

Die gebruik van jazz-stylelemente in die orrelkomposisies van Surendran Reddy (1962-2010)

Deur

John Ernst Oosthuizen

Proefskrif ingelewer vir die graad

*PhD Musiek in die Fakulteit Lettere en Sosiale Wetenskappe
aan die Universiteit van Stellenbosch*

Promotor: Prof Mario Nell

Desember 2025

Verklaring

Deur hierdie proefskrif elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is (behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui), dat reproduksie en publikasie daarvan deur die Universiteit van Stellenbosch nie derdepartyregte sal skend nie en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

November 2025

Opsomming

Hierdie studie ondersoek die transformasie van orrelmusiek in die 20ste- en 21ste eeu, met spesifieke fokus op die invloed van kontemporêre musikale idiome soos jazz op Westerse orrelkomposisiestyle. Die tradisionele grense tussen kunsmusiek en populêre genres het begin vervaag, wat nie net nuwe stilistiese moontlikhede vir komposisie geskep het nie, maar ook die ontwerp en gebruik van die orrel self beïnvloed het. Ondanks die historiese assosiasie van die orrel met die kerk en die klassieke tradisie, toon toenemende gebruik daarvan in nie-liturgiese ruimtes die instrument se veelsydigheid en relevansie in hedendaagse musiekpraktyke.

Die proefskrif fokus op twee werke van die Suid-Afrikaanse komponis Surendran Reddy (1962–2010), naamlik *Toccata for Madiba* (1997) en *Mayibuye Suite* (2001), waarin musiek op unieke wyse geïntegreer word. Tradisionele musiek-analitiese raamwerke blyk ontoereikend om hierdie stilistiese versmelting volledig te verklaar, en daarom is 'n aangepaste analitiese raamwerk ontwikkel om jazz-style, beide internasionaal en Suid-Afrikaans, te kategoriseer en hul manifestasie in Reddy se komposisies te identifiseer. Deur hierdie raamwerk word Reddy se estetiese visie en die rol van jazz-stylelemente in uitvoeringspraktyk kritisies ontleed.

Die studie dra by tot 'n breër begrip van die orrel as 'n dinamiese medium binne die globale en Suid-Afrikaanse musiekkonteks. In die afwesigheid van volledige uitvoeringsaanwysings in sy orrelwerke, skep Reddy sodoende die ruimte vir die uitvoerder om ook op te tree as 'n medeskeppende kunstenaar vir die realisering van die musiek se estetiese en politieke dimensies. Die uitvoerder se mandaat is nie bloot beperk om die noteteks weer te gee nie, maar word die vryheid gegee om ook die stilistiese register, kulturele kontekste, en historiese resonansies te internaliseer en in die interpretasie te artikuleer.

Extract

This study explores the transformation of organ music in the 20th and 21st centuries, with a particular focus on the influence of contemporary musical idioms such as jazz on Western organ composition styles. The traditional boundaries between art music and popular genres have increasingly blurred, opening new stylistic possibilities for composition and influencing both the design and use of the organ. Although historically associated with the church and classical tradition, the organ is now frequently used in non-liturgical contexts, demonstrating its versatility and ongoing relevance in contemporary musical practice.

The dissertation focuses on two works by South African composer Surendran Reddy (1962–2010), namely the *Toccata for Madiba* (1997) and *Mayibuye Suite* (2001), in which classical and jazz elements are uniquely integrated. Traditional analytical frameworks for classical music prove inadequate in fully capturing this stylistic synthesis; therefore, a tailored analytical framework has been developed to categorise both international and South African jazz styles and to identify their manifestation in Reddy's compositions. This framework facilitates a critical examination of Reddy's aesthetic vision and the role of jazz-style elements in performance practice.

The study contributes to a broader understanding of the organ as a dynamic medium within both global and South African musical contexts. In the absence of complete performance instructions in his organ works, Reddy thus creates space for the performer to also act as a co-creative agent in realising the music's aesthetic and political dimensions. The performer's mandate is not merely limited to reproducing the notated score, but they are granted some freedom to internalise and articulate the stylistic register, cultural contexts, and historical resonances in their interpretation.

Erkennings

Dankie aan ons Skepper vir hierdie voorreg.

Aan my vrou, Carmelita Oosthuizen, baie dankie vir haar getroue ondersteuning.

Hartlike dank ook aan my studieleier, Prof Mario Nell vir sy inspirasie, studieleiding, en uitgebreide taalversorging.

Die ontledingsraamwerk is grotendeels op Aleksey Nikolsky se elf aspekte van musikale uitdrukking gebaseer. Dankie aan Aleksey vir sy inspirasie en bydrae in hierdie oopsig.

Dankie aan Prof Christine Lucia, Arthur Feder, Ramon Alexander, Schalk Joubert, Anthonie Jansen van Rensburg, en Chris du Plessis vir hul hulp met die inwin van inligting.

‘n Spesiale woord van dank aan Christa Frost wat bygestaan het met die proeflees van die dokument. Dankie, Christa!

Aan die Suider-Afrikaanse Kerk- en Konsertorrelistevereniging (SAKOV), asook die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, dankie vir die finansiële ondersteuning in die vorm van die doktorale beurse.

Inhoudsopgawe

1 INLEIDING EN TEORETIESE VERTREKPUNTE	1
1.1 DIE SAMEVLOEIING VAN KLASSIEKE MUSIEK EN JAZZ	2
1.2 ORRELMUSIEK IN ‘N JAZZ-IDIOOM	6
1.3 SURENDRAN REDDY EN SY ORRELMUSIEK.....	9
1.4 BENADERINGS TOT DIE ONTLEDING VAN VERMENGDE KOMPOSISIES	11
1.5 NAVORSINGSVRAE	12
1.6 NAVORSINGSONTWERP EN -METODES	12
2 DIE DOELGERIGTE ONTLEDINGSRAAMWERK	15
2.1 ASPEKTE RAKENDE TOONHOOGTE	17
2.2 TYDSVERWANTE ASPEKTE	20
2.3 DINAMIESE ASPEKTE	22
2.4 ASPEKTE RAKENDE KLANKBEELD, -KLEUR EN -TEKSTUUR.....	23
2.5 SAAMGESTELDE ASPEKTE	24
2.6 SAMEVATTING	26
3 ALGEMENE INTERNASIONALE JAZZ-PRAKTYKE EN -STYLELEMENTE	27
3.1 JAZZ-IMPROVISASIE EN DIE ‘JAZZ-WERK’	28
3.2 JAZZ UITVOERINGS PRAKTYKE	34
3.3 MELODIESE STYLELEMENTE	36
3.3.1 <i>Ontwikkeling van melodiese motiewe.....</i>	37
3.3.2 <i>Ritmiese verskuiwing en metrumverdoeseling</i>	38
3.3.3 <i>Motiwiiese ontwikkeling: uitbreiding, interpolasie, kontraksie, en fragmentering</i>	38
3.3.4 <i>Modusse.....</i>	39
3.3.5 <i>Toonlere en modusse: definisies en funksionele gebruik</i>	44
3.3.6 <i>Tydelike tonale afwyking</i>	52
3.4 HARMONIESE STYLELEMENTE	53
3.4.1 <i>Funksionele harmonie</i>	54
3.4.2 <i>Blues</i>	73
3.4.3 <i>Modale jazz.....</i>	74
3.4.4 <i>Nie-funksionaliteit.....</i>	79
3.5 TEKSTUUR-STYLELEMENTE	81
3.6 VORM-STYLELEMENTE	84
3.6.1 <i>32-maat AABA-liedvorme</i>	85
3.6.2 <i>32-maat ABAC-liedvorme.....</i>	86
3.6.3 <i>Ander tonale vorme</i>	87

3.6.4	<i>Modale vorme</i>	87
3.6.5	<i>Blues vorme</i>	88
3.7	RITMIESE STYLELEMENTE	90
3.7.1	<i>Klemtipes en metodes</i>	90
3.7.2	<i>Swing</i>	91
3.7.3	<i>Groove</i>	92
3.7.4	<i>Poliritme</i>	93
3.7.5	<i>Agonisme</i>	95
3.7.6	<i>Latyns-Amerikaanse ostinato-ritmes</i>	96
3.8	METRIESE STYLELEMENTE	98
3.9	TEMPO-STYLELEMENTE	100
3.10	ARTIKULASIE- EN DINAMIESE STYLELEMENTE.....	101
3.11	INSTRUMENTASIE-STYLELEMENTE	102
3.11.1	<i>Blaasinstrumente</i>	103
3.11.2	<i>Snaarinstrumente</i>	104
3.11.3	<i>Verrykte akkoord klankteksture</i>	105
3.12	REGISTER-STYLELEMENTE	105
3.13	FRASERING-STYLELEMENTE.....	106
3.14	KARAKTER-STYLELEMENTE	107
3.15	ENERGIEVLAK-STYLELEMENTE	108
3.16	SAMEVATTING.....	109
4	SUID-AFRIKAANSE JAZZ-STYLE	110
4.1	KENMERKE VAN SUID-AFRIKAANSE JAZZ	111
4.2	KWÊLA.....	115
4.3	MARABI	118
4.4	MBAQANGA.....	119
4.5	GHOEMA	124
4.6	SAMEVATTING.....	125
5	TOCCATA FOR MADIBA.....	127
5.1	INLEIDING (MM. 1-29)	133
5.2	MBAQANGA-SEKSIE (MM. 30-75).....	139
5.3	TRIO-SEKSIE (MM. 76-101).....	153
5.4	MARIMBA-SEKSIE (MM. 102-122).....	161
5.5	FUGALE SEKSIE (MM. 122-164)	165
5.6	TOKKATE-SEKSIE (MM. 165-185)	173
5.7	KODA (MM. 185-200)	178
5.8	SAMEVATTING.....	180

6	MAYIBUYE SUITE.....	182
6.1	EERSTE BEWEGING - <i>PRELUD</i> E	184
6.2	TWEEDE BEWEGING - <i>An AFRICAN HYMN</i>	195
6.3	DERDE BEWEGING - <i>TOCCATA</i>	212
6.4	SAMEVATTING.....	226
7	SLOT OPMERKINGS	228
	BIBLIOGRAFIE.....	231
	ADDENDUM 1 AKKOORD TERMINOLOGIE.....	245
	ADDENDUM 2 ONTLEDINGSRAAMWERK.....	247
	ADDENDUM 3 AKKOORD KATEGORIEË, -TIPES EN -AFKORTINGS.....	248
	ADDENDUM 4 TOONLERE, MODUSSE, EN VERWANTE AKKOORDE	251
	ADDENDUM 5 VOORBEELD VAN 'N LEAD SHEET	267
	ADDENDUM 6 FRASE-MODELLE.....	268
	ADDENDUM 7 JAZZ-INSTRUMENTE: OMVANGE, REGISTERS, EN DINAMIESE PROFIELE.....	274
	ADDENDUM 8 SUID-AFRIKAANSE JAZZ SUBGENRES, MET TEMPO-AANDUIDINGS	276
	ADDENDUM 9 GEKODIFISEERDE ALGEMENE JAZZ-STYLELEMENTE.....	283
	ADDENDUM 10 GEKODIFISEERDE SUID-AFRIKAANSE JAZZ-STYLELEMENTE	303
	ADDENDUM 11 <i>TOCCATA FOR MADIBA</i> STRUKTUUR	310
	ADDENDUM 12 <i>MAYIBUYE SUITE</i> – HARMONIESE STRUKTUUR VAN DIE <i>PRELUDE</i>.....	316
	ADDENDUM 13 GLOSSARY OF SOUTH AFRICAN JAZZ TERMS.....	320

Figure

Figuur 1: Trekstange van die Hammond-orrels (Benford, 2018:30)	8
Figuur 2: Lae vlak van harmoniese spanning.....	31
Figuur 3: 'n Voorbeeld van <i>CESH</i> (Rawlins & Bahha, 2005:145)	32
Figuur 4: 'n Verdere voorbeeld van <i>CESH</i> (Rawlins & Bahha, 2005:109)	32
Figuur 5: Improvisasie gebaseer op bo-struktuur drielanke	33
Figuur 6: <i>Comping</i> ritmes (Rawlins & Bahha, 2005:122).....	36
Figuur 7: <i>Comping</i> akkoorde (The Jazz Piano Site, [s.a.])	36
Figuur 8: Tegnieke van motiwiese ontwikkeling in jazz	39
Figuur 9: Diatoniese modusse gebaseer op C majeur	42
Figuur 10: Diatoniese modusse: kategorieë en kenmerkende note	43
Figuur 11: Dissonansie tussen toonleer en harmonie	46
Figuur 12: Blues toonleer.....	47
Figuur 13: Enkele toonleer oor twee akkoorde (Nettles & Graf, 1997:100)	48
Figuur 14: Verskillende toonlere oor twee akkoorde.....	49
Figuur 15: Twee blues toonlere.....	49
Figuur 16: Bebop toonleer	51
Figuur 17: Tydelike tonale afwyking (Terefenko, 2014:388-389).....	53
Figuur 18: Sewende- en verrykte akkoorde (Cugny, 2019:89)	56
Figuur 19: Voorbeeld van 'n chromaties-verrykte dominant sewende akkoord	57
Figuur 20: Voorbeeld van 'n diatonies-verrykte majeur sewende akkoord.....	58
Figuur 21: Voorbeeld van 'n minimaal-verrykte akkoord	59
Figuur 22: Realisering van C:V ⁷ -I.....	59
Figuur 23: ii ⁷ -V ⁷ -I ⁷ progressie	62
Figuur 24: ii ⁷⁽⁵⁾ -V ⁷ -i ⁷ progressie.....	63
Figuur 25: V ⁷ /V ⁷ -V ⁷ -I ⁷ progressie.....	63
Figuur 26: Diatoniese akkoordvervanging in jazz	65
Figuur 27: Harmoniese akkoordvervanging in jazz	66
Figuur 28: Jazz-idiomatiese progressies: tonikalisering (Terefenko, 2014:367).....	67
Figuur 29: Bo-struktuur majeur drielanke (Terefenko, 2014:370)	68

Figuur 30: Diatoniese <i>turnaround</i>	69
Figuur 31: <i>Turnaround</i> met tussendominante	69
Figuur 32: <i>Turnaround</i> met tritonusvervangings	70
Figuur 33: <i>So What</i> deur Miles Davis - openingsmate	75
Figuur 34: Diatoniese modusse van C majeur, met kenmerkende note aangedui	76
Figuur 35: Kadens-, tonika-, en nie-kadens akkoorde in modale harmonie.....	77
Figuur 36: C doriese melodie met C frigiese harmonie.....	78
Figuur 37: C doriese melodie met A doriese harmonie.....	78
Figuur 38: Herhaaldeleke voorkoms van intervalle met soortgelyke grootte.....	80
Figuur 39: Musikale vorm van uitvoerings teenoor dié van komposisies.....	85
Figuur 40: Die twee 32-maat AABA-liedvorme	86
Figuur 41: Die twee 32-maat ABAC-liedvorme	86
Figuur 42: <i>Call and response</i> frasestruktuur.....	89
Figuur 43: 'n Komplekse Ghanese ritme (DeVeaux & Giddins, 2009:18)	94
Figuur 44: Die universele Latynse ritme.....	96
Figuur 45: <i>Tumbao</i> -ritme variant	97
Figuur 46: <i>3:2 son clave</i> -ritme	97
Figuur 47: Voorbeelde van metriese modulasie (Pease, 2003:182).....	99
Figuur 48: Openingsmate van Chopin se <i>Etude</i> , Op. 25 Nr. 9 vir klavier	102
Figuur 49: Notasiesimbole vir vorme van <i>glissando</i> (Witmer & Finlay, 2003:8)	103
Figuur 50: Mikroritmiese afwyking van die polsslag.....	109
Figuur 51: Die 'ghoema kenmerkende onderliggende ritme' stylelement.....	110
Figuur 52: <i>Hellfire</i> , motief A (Thorpe, 2018:49)	112
Figuur 53: <i>Hellfire</i> , motief B (Thorpe, 2018:49)	112
Figuur 54: <i>Hellfire</i> , begeleiding 1 (Thorpe, 2018:49)	112
Figuur 55: <i>Hellfire</i> , begeleiding 2 (Thorpe, 2018:49)	112
Figuur 56: ' <i>Tshona!</i> ' ritmiese basinstrument-patroon (Thorpe, 2018:51)	113
Figuur 57: ' <i>Way Back Fifties</i> ' ritmiese basinstrument-patroon (Thorpe, 2018:52).....	113
Figuur 58: ' <i>Tshona!</i> ' dromspeler groove (Thorpe, 2018:51)	114
Figuur 59: ' <i>Way Back Fifties</i> ' dromspeler groove (Thorpe, 2018:53).....	114
Figuur 60: Dembese-patroon van die basinstrument.....	114
Figuur 61: Kenmerkende kwêla groove-patroon (Van Tonder <i>et al.</i> , 2021:145).....	116

Figuur 62: Kwêla pedaalpunte in die boonste party (Allen, 2018:248-249)	117
Figuur 63: Ritmiese afwisseling van twee opeenvolgende diatoniese note	118
Figuur 64: <i>Nguni</i> -ritme, kenmerkend van marabi (Thorpe, 2018:32)	119
Figuur 65: Marabi groove-patroon (Van Tonder <i>et al.</i> , 2021:145)	119
Figuur 66: Mbaqanga groove-patroon, voorbeeld 1 (Thorpe, 2018:36)	122
Figuur 67: Mbaqanga groove-patroon, voorbeeld 2 (Van Tonder <i>et al.</i> , 2021:145)	122
Figuur 68: 'Omgekeerde pedaalpunt' riff-motief vir kitaar (Monama, 2022:133)	123
Figuur 69: 'b7' riff-motief	123
Figuur 70: ' <i>Bluesqanga</i> ' riff-motief.....	124
Figuur 71: Ghoema onderliggende ritme (Gaulier & Martin, 2017:156-157)	125
Figuur 72: Ghoema groove-patrone (Johannes, 2010; Van Tonder <i>et al.</i> , 2021).....	125
Figuur 73: <i>Toccata</i> , tempo-aanduidings.....	130
Figuur 74: <i>Toccata</i> , mm. 1-2 (LH): twee partye	134
Figuur 75: <i>Toccata</i> , mm. 18-20 (RH, LH): stemvoering in akkoord opeenvolgings	136
Figuur 76: <i>Toccata</i> , Inleiding: modulasies.....	137
Figuur 77: <i>Toccata</i> , mm. 29-30: uitgestelde oplossing.....	138
Figuur 78: <i>Toccata</i> , mm. 30-31 (RH & LH): partye harmonies en ritmies geïntegreer..	141
Figuur 79: <i>Toccata</i> , mm. 29-33 (RH, LH): onderontwikkelde tweede tema aangedui ...	142
Figuur 80: <i>Toccata</i> , mm. 37-42: volledige tweede tema in die pedaalparty	143
Figuur 81: <i>Toccata</i> , mm. 42-46, 52-54 (RH): riff-motief met ritmiese verskuiwing	146
Figuur 82: <i>Toccata</i> , mm. 49-50, 54-55, 60-61 (RH): kort gerigte melodiese motiewe ..	148
Figuur 83: <i>Toccata</i> , mm. 47-48 (RH): onderliggende F blues toonleer	149
Figuur 84: <i>Toccata</i> , mm. 64-66 (RH): metrumverdoeseling deur artikulasie	149
Figuur 85: <i>Toccata</i> , mm. 66-67 (RH): ritmiese verskuiwing van motiewe	149
Figuur 86: <i>Toccata</i> : struktuur van die tweede seksie.....	151
Figuur 87: <i>Toccata</i> , mbaqanga-seksie: kulturele en stilistiese elemente	152
Figuur 88: <i>Toccata</i> , mm. 79-82 (RH): <i>acciaccaturas</i> , 'n <i>glissando</i> , en blue-note.....	156
Figuur 89: <i>Toccata</i> , mm. 84-85 (P): opeenvolgende blue-nootpare.....	156
Figuur 90: <i>Toccata</i> , mm. 96-101 (RH): onderliggende F blues toonleer	156
Figuur 91: <i>Toccata</i> , mm. 77-78, 90-91: metrumverdoeseling en poliritme	157
Figuur 92: <i>Toccata</i> , mm. 85-89: melodiese lyne in alle stemme	158
Figuur 93: <i>Toccata</i> , mm. 85-89: pedaal- en linkerhandpartye bepaal harmonie	158

Figuur 94: <i>Toccata</i> , mm. 99-100 (LH): blue-note 3 en b3 in dieselfde akkoord	159
Figuur 95: <i>Toccata</i> , mm. 86-89: dominant sewende akkoorde in I, IV, en V-funksies ...	159
Figuur 96: <i>Toccata</i> , mm. 76-78: I ^{b7} -IV ^{b7} -I ^{b7} progressie.....	160
Figuur 97: <i>Toccata</i> , mm. 101-103: toontrap 4 wat soms voorkom.....	163
Figuur 98: <i>Toccata</i> , mm. 39-40 (P), 113-116 (P): gemeenskaplike materiaal	164
Figuur 99: <i>Toccata</i> , Marimba-seksie: struktuur.....	165
Figuur 100: <i>Toccata</i> , mm. 143-146 (RH & LH): 'n vorm van kwartakkoord	170
Figuur 101: <i>Toccata</i> , mm. 145-149 (RH en LH): verrakte akkoorde in RH	171
Figuur 102: <i>Toccata</i> , Fugale seksie: struktuur opsomming	171
Figuur 103: Vertaling van <i>Nkosi sikelel' iAfrika</i> – frases 1-5	174
Figuur 104: <i>Toccata</i> , mm. 166-168 (RH, LH): improvisatoriese tegnieke	175
Figuur 105: <i>Toccata</i> , mm. 165-168: benaderings tot frasering, artikulasie	176
Figuur 106: <i>Toccata</i> , mm. 177-186 (P): gemeenskaplike materiaal.....	177
Figuur 107: <i>Toccata</i> , mm. 177-180 (LH): ooreenkoms met frases 4, 5 van volkslied....	177
Figuur 108: <i>Toccata</i> , mm. 185-188: opbou van ritmiese en melodiese spanning	179
Figuur 109: <i>Suite - Prelude</i> , mm. 1-2: akkoorde met meer as een identiteit	186
Figuur 110: <i>Suite - Prelude</i> , mm. 5-6: melodiese lyne deur stemvoering	187
Figuur 111: <i>Suite - Prelude</i> : mm. 8-9: eerste melodiese tema	188
Figuur 112: <i>Suite - Prelude</i> , mm. 1-13: harmoniese sintaks (eerste voorkoms).....	189
Figuur 113: <i>Suite - Prelude</i> , mm. 37-38: akkoordpare.....	190
Figuur 114: <i>Suite - Prelude</i> , mm. 53-56: blokakkoorde (eerste vier mate).....	192
Figuur 115: <i>Suite - Prelude</i> , mm. 53-56: melodiese tritonusse	192
Figuur 116: <i>Suite - Prelude</i> , mm. 58-61: finale twee akkoorde stel spanning vry	193
Figuur 117: <i>Suite - Prelude</i> : oorkoepelende harmoniese struktuur	193
Figuur 118: <i>Suite - An African Hymn</i> , mm. 14-16 (P): polsslagverdoeseling	203
Figuur 119: <i>Suite - An African Hymn</i> , mm. 1-4 (LH, P): harmonie akkoorde	204
Figuur 120: <i>Suite - An African Hymn</i> , mm. 5-7: kontramelodie en poliritme	205
Figuur 121: <i>Suite - An African Hymn</i> , mm. 2, 6 (LH) en 6-11 (RH)	206
Figuur 122: <i>Suite - An African Hymn</i> , mm. 10-11: ritmiese verskuiwing	206
Figuur 123: <i>Suite - An African Hymn</i> , m. 13 (RH): metrumverdoeseling	207
Figuur 124: <i>Suite - An African Hymn</i> , mm. 25-26 (RH, LH): awisseling van 7 en 8.....	207

Figuur 125: <i>Suite - An African Hymn</i> , mm. 67-74 (RH): wisselnote.....	209
Figuur 126: <i>Suite - Toccata</i> , mm. 1-9: opgaande lyn van blokakkoorde	214
Figuur 127: <i>Suite - Toccata</i> , mm. 1-9: opgaande lyn van blokakkoorde	215
Figuur 128: <i>Suite - Toccata</i> , mm. 18-26: kadensiële akkoord opeenvolging.....	215
Figuur 129: <i>Suite - Toccata</i> : eerste melodiese motief van die <i>Prelude</i>	216
Figuur 130: <i>Suite - Toccata</i> , mm. 37-39 (P): ritmiese verplasing in die pedaalparty	218
Figuur 131: <i>Suite - Toccata</i> , mm. 45-48 (RH): dominant pedaalpunt	219
Figuur 132: <i>Suite - Toccata</i> , mm. 56-57, 61 (RH): metrumverdoeseling	220
Figuur 133: <i>Suite - Toccata</i> , m. 67 (RH): 'klassieke' draaisnellers.....	220
Figuur 134: <i>Suite - Toccata</i> , mm. 81-84: onderliggende C lidiese modus.....	221
Figuur 135: <i>Suite - Toccata</i> , mm. 85-87 (RH & LH): jazz-poliritme.....	222
Figuur 136: <i>Suite - Toccata</i> , mm. 48-54 (P): harmonie deur pedaalparty aangegee.....	223
Figuur 137: <i>Suite - Toccata</i> , Seksie 2: gereduseerde harmoniese struktuur	223

1 Inleiding en teoretiese vertrekpunte

Die 20ste- en 21ste eeu is gekenmerk deur ongekende transformasies in die domein van orrelmusiek, veral met betrekking tot komposisie, uitvoering, en orrelbou. Kontemporêre musicale idiome, insluitend jazz, beïnvloed dikwels Westerse orrelkomposisiestyle, wat daartoe bydra dat die grense tussen kunsmusiek en populêre genres al hoe meer vervaag. Orrelkomponiste put toenemend tematiese inspirasie oor genregrense heen, en orrelwerke reflekter dikwels die intellektuele en politieke klimaat van hul tyd. Die ontwerp van orrels het gevvolglik ook meer eklekties geword om die steeds uitbreidende spektrum van musiekstyle en -genres te akkommodeer (Benford, 2018:1; Anderson, 2012:i).

Hoewel orrels sedert die 20ste eeu toenemend in konsertsale aangetref word, word hierdie instrument steeds sterk met kerkmusiek en die klassieke¹ tradisie geassosieer. Gevolglik word die orrel se geskiktheid vir ander musiekgenres dikwels misken. Cameron Carpenter (1981–), die vermaarde Amerikaanse orrelis wat die grense van orreluitvoering aktief verskuif, stel selfs die radikale standpunt dat die orrel uit die “inperkende kerkgebou” verwyder behoort te word (Benford, 2018:10–11). Tans is die meeste kerkgenootskappe egter positief ingestel teenoor die gebruik van hul fasiliteite vir orreluitvoerings, en beskou hulle die nie-liturgiese aanwending van die kerkorrel as ’n waardevolle bydrae tot die daaglikse musieklewe van die gemeenskap (*ibid.*).

In Christopher Anderson se boek *Twentieth-Century Organ Music* (2012), stel hy ook dat die orrel besonder geskik is vir kontemporêre musiekidiome (Anderson, 2012:4):

Composers found and continue to find that the instrument of Bach could not merely accommodate jazz, gospel, blues and Latin rhythms, but it also could manipulate them in original and compelling ways.

Verskeie orrelkomponiste het veral gedurende die tweede helfte van die 20ste eeu werke geskryf waarin elemente van klassieke musiek en jazz op stilistiese wyse geïntegreer is. Hierdie studie fokus op die twee orrelwerke van die Suid-Afrikaanse komponis

¹ In hierdie dokument verwys die term ‘klassieke musiek’ na Westerse kunsmusiek.

Surendran Reddy (1962–2010), wat 'n unieke benadering tot hierdie stilistiese versmelting beliggaam.

Verskeie analitiese benaderings is oorweeg, en daar is bevind dat tradisionele analiseraamwerke vir klassieke musiek nie volledig toepaslik is op jazz nie. 'n Doelgerigte analiseraamwerk is derhalwe saamgestel om internasionale sowel as Suid-Afrikaanse jazz-style te kategoriseer en hul manifestasie in Reddy se werke te identifiseer. Die rol van jazz-styleelemente in die interpretasie van die werke, asook in die uitdrukking van die komponis se estetiese visie, word vervolgens ontleed.²

1.1 Die samevloeiing van klassieke musiek en jazz

Klassieke musiek is deur die eeu heen beïnvloed deur musikale elemente uit verskeie kulture en lande. Turkse invloede is, byvoorbeeld, waarneembaar in die musiek van Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) en Ludwig van Beethoven (1770–1827), terwyl Hongaarse invloede herken kan word in die komposisies van onder meer Franz Joseph Haydn (1732–1809), Franz Liszt (1811–1886), en Johannes Brahms (1833–1897) (Pinson, 2002:2). Aan die begin van die 20ste eeu het jazz - 'n genre wat hoofsaaklik in die Verenigde State van Amerika ontstaan het - na vore getree as gevolg van die samevloeiing van 'n verskeidenheid musiekstyle, insluitend marse, walse, polkas, ragtime³, slaweliedere, kerkliedere, en blues (Gridley, 2014:23–24; Pinson, 2002:2). Die integrasie en vermenging van klassieke musiek met jazz-elemente het kort daarna begin posvat.

Gedurende die eerste twee dekades van die 20ste eeu was dit veral komponiste in Frankryk wat die potensiaal van jazz raakgesien en elemente daarvan in hul komposisies geïntegreer het. Claude Debussy (1862–1918) het, byvoorbeeld, die ritmiese kenmerke

² 'n Omvangryke hoeveelheid literatuur oor jazz bestaan reeds, waarvan 'n beduidende deel fokus op die sosio-politieke dimensies daarvan. Die huidige studie is egter primêr gerig op die stilistiese kenmerke van jazz.

³ Ragtime is 'n styl wat jazz voorafgegaan het met die volgende kenmerkende ritme: (Berlin, 2013:1).



van ragtime benut in sy *Golliwog's Cakewalk*, wat deel vorm van die *Children's Corner*-bundel vir klavier (1908). Erik Satie (1866–1925) het jazz-geïnspireerde instrumentasie en tematiese ontlenings⁴ gebruik in sy ballet *Parade* (1917). Sommige van Igor Stravinsky (1882–1971) se klavierwerke, insluitend *Ragtime* (1918), *Ragtime for Eleven Instruments* (1918), *L'Histoire du soldat* (1918), asook *Piano Rag Music* (1919), dra duidelike spore van jazz-invloed. Maurice Ravel (1875–1937) se *Klavierkonsert vir die linkerhand* (1925) dien as voorbeeld van 'n simfoniese werk wat binne 'n jazz-idioom geskryf is (Pinson, 2002:3). Darius Milhaud (1892–1974) se ballet *La création du monde* (1923) bevat 'n vierstemmige fuga met 'n gesinkopeerde tema wat afwisselend deur kontrabas, tromboon, saksofoon, en trompet uitgevoer word – instrumente wat dikwels in jazz-orkeste en -ensembles voorkom (Auner, 2013:118).

Heelwat Amerikaanse komponiste het ook in die 1920s begin om simfoniese jazz-musiek te komponeer, insluitend George Gershwin (1898–1937) wat nuwe moontlikhede vir komposisie in jazz gesien het. Gershwin (in Stuessy, 1977⁵) meld:

Jazz [...] can be made the basis of serious symphonic works of lasting value, in the hands of a composer with talent for both jazz and symphonic music.

Gershwin se komposisie vir klaviersolo en orkes, *Rhapsody in Blue* (1924), word algemeen beskou as een van die mees bekende voorbeeld van orkesmusiek in 'n jazz-idioom uit die vroeë 20ste eeu. Soos tipies van klassieke musiek, is die werk volledig gekomponeer, en daar is dus geen ruimte vir improvisasie tydens uitvoering nie. Die gebruik van die rapsodie-vorm is ook kenmerkend van die klassieke tradisie. Voortstuwend, gesinkopeerde ritmes, die sogenaamde 'blue-note'⁶ in die melodiese materiaal, asook die insluiting van saksofone in die orkes, dui op 'n duidelike jazz-invloed (Norman, 2002:30). Jazz-invloede is eweneens sigbaar in verskeie werke van die Amerikaanse komponis Aaron Copland (1900–1990), onder meer in sy *Klavierkonsert* (1926), wat byvoorbeeld die kenmerkende '*Charleston*'-ritme bevat (Copland Plays Copland Piano Concerto, 1964; Auner, 2013:158–159). Die Amerikaanse dirigent

⁴ Ontlening uit ander komposisies is 'n algemene kenmerk van jazz (Burkholder, 2001:52).

⁵ Ten spyte van die publikasiedatum is hierdie steeds 'n toonaangewende inligtingsbron van gebeure gedurende 1950–1970. Pinson (2002) verwys ook herhaaldelik na hierdie bron.

⁶ Die verlaging van toontrappe 3, 5, en/of 7 van die majeur toonleer vorm sogenaamde 'blue-note' b3, b5, en b7. Blue-note word in Afdeling 3.3.5.2 verder bespreek.

Leonard Bernstein het vier dekades later die term *third stream* gebruik om die samesmelting van klassieke en jazz-style in Copland se werke te beskryf (Copland Plays Copland Piano Concerto, 1964).

Gedurende die eerste helfte van die 20ste eeu was die oorgrote meerderheid van beide die klassieke musiek- en jazz-gemeenskappe oor die algemeen gekant teen enige vorm van samevloeiing tussen kunsmusiek en jazz. Theodor W. Adorno (1903–1969), 'n invloedryke Duitse filosoof, sosioloog, musiekwetenskaplike, en komponis, het, byvoorbeeld, die jazz-styl skerp gekritiseer. Hy stel dit soos volg (Adorno in Witkin, 2000:146):

Elements of the comical, the grotesque and the anal [...] are inherent in jazz. [...] Its revolt seems ridiculous and is beaten down by the drum just as syncopation is by the beat.

Adorno was veral kritis oor die improvisatoriese aard van jazz, asook oor die prominente rol van selfuitdrukking wat kenmerkend is van jazz-musici tydens uitvoerings (Witkin, 2000:157).

Ná 1945, met die opkoms van bebop⁷, het jazz 'n vlak van artistieke inhoud bereik wat vergelykbaar is met dié van die Westerse kunsmusiektradisie. Jazz-komponiste is toenemend beskou as volwaardige kunstenaars wat gesofistikeerde en oorspronklike werke geskep het (Pinson, 2002:6). Klassieke komponiste het hernieuwe belangstelling getoon in die harmoniese, melodiese, en ritmiese musiektaal van hierdie jazz-kunstenaars. Jazz-komponiste het 'n verfynde vorm van musikale uitdrukking nagestreef – 'n doelwit wat die grense van blote vermaak ver oorskry het. In hierdie periode het beide klassieke- en jazz-gehore, asook komponiste uit albei tradisies, simfonie-uitvoerings begin bywoon en die werke van prominente klassieke komponiste soos Stravinsky en Paul Hindemith (1895–1963) herontdek (*ibid.*). Die stilistiese grense tussen klassieke- en jazz-musiek het toenemend begin vervaag, en in baie gevalle het die twee style saamgesmelt tot 'n gebalanseerde en geïntegreerde geheel.

⁷ Bebop (of bop) is 'n musiekstyl wat in die 1940s ontstaan het en is een van die primêre musiekstyle van jazz. Dit word oor die algemeen as die basis van moderne jazz gesien (DeVeaux, 2013:1).

Gedurende die tweede helfte van die 20ste eeu het die Duitse komponis Gunther Schuller (1925–2015) klassieke en jazz-style op effektiewe wyse in sy komposisies geïntegreer. Hy was van mening dat komponiste uit hierdie onderskeie tradisies heelwat by mekaar kon leer (Schuller in Joyner, 2000:63):

Any music stands to profit from a confrontation with another; thus, composers of Western art music can learn a great deal from the rhythmic vitality and swing⁸ of jazz, while jazz musicians can find new avenues of development in the large-scale forms and complex tonal systems of classical music.

Schuller (2011:437) het ook die term ‘third stream’ begin gebruik om na sy eie vermengde komposisiestyl met beide klassieke en jazz-elemente te verwys. Hoewel hy dit ‘n ‘nuwe’ term noem, verwys dit na ‘n ‘vermengde genre’⁹ wat al reeds in 1926 deur Copland gebruik was. Schuller (in Joyner, 2000:63) het die term soos volg beskryf:

[...] a type of music which, through improvisation or written composition or both, synthesises the essential characteristics and techniques of Western art music and various ethnic or vernacular musics.

Schuller (in Joyner, 2000:86) se doelwitte met sy klassifikasie van *third stream* was onder meer:

- om die eenvoudige ‘tema-solo’s-tema’-musiekvorm¹⁰ van jazz uit te brei na meer ontwikkelde vorme;
- om instrumente bo en behalwe die tradisionele jazz-instrumente te gebruik; en
- om tonaliteit uit te brei en sodoende die kenmerkende ‘oorgebruik’ van pentatonaliteit en sewende akkoorde te vermy.

Schuller en ander voorstanders van die *third stream*-benadering was van mening dat die sterkpunte van sowel kunsmusiek as jazz-style mekaar se tekortkominge kan aanvul. Jazz sou, byvoorbeeld, van sy assosiasie met kommersialisme en dansmusiek bevry kon word deur die insluiting van elemente uit die kunsmusiektradisie, soos die gebruik van verskeie musiekvorme (*ibid.*:85).

⁸ Swing word in Afdeling 3.7.2 bespreek.

⁹ Die terme ‘vermengde genre’, ‘vermengde komposisies’, asook ‘vermengde styl’ verwys na komposisies wat beide klassieke- en jazz-stylelemente bevat.

¹⁰ Hierdie musiekvorm word meer breedvoerig in Afdeling 2.1 en Hoofstuk 3 bespreek.

Volgens David Joyner (2000:63) was hierdie samesmelting egter 'n bron van kontroversie onder kritici, uitvoerende kunstenaars, en gehore, binne sowel as buite die jazz-gemeenskap. Hierdie groepe het aangevoer dat *third stream* 'n 'halfbloed-styl' verteenwoordig wat die integriteit van beide die kunsmusiek en jazz-tradisies ondermyn (ibid.:73). Die polarisasie tussen die kunsmusiek en jazz-gemeenskappe is verder versterk deur die rassespanninge in die VSA. Kunsmusiek is dikwels beskou as 'n Europese kunsvorm, en is gevvolglik deur sekere Amerikaners van die hand gewys in hul strewe na 'n unieke nasionale identiteit en kultuur (ibid.:74).

Ten spyte van Schuller se pogings in 1995 om *third stream* te herdefinieer, het die styl steeds nie wye aanhang onder die publiek of binne die jazz-gemeenskap gevind nie. Joyner (2000:85-86) voer aan dat die jazz-gemeenskap *third stream* as 'n vorm van Europese elitisme beskou het, terwyl sekere vorme van stalistiese kruisbestuiwing – byvoorbeeld, 'n "dobberende tenoor-saksofoon te midde van 'n simfonieorkes" – soms vir tradisionele kunsmusiekgehore té vreemd of ontwrigtend was.

1.2 Orrelmusiek in 'n jazz-idioom

Soos reeds vermeld, is Anderson van mening dat die orrel besonder geskik is vir die uitvoering van 'n verskeidenheid musiekstyle en -genres, insluitend jazz. Volgens Alexander Benford (2018:2,9) bestaan daar reeds sedert die eerste helfte van die 20ste eeu orrelkomposisies waarin jazz-stylelemente geïntegreer is. Tradisioneel is die orrelrepertorium beskou as 'n domein van kuns- of kerkmusiek, terwyl jazz – wat oorspronklik as dansmusiek ontstaan het – eerder geklassifiseer is as populêre musiek (ibid.).

Verskeie komponiste van jazz-orrelmusiek¹¹ maak gebruik van tematiese ontlening – 'n komposisietegniek wat sy oorsprong in die kunsmusiek het, maar wat ook kenmerkend van jazz is. Die Libanese orrelis en komponis Naji Hakim (1955-) benut, byvoorbeeld, bekende jazz-melodieë uit Gershwin se opera *Porgy and Bess* in sy orrelwerk

¹¹ Die term 'jazz-orrelmusiek' verwys na orrelmusiek met jazz-invloed.

Gershwin'sca (2000). Dieselfde komponis baseer sy jazz-orrelwerk *Bach-o-rama* op verskeie temas uit die komposisies van Johann Sebastian Bach (1685–1750) (Benford, 2018:14–16). Die Noorweegse orrelis en komponis Jon Laukvik (1952–) gebruik jazz-geïnspireerde verrykte akkoorde in die *Plein Jeu*-beweging van sy orrelkompositie *Suite* (1986), en beskryf self hoe hy melodiese en harmoniese materiaal aan Nicolas de Grigny (1672–1703) se *Veni Creator* ontleen (Chang, 2015:16). Surendran Reddy se orrelkompositie *Toccata for Madiba* (1997) bevat tematiese verwysings na die Suid-Afrikaanse volkslied (Van der Merwe, 2016:76).

Geen studie van kontemporêre orrelmusiek sou egter volledig wees indien die musiek van teater- en elektroniese orrels nie ook in ag geneem word nie. Teater-orrels is gedurende 1911–1940 gebou, spesifiek om klanklose films te begelei en populêre musiek in die “film-paleise” van daardie periode te speel (Fox & Junchen, 2013). Die volgende is kenmerkende eienskappe van hierdie orrels (*ibid.*):

teater-orrels is gewoonlik kragtige eenheidsorrels;

solo-registrasies word geaktiveer deur die toetse van die solo-melodie op ‘n enkele manuaal harder af te druk; en

‘n sterk tremulant word in die disposisie aangetref.

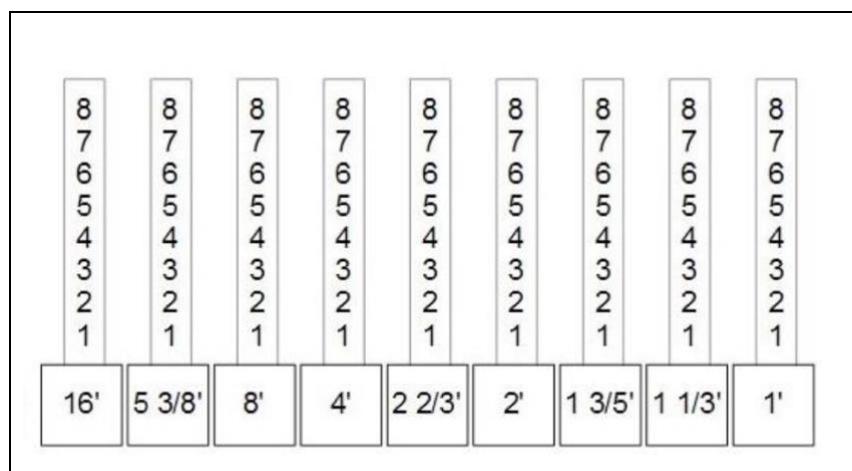
Perkussie-registers soos dromme, simbale, klokkespel, xilofoon, en kastanjette, asook registers vir spesiale effekte – waaronder voëlgeluide, hoefklanke, polisie-sirenes, seeklank, en treinfluite – vorm ‘n integrale deel van die disposisie van hierdie instrumente (Fox & Junchen, 2013).

Teaterorrels het sedert die opkoms van klankfilms in 1939 geleidelik van die toneel begin verdwyn. ’n Paar orrelbouers, onder meer die *Rodgers Organ Company of Hillsboro* en die *Allen Organ Company*, het wel later huiskonserte met sogenaamde ‘teaterhuisorrels’ moontlik gemaak. Hierdie instrumente het egter swak verteenwoordigers van die oorspronklike teaterorreltradisie gebly, aangesien hulle nie oor dieselfde ryk verskeidenheid en omvang van klankkleure beskik het nie. Nietemin het ’n aantal filmbegeleidings wat vir teaterorrels gekomponeer is, behoue gebly – insluitend werke van Carl Davis (Mathiesen, 1991:112).

In 1939 het Laurens Hammond (1895–1973) die “elektriese musikale instrument” gepatenteer wat later as die Hammond-orrel bekend sou staan (Anderson, 2012:34). Hierdie instrumente is gebruik vir die uitvoering van sowel jazz as populêre musiek, en is veral geskik vir vinnige, ritmiese spel, aangesien klank onmiddellik gehoor word by klaweraanslag. Die oorspronklike doel was om die klank van pyporrels na te boots. Trekstange¹² is gebruik om grondtone en botooninhoud te combineer ten einde nuwe, botoonryke timbres te skep wat later kenmerkend van jazz geword het (Figuur 1). Die volume van elke botoon kon beheer word deur die betrokke trekstang op ’n gyskaal tussen ‘1’ en ‘8’ te stel, wat akkurate beheer oor die balans tussen botoonlae moontlik gemaak het. Die speler het gevoldigk oor aansienlike buigsaamheid in die vorming van timbres beskik (Auner, 2013:93).

Pyporrelkomponiste, onder meer Laukvik, het later soortgelyke botoonryke registrasies in hul werke gebruik om hierdie timbres¹³ na te boots en sodoende ’n jazz-karakter aan hul musiek te verleen (Benford, 2018:29). Teen die einde van die 20ste eeu is die Hammond-orrel egter grootliks vervang deur elektroniese orrels wat op nuwe tegnologieë soos digitale monsterneming¹⁴ steun (Anderson, 2012:34).

Figuur 1: Trekstange van die Hammond-orrels (Benford, 2018:30)



¹² Die vermenging van botone word deur trekstange beheer (Hammond, [s.a.]). Die volume van elke botoon word beheer deur die posisie van die betrokke trekstang tussen die minimum en maksimum posisie.

¹³ Die botoonryke registrasies van die Hammond-orrel, wat kenmerkend van jazz geword het, stem ooreen met Frans-Klassieke orrelregistrasies soos *cornet*, *plein jeu* asook *grand jeu de tierce* (Benford, 2018:30).

¹⁴ Met digitale monsterneming word klank nie elektronies geproduseer nie, maar gebaseer op gestoorde digitale opnames van orrelklank.

Slegs enkele publikasies oor die invloed van jazz op orrelmusiek het in die 21ste eeu verskyn. In Alexander Benford se doktorale proefskrif, *Popular Idioms in Select Organ Works of Naji Hakim, Jon Laukvik, and Wolf-Günter Leidel* (2018), bespreek hy die same-smelting van historiese en kontemporêre genres, insluitend jazz, in die orrelkomposisies van die genoemde komponiste. Yoomi Chang se doktorale proefskrif, *The Solo Organ Works of Jon Laukvik* (2015), fokus op Laukvik se gebruik van jazz-idiome in sy orrelmusiek. In Carla van der Merwe se tesis, *Surendran Reddy: Master of Clazz* (2016), bespreek sy die komponis se sogenaamde clazz-musiekstyl, waarin klassieke en jazz-stylelemente gekombineer word en wat hy onder meer in sy orrelkomposisies benut.

1.3 Surendran Reddy en sy orrelmusiek

Die Suid-Afrikaanse komponis Surendran Reddy (1962–2010) is in Durban, KwaZulu-Natal gebore en is reeds vanaf 'n vroeë ouderdom as 'n 'wonderkind' beskryf. Gedurende sy tienerjare het hy verskeie lisensiate sowel as 'n BMus Honneurs-graad aan die *Royal College of Music* in Londen verwerf (Surendran Reddy, [s.a.]).

Twee kommersiële CD's van Reddy se eie klavieropnames het in 1994 en 1996 verskyn en bevat opvallende jazz-stylelemente. Hierdie opnames bestaan bykans uitsluitlik uit sy eie ongenoteerde improvisasies met grootskaalse tematiek-ontlening - elke CD bevat minstens tien temas uit komposisies van bekende komponiste, insluitend J.S. Bach, Mozart, en Andrew Lloyd Webber (1948–), asook liedjies van *The Beatles* (Van der Merwe, 2016:43–46). Reddy het sy persoonlike filosofie, naamlik om mense van verskillende kulture vredsaam byeen te bring, uitgedruk deur verskillende musiekstyle te vermeng. Reddy (in Van der Merwe, 2016:30) beskryf sy benadering in hierdie verband soos volg:

By exploring in-between cultures, people, arts and so on, one has the chance perhaps of bringing things together [...] and achieving hopefully some kind of peace and harmony [...] and hopefully beautiful music.

Soos vroeër vermeld, het Reddy 'n idiosinkratiese musikale idioom, genaamd *clazz*, ontwikkel waarin elemente uit Westerse klassieke musiek, die sogenaamde *third stream*-benadering, en Suid-Afrikaanse jazz op innoverende wyse geïntegreer word (African Composers Edition: Surendran Reddy Performing Edition, [s.a.]; Van der Merwe, 2016:33). In 1995 het hy na Konstanz, Duitsland, verhuis, waar hy tot met sy afsterwe in 2010 werksaam gebly het (Van der Merwe, 2016:21, 25). Die *clazz*-styl het 'n primêre raamwerk gebied waarbinne Reddy vanaf 1996 tot sy dood gekomponeer het. Hierdie styl-idiomatiek is veral prominent in sy twee orrelwerke, *Toccata for Madiba* en *Mayibuye Suite*, wat as verteenwoordigende voorbeeld van sy laat stilistiese ontwikkeling beskou kan word (*ibid.*).

Reddy was 'n uitgesproke teenstander van die Apartheid-regime in Suid-Afrika voor 1994. Na die oorgang na 'n demokratiese bestel in dieselfde jaar, het hy sy *Toccata for Madiba* vir orrel in 1997 gekomponeer. Hierdie werk is vernoem na, en opgedra aan, Nelson Mandela (1918–2013), die eerste demokraties verkose president van Suid-Afrika. Die komposisie toon 'n hibriede stilistiese benadering: 'n fugale gedeelte verteenwoordig klassieke invloed, terwyl sekere harmoniese progressies duidelike jazz-kenmerke openbaar. Herhalende ritmiese patronen roep sterk assosiasies met Suid-Afrikaanse musiekstyle soos marabi en mbaqanga op.

Vier jaar later, in 2001, het Reddy sy tweede en laaste orrelkomposisie, die *Mayibuye Suite*, geskryf in sy kenmerkende *clazz*-idioom. In die voorwoord tot die partituur beskryf die komponis die drieledige werk as 'n uitdrukking van sy verlange na Afrika – 'n emosionele sentiment wat ook in die titel *Mayibuye*, wat "kom terug [na Afrika]" beteken, vervat is (Van der Merwe, 2016:59). Die eerste beweging, *Prelude*, bestaan uit 'n reeks opeenvolgende akkoorde in arpeggio-vorm, wat later in die derde beweging, *Toccata*, in blokvorm herhaal word. Hierdie motoriese tekstuur vertoon duidelike stilistiese ooreenkomsste met J.S. Bach se *Prelude in C majeur*, BWV 846, asook Frédéric Chopin (1810–1849) se *Etude*, Op. 10 Nr. 1, hoewel Reddy oorspronklike harmonieë gebruik, onder meer gebaseer op 13de akkoorde. Die tweede beweging, *An African Hymn*, is 'n gestileerde weergawe van die Suid-Afrikaanse mbaqanga-styl en funksioneer as die emosionele kern van die werk, waarin die nostalgiese sentiment, soos vroeër genoem, musikale beslag kry.

1.4 Benaderings tot die ontleding van vermengde komposisies

Daar bestaan verskeie benaderings tot die ontleding van tonale musiek, waarvan dié van Heinrich Schenker (1868–1935) en Hugo Riemann (1849–1919) onder die mees invloedrykes tel. Alhoewel Schenker se teoretiese raamwerk wyd erken word, bly sy metode omstrede en is dit grotendeels gebaseer op die analise van 'n relatief beperkte korpus werke afkomstig uit die Barok-, Klassieke- en Romantiese styltydperke (Cugny, 2019:4). In Steve Larson se publikasie *Analyzing Jazz: A Schenkerian Approach* (2009), identifiseer hy onder meer twee spesifieke uitdagings en vrae wat ontstaan by die toepassing van hierdie analitiese metode op musiek wat elemente uit verskeie style vermeng (Larson, 2009:5,10):

Sewende- asook verrykte akkoorde¹⁵ wat in jazz gebruik word, kom nie in die musiek voor wat Schenker ontleed het nie. Kan hierdie akkoorde en akkoord opeenvolgings dus met sy metode ontleed word?

Bevat jazz werklik die komplekse strukture waarvoor die Schenker-metode voorsiening maak?

In James McGowan se artikel *Riemann's functional framework for extended jazz harmony* (2010) word tradisionele harmoniese praktyk soos volg vir tonale jazz aangepas (McGowan, 2010:115-126):

Harmoniese konsonansie uitgebrei: Die betekenis van 'harmoniese konsonansie' word aangepas om sewende- en verrykte akkoorde by die tonika- asook ander harmoniese funksies in te sluit.

Subdominant funksie uitgebrei: Die 'subdominant' harmoniese funksie word uitgebrei na 'n meer algemene 'voordominant' funksie om onder meer die onderliggende II-V-I harmoniese struktuur van tonale jazz te akkommodeer.

Harmoniese progressie uitgebrei: Riglyne vir harmoniese progressie word uitgebrei om jazz akkoordvervangings¹⁶ te akkommodeer.

¹⁵ Sewende akkoorde is drieklanke met bygevoegde sewende note, terwyl verrykte akkoorde verder uitgebrei is deur die byvoeging van een of meer spanningsnote (9de-, 11de-, of 13de-note). Omvattende besprekings verskyn in Afdeling 3.4.1.

¹⁶ In 'n jazz akkoordprogressie kan sekere akkoorde met ander akkoorde met dieselfde harmoniese funksie vervang word. 'n Voorbeeld hiervan is die 'tritonusvervanging' van dominant akkoorde. Akkoordvervanging word verder in Afdeling 3.4.1.5 bespreek.

Die ontledingsraamwerke waarna hierbo verwys is, plaas hoofsaaklik die klem op die harmoniese aspekte van musiek. Soos reeds genoem, is tydsverwante elemente egter eweneens fundamenteel tot die jazz-idioom, en daar is dus 'n behoefté aan 'n ontledingsraamwerk wat ook hierdie aspekte verreken. In Laurent Cugny se boek *Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach* (2019) identifiseer hy harmonie én ritme as primêre komponente in die analise van jazz (Cugny, 2019:81–82). Verskeie kenmerkende eienskappe van jazz ontvang gevvolglik gepaste aandag, insluitend swing - die sogenaamde 'drieledige onderverdeling' van tyd, groove - die mikroritmiese afwyking van die polsslag, agonisme - die 'vermensliking' van die polsslag, asook die voorkoms van poliritmes¹⁷ (ibid.:164, 191).

1.5 Navorsingsvrae

Die oorkoepelende navorsingsvraag van hierdie studie is: Hoe kan die gebruik van jazz-elemente in die orrelkomposisies van Surendran Reddy beskryf word?

Om hierdie vraag te beantwoord is daar vier subvrae wat aangespreek sal word:

1. Hoe kan die mees algemene jazz-stylelemente beskryf word?
2. Hoe kan die spesifieke jazz-stylelemente van die Suid-Afrikaanse jazz-style beskryf word?
3. Hoe word bogenoemde elemente in Reddy se orrelkomposisies gebruik?
4. Watter rol kan hierdie elemente in die interpretasie van sy orrelwerke speel?

1.6 Navorsingsontwerp en -metodes

Ten einde die bogenoemde navorsingsvrae te beantwoord, word 'n reeks navorsingsontwerpe en -metodes toegepas vir die bestudering van inligtingsbronne, partiture, en audio-opnames, asook vir die ontwikkeling van 'n doelgerigte

¹⁷ Verdere besprekings van swing, groove, poliritme, en agonisme verskyn onderskeidelik in Afdelings 3.7.2, 3.7.3, 3.7.4, en 3.7.5.

ontledingsraamwerk en die katalogisering van algemene en subgenre-spesifieke jazz-stylelemente.

Aangesien die ontledingsraamwerk fundamenteel is tot beide die kodifisering van jazz-stylelemente en die stilistiese ontleding van Reddy se orrelwerke, is die eerste stap in hierdie studie die ontwikkeling van die genoemde raamwerk. Hierdie proses behels 'n uitgebreide ondersoek na bestaande inligtingsbronne rakende benaderings tot, en raamwerke vir, stilistiese analise. Volgens Johann Mouton (2001:179) kwalifiseer hierdie aktiwiteit as 'n literatuurstudie. Die daaropvolgende formulering van die doelgerigte raamwerk val volgens Mouton (*ibid.*:176) onder die kategorie van teorie- of modelvorming. Hierdie raamwerk dien as grondslag vir die kodifisering van die algemene stilistiese eienskappe van jazz en die ontwikkeling van 'n jazz-stilistiese katalogus - 'n verdere voorbeeld van modelvorming.

Verskeie akademiese joernale, soos *Journal of Jazz Studies*, *Jazz Research Journal*, en *Jazz Perspectives*, fokus uitsluitlik op jazz-navorsing. Daarbenewens bied 'n aantal breër musiekjoernale insiggewende artikels oor stilistiese aspekte van jazz. Omvattende bibliografieë van gepubliseerde en ongepubliseerde bronne, insluitend akademiese tesisse en proefskrifte, is ook beskikbaar. 'n Noemenswaardige voorbeeld is Clarence Bernard Henry se *Global Jazz – A Research and Information Guide* (2022), wat verwysings bevat na bykans 1400 publikasies, elk vergesel van 'n kort inhoudsopgawe.

'n Soortgelyke studie word onderneem ten einde die unieke kenmerke van Suid-Afrikaanse jazz-style, insluitend mbaqanga, *isicathamiya*, en marabi¹⁸, te verstaan. Die inligtingsbronne vir hierdie segment sluit gepubliseerde literatuur, ongepubliseerde akademiese werke, asook audio-visuele materiaal in. Hierdie stap sluit aan by die kodifisering van Suid-Afrikaanse jazz-stylelemente binne die raamwerk en kwalifiseer as deel van die literatuurstudie.

Reddy se twee orrelwerke, *Toccata for Madiba* en *Mayibuye Suite*, word vervolgens sistematies ontleed volgens die kriteria wat in die doelgerigte raamwerk uiteengesit is. Die doel van hierdie analise is om sowel algemene as subgenre-spesifieke jazz-

¹⁸ Hierdie style is reeds deur Reddy self, asook enkele navorsers, uitgewys as teenwoordig in sy orrelwerke (sien Reddy, 1997; Van Der Merwe, 2016:58).

stylelemente te identifiseer. Hierdie metode val onder die breër kategorie van musikale inhoudsontleding (Mouton, 2001:165–167).

Die aanpassings wat benodig word vir die uitvoering van Reddy se orrelwerke op konsertsaalorrels word vervolgens bespreek. Hierdie aanpassings sluit onder meer 'n afwaartse oktaaftransposisie van gedeeltes buite die omvang van die instrument in, asook tempo-aanpassings wat die karakter van die musiek beter dien. Hierdie is 'n verdere voorbeeld van (musikale) inhoudsontleding.

'n Verdere stap in die navorsingsproses is die analise van hoe verskillende kategorieë jazz-stylelemente in Reddy se werke aangewend word om die komponis se persoonlike estetiese en ideologiese sienings te verwoord. Hierdie analise sluit beide die algemene en stylspesifieke jazz-stylelemente, sowel as biografiese inligting oor die komponis, in - 'n verdere voorbeeld van inhoudsontleding.

2 Die doelgerigte ontledingsraamwerk

'n Doelgerigte ontledingsraamwerk is noodsaaklik om toepaslike en konsekwente terminologie te voorsien vir die omvattende beskrywing van jazz-style en gepaardgaande stylelemente. In sy artikel *Style* (2001) definieer Robert Pascall die konsep van styl as die "wyse van uitdrukking en aanbieding" van musiek (Pascall, 2001:1). Hy identifiseer voorts tekstuur, harmonie, melodie, en ritme as primêre aspekte van musikale styl (ibid.:3-5). Die beoogde ontledingsraamwerk moet dus nie slegs hierdie dimensies insluit nie, maar ook ander fundamentele aspekte van musikale uitdrukking om 'n holistiese analyse van jazz moontlik te maak. Die kodifisering van jazz-stylelemente binne hierdie raamwerk dien as grondslag vir die stilistiese beskrywing van jazz en die analyse van Reddy se orrelwerke.

Hoewel klassieke musiek tans die mees gevestigde en wydverspreide genoteerde musiektradisie verteenwoordig, bestaan daar verskeie musiektradisies van ander beskawings wat op alternatiewe musiekteoretiese raamwerke berus (Nikolsky, 2020:2). Sedert die 1890's is pogings aangewend om binne sistematiese musiekwetenskap 'n sogenaamde 'meta-teorie' daar te stel wat alle musiektradisies sou kon beskryf (ibid.). Hierdie akademiese veld het egter grotendeels analitiese modelle oorgeneem wat gegrond is op die parameters van klassieke musiek, en wat dus primêr op toonhoogte-faktore fokus. Volgens Mervyn Cooke en David Horn (2002:73) is kenmerkende aspekte van jazz, veral met betrekking tot ritme en klankkleur, oorspronklik Afro-Amerikaans van aard, en word hierdie eienskappe dikwels onvoldoende verteenwoordig binne Westerse analitiese raamwerke.

Die doelgerigte ontledingsraamwerk wat vir hierdie studie ontwikkel is, steun veral op die volgende sleutelbronne:

In sy artikel *The Pastoral Origin of Semiotically Functional Tonal Organization of Music* (2020) beskryf Nikolsky elf fundamentele aspekte van musikale uitdrukking. Hy stel dat hierdie aspekte, in verskeie kombinasies, universeel toegepas kan word vir die beskrywing van musiek van enige oorsprong - nie beperk tot die Westerse tradisie nie (Nikolsky, 2020:4).

Op sy webblad *PsyArXiv: Glossary of Some Important Musical Terms* (2022) verskaf Nikolsky definisies van sleutelterme wat direk relevant is vir die huidige navorsing.

In *Jazz Theory: From Basic to Advanced Study* (2014) identifiseer Dariusz Terefenko verskeie stilisties-kenmerkende harmoniese en ritmiese elemente van jazz, insluitend idiomatiese jazz-harmoniese progressies.

Laurent Cugny se *Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach* (2019) bied 'n geïntegreerde beskrywing van jazz-stylelemente, met spesifieke aandag aan ritme en harmonie.

In *Jazz Composition: Theory and Practice* (2003) bespreek Ted Pease in diepte jazz-spesifieke melodiese, harmoniese, en vormkundige aspekte.

Pease en Ken Pullig se *Modern Jazz Voicings* (2001) bied 'n uitgebreide bespreking van klankstrukture wat verrykte akkoorde en sogenaamde "akkoord toonlere" insluit (Pease & Pullig, 2001:24–62).

Alexander Benford se proefskrif *Popular Idioms in Select Organ Works of Naji Hakim, Jon Laukvik, and Wolf Günter Leidel* (2018) bevat relevante analises van die aanwending van die jazz-idioom in kontemporêre orrelkomposisies.

Uit die genoemde bronne kan 'n ontledingsraamwerk saamgestel word wat 14 aspekte van musikale uitdrukking insluit vir die kodifisering van stylkenmerke. Alhoewel hierdie aspekte individueel ontleed kan word, manifesteer hulle in musiek dikwels in verskeie kombinasies. Volgens Nikolsky is die eerste elf aspekte voldoende om enige musiekstyl te beskryf (Nikolsky, 2020). Nietemin word drie aanvullende, sogenaamde saamgestelde aspekte – naamlik frasering, karakter, en energievlek – by die raamwerk ingesluit. Hoewel dit teoreties moontlik is om hierdie saamgestelde aspekte vanuit die elf atomiese aspekte af te lei, word hul insluiting geregtig op grond van hul gereelde eksplisiete aanduiding in komposisies. Hierdie benadering laat toe dat fraserings-aanduidings, karakter-aanwysings, en aanduidings van energievlek op 'n sistematiese wyse gekodifiseer word, sonder die noodsaaklikheid om dit tot hul atomiese komponente te reduiseer.

Die atomiese aspekte word onderverdeel in vier hoofgroepe, gebaseer op die primêre dimensie van musikale uitdrukking wat elkeen aanspreek: toonhoogte, tydsverloop, dinamiek, en klankkleur. Aangesien verskeie aspekte eienskappe van meer as een groep vertoon, word hulle ingedeel volgens die mees relevante funksionele kategorie. Weens

die uiteenlopende beskrywings van hierdie aspekte in die bestaande literatuur, word spesifieke werksdefinisies, soos van toepassing op die huidige studie, vervolgens uiteengesit.

2.1 Aspekte rakende toonhoogte

Toonhoogte-verwante aspekte van musikale uitdrukking sluit primêr vier domeine in: melodie, harmonie, tekstuur, en vorm. Elk van hierdie aspekte vertoon unieke eienskappe binne die jazz-idioom, wat as stilistiese aanwysers dien.

Verskeie bronne, waaronder Cugny (2019), Kirchner (2000), en Pease & Pullig (2001), wys daarop dat jazz-melodieë gekenmerk word deur komplekse ritme, tonale buigbaarheid, en die vrye omgang met konvensionele melodiese strukture. Die volgende aspekte is besonder relevant vir analitiese toepassing:

Melodiese ritme is een van die mees kenmerkende elemente van jazz-melodieë. In jazz-ritme verskuif aksente dikwels op subtiele wyse, met note wat effens voor of ná die verwagte polsslag gespeel word — 'n verskynsel waarna dikwels as '*laying back*' of '*pushing ahead*' verwys word. Hierdie ritmiese elastisiteit, veral prominent in die swing-idioom, dra tot die idiomatiese karakter van jazz by (Pease, 2003:5). Die gebruik van sinkopasie, *off-beat* aksente, en onreëlmatige frase-afbakening versterk die gevoel van spontaniteit en improvisasie.

Melodiese tempo verwys na die relatiewe snelheid van toonhoogte-veranderings binne 'n melodiese lyn, gesien in verhouding tot die onderliggende harmoniese tempo. Byvoorbeeld, 'n melodie met vinnige opeenvolgende toonhoogtes oor 'n stabiele harmoniese onderbou skep 'n gevoel van kinetiese energie. Hierdie kenmerk is veral sigbaar in bebop, waar vinnige lopies en kompleksiteit sentraal staan (Miller, 1996:19).

Melodiese digtheid beskryf die frekwensie van note per tydseenheid (gewoonlik per maat). 'n Lae melodiese digtheid, soos tipies van *bossa nova*, laat ruimte vir harmoniese en ritmiese subtiliteit, terwyl 'n hoë digtheid, soos in bebop, 'n gevoel van intensiteit en virtuositeit skep (Pease, 2003:5; Cugny, 2019:204).

Melodieë is dikwels gebaseer op bepaalde diatoniese of chromatiese toonlere of modusse. In die jazz-idioom is die volgende toonlere en modusse veral prominent: pentatoniese toonlere (in beide oorspronklike en gewysigde vorme), blues toonlere, bebop toonlere, verminderde- en halfverminderde toonlere,

heksatoniese- en oktatoniese toonlere, asook diatoniese modusse¹⁹ (Terefenko, 2014:79, 185, 267; Aebersold, 2010:12, 37–38; Pease, 2003:10–18). Die gebruik van verskeie toonlere binne 'n enkele frase dra by tot die kleurryke en soms ambivalente tonale aard van jazz-melodieë (Pease, 2003:16).

Melodiese spanning ontstaan wanneer nie-akkoordnote, chromatiese note, of dissonante intervalle in die melodiese lyn ingesluit word. Hierdie spanning kan doelbewus opgelos word of funksioneer as 'n gestileerde kenmerk sonder eksplisiete oplossing. Die wisselwerking tussen spanning en ontpanning skep 'n dinamiese vorm van frasevorming en tematiese ontwikkeling (Pease & Pullig, 2001:11).

Melodiese omvang verwys na die totale interval tussen die laagste en hoogste noot binne 'n melodie, terwyl melodiese verspreiding die gemiddelde intervalgroottes tussen opeenvolgende note aandui. Jazz-melodieë wissel van trapsgewyse beweging tot groter spronge, veral in improvisasie, waar motiewe dikwels uitbrei of verdig (Pease, 2003:11).

Artikulasie speel 'n belangrike rol in jazz-uitdrukking. Mikrotonale verskynsels soos blue-note, waar 'n toon effens onder die verwagte toonhoogte gebuig word, en 'pitch bends' is gereeld hoorbaar, veral in vokale jazz, saksofoonspel, en trompet-improvisasie. Hierdie tegnieke dra by tot 'n ekspressiewe en sang-matige kwaliteit (Cugny, 2019:249).

Jazz-melodieë maak gebruik van *glissandi* en ornamentasie, insluitend *glissandi* tussen derde intervalle, die sogenaamde '*pendular thirds*', wat 'n idiomatiese karakter aan die frase verleen (Kirchner, 2000:13).

Melodieë in jazz verwys dikwels na onderliggende harmonieë deur die insluiting van akkoordnote of arpeggio's. Hierdie verwysings kan subtel of eksplisiet wees, en funksioneer dikwels as ankerpunte, veral die voorkoms van akkoordnote 3 en 7²⁰ binne dieselfde melodiese frase, vir improvisasie en harmoniese navigasie.

'Melodiese sekwense' ontstaan wanneer frases getransponeer en herhaal word. Hierdie transponering kan diatonies of chromaties van aard wees (Pease, 2003:19).

Die herhaling van motiwiese ritmes is 'n gereelde verskynsel. Indien die toonhoogtes ook herhaal word, ontstaan 'n sogenaamde 'haak', wat dikwels 'n identifiserende kenmerk van die musiek word (Pease, 2003:18).²¹

Melodiese motiewe kan deur verskeie kompositoriese prosesse gemanipuleer word, insluitend transponering, ornamentering, ritmiese verskuiwing, omkering,

¹⁹ Diatoniese modusse is afgelei van die majeur toonleer en deel dieselfde stel toonhoogtes, maar begin elk op 'n ander toontrap (Terefenko, 2014:79).

²⁰ Akkoordnote 3 en 7 staan bekend as 'gidsnote' en word in Afdeling 3.4.1 bespreek.

²¹ Voorbeeld van sodanige 'hake' uit vroeëre klassieke musiekstyle sluit byvoorbeeld die openingsnote van Tchaikovsky se *Klavierkonsert Nr. 1*, Op. 23, en Beethoven se *Sinfonie Nr. 5*, Op. 67 in.

vergroting, of verkleining van nootwaardes of intervalle, fragmentering, en kontraktsie (Cugny, 2019:207).

Harmonie is een van die kernaspekte van musikale uitdrukking in jazz en behels die stelsels waarvolgens note op verskillende toonhoogtes saamgestel word om akkoorde te vorm, asook die wyse waarop akkoorde op mekaar volg. In jazz kom vier primêre harmoniese stelsels in verskeie kombinasies voor, naamlik tonaliteit, blues, modaliteit, en nie-funksionele harmonie. Die harmoniese boublomme van jazz bestaan hoofsaaklik uit verrykte akkoorde, elk met spesifieke nootstrukture wat daarop gemik is om bepaalde klankteksture te skep. Die dissonansie wat voortspruit uit spanningsnote binne hierdie akkoorde, genereer harmoniese spanning wat 'n wesenlike bydrae lewer tot die stilistiese tekstuur van die musiek (Pease & Pullig, 2001:12).

Volgens Nikolsky (2020:3) verwys tekstuur na die spesifieke vertikale en horisontale samestelling en digtheid van klanke in musiek. Die horisontale aspekte van tekstuur sluit die melodiese, harmoniese, en ritmiese struktuur en digtheid in.²² In die konteks van jazz verwys vertikale tekstuur na die verskeidenheid instrument-kombinasies wat in jazz-ensembles gebruik word, wat op hul beurt bepaalde orkestrasie-patrone vorm (soos byvoorbeeld klavier-bas-dromme, bebop-kombinasies, en big band). Verder sluit vertikale tekstuur ook die oorkoepelende musikale teksture in, soos monofonie, homofonie, en polifonie (Cugny, 2019:315).²³

Musikale vorm verwys na tematiese veranderinge binne opeenvolgende musikale strukture, beide op mikro- en makrovlak. 'n Belangrike strukturele meganisme vir die afbakening van hierdie vlakke is die kadens, wat as 'n komponent van harmonie beskou word. Om hierdie rede word musikale vorm binne hierdie studie saam met harmonie as 'n toonhoogte-verwante aspek geklassifiseer. Die mees algemene vormstruktuur in jazz-uitvoerings is die sogenaamde "tema-solo's-tema"-vorm (Cugny, 2019:74–75), waarin die tematiese gedeeltes die gekomponeerde komponente van die werk uitmaak. Hierdie gedeeltes word dikwels in vaste liedvorme soos AABA of ABAC geskryf (Terefenko, 2014:323, 338).

²² Hierdie aspekte word onderskeidelik bespreek in die relevante afdelings van Hoofstuk 3.

²³ Alhoewel vertikale tekstuur ook die klankstrukture van verrykte akkoorde insluit, word hierdie aspek spesifiek onder die bespreking van harmonie in Afdeling 3.4.1.1 bespreek.

2.2 Tydsverwante aspekte

Tydsverwante aspekte vorm 'n essensiële komponent van jazz en dra op unieke wyse by tot die genre se uitdrukkingskrag en karakter. Hierdie aspekte wat deel vorm van die ontleidingsraamwerk sluit ritme, metrum, tempo, en artikulasie in, en word in jazz nie bloot as meganiese afmetings van tyd gehanteer nie, maar as dinamiese en ekspressiewe elemente wat die gevoel, spanning, en energie van die musiek vormgee. Ritme, as een van die mees kenmerkende eienskappe van jazz, word op verskillende wyses gedefinieer. Volgens Nikolsky (2020:3) is ritme die relatiewe tydsduur van klanke binne 'n hiërargiese struktuur van tydsverdelings, gebaseer op verhoudings van twee of drie. Cugny (2019:169) bied egter 'n meer uitvoeringsgerigte perspektief deur ritme te beskryf as 'n opeenvolging van kontraste in klem, klankkleur, of tydsduur - 'n benadering wat veral sin maak binne die konteks van improvisasie en spontane uitvoering wat 'n algemene praktyk by jazz is.

'n Belangrike ritmiese kenmerk van jazz is die sogenaannde mikroritmiese nuanses, wat veral sigbaar word in die interpretasie van agtstenote. In plaas van gelyk verdeelde agtstes, word hierdie note dikwels as oneweredig uitgevoer in die sogenaannde 'swing'-gevoel, waarin die eerste agtste langer en die tweede korter gespeel word - 'n effek wat nie presies genoteer word nie maar deur tradisie, luisterervaring, en uitvoeringspraktyk oorgedra word. Daarbenewens maak jazz uitvoerig gebruik van ritmiese verskuiwings waar note doelbewus n t voor of ná die verwagte pols geplaas word. Hierdie tegniek dra by tot die ontwikkeling van 'n groove - 'n ritmiese momentum wat nie slegs 'n metriese eenheid is nie, maar 'n voelbare dryfkrag binne die uitvoering (Cugny, 2019:249). Hierdie groove word verder versterk deur die poliritmiese interaksie tussen instrumente, waarby die baskitaar of kontrabas, klavier, en perkussie elk unieke, oorvleuelende ritmiese patronen speel wat saam 'n gestratifiseerde tydstruktuur vorm. Hierdie kompleksiteit gee aan jazz sy kenmerkende ritmiese vitaliteit en interaktiewe karakter.

Metrum in jazz funksioneer nie altyd as 'n vaste ankerpunt nie, maar eerder as 'n elastiese raamwerk waarin ritmiese variasie plaasvind. Volgens Nikolsky (2022:2) is metrum 'n herhalende groepering van een sterk polsslag saam met een of meer swakker polsslae. Hierdie konsep sluit aan by die idee van tydmaattekens, maar in jazz is die metriese

interpretasie dikwels minder rigied. Hoewel die meeste jazz-komposisies in 'n 4/4-metrum geskryf is, word hierdie tydmaat dikwels as 'n 2/2-uitvoeringservaring beleef, wat die gevoel van momentum en ligtheid bevorder. Hierdie dubbele interpretasie van metrum stel jazz-musikante in staat om kreatief te speel met frasering, aksente, en onderverdelings, wat weer bydra tot die mikroritmiese kompleksiteit van die genre.

Tempo, oftewel die gemiddelde pas van polsslae, is in jazz nie net 'n tegniese aanduiding nie, maar 'n stilistiese bepalende faktor. Verskillende jazz-style vereis verskillende tempi: bebop floreer in vinniger tempi, terwyl ballades en *bossa novas* stadiger en meer 'gesing' voel. Tempo beïnvloed nie net die tegniese uitvoerbaarheid van ritmiese patronen nie, maar ook die emosionele karakter en energie van die musiek (Cugny, 2019:164, 341). 'n Swing-ritme, byvoorbeeld, funksioneer slegs optimaal binne 'n spesifieke tempo - te stadig, en die ritmiese momentum vervaag; te vinnig, en die swing-gevoel verloor sy subtile balans (*ibid.*). Die doeltreffende integrasie van individuele ritmes binne 'n poliritmiese geheel is dus afhanklik van die instandhouding van 'n geskikte en stabiele tempo, wat beide die spelers en luisteraars in die ritmiese veld veranker (*ibid.*:342).

Artikulasie, wat verwys na die aard en tydsberekening van die aanslag en beëindiging van klanke, speel in jazz 'n sleutelrol in die skepping van uitdrukking en ritmiese identiteit (Nikolsky, 2020:4). Anders as in Westerse kunsmusiek waar artikulasie dikwels formeel aangedui word, is dit in jazz hoofsaaklik deel van die uitvoeringsidioom. Artikulasievorme soos *staccato*, *tenuto*, en *marcato* word op idiomatiese maniere gebruik, afhangende van die frase, styl, en improvisasie-inset (Cugny, 2019:205; Terefenko, 2014:22). Ritmiese artikulasie sluit ook die sogenaamde '*backbeat*' in - 'n prominente kenmerk van baie jazz- en populêre musiekstyle - waarby die tweede en vierde pols van 'n 4/4-maat beklemtoon word (DeVeaux & Giddins, 2009:20). Hierdie beklemtoning skep 'n drywende gevoel van ritmiese momentum en samehorigheid binne ensemble spel. Instrumentspesifieke artikulasie dra verder by tot hierdie effek: trompette kan, byvoorbeeld, die klankkleur manipuleer deur verskillende tipes beklemtoning, terwyl kitare met die pluk van die snaar ritmiese aksente skep (Cugny, 2019:205). In hierdie opsig dien artikulasie nie net as 'n tegniese aspek nie, maar as 'n subtiese, uiters sensitiewe middel tot ritmiese en timbrale uitdrukking.²⁴

²⁴ Artikulasie-eienskappe wat spesifiek eie aan jazz is, word verder bespreek in Afdeling 3.10.

2.3 Dinamiese aspekte

Dinamiek verwys na die veranderinge in volume tussen opeenvolgende of gelyktydige klanke binne 'n musikale tekstuur en vorm 'n essensiële komponent van musikale uitdrukking (Nikolsky, 2020:4). Alhoewel dinamiek tradisioneel as 'n sentrale element in Westerse kunsmusiek beskou word, veral binne die konteks van vormgewing, spanning, en ontspanning, word dit in jazz dikwels as minder prominent of struktureel bepalend beskou. Volgens Schuller (in Norman, 2002:40) is dinamiese kontras en struktuur wesenlike boustene van klassieke musiek, maar tree dit in jazz eerder op as 'n ondergeskikte faktor teenoor ritmiese nuansering. Hierdie siening strook met Cugny (2019:170) se opvatting dat ritme in jazz nie bloot metriese struktuur is nie, maar 'n opeenvolging van subtiele kontraste - nie net in tydsuur en klem nie, maar ook in klankkleur en dinamiek.

Dinamiek in jazz moet egter nie as afwesig of irrelevant beskou word nie. Inteendeel, dit funksioneer eerder op 'n idiomatiese en uitvoeringsgebonde wyse, en dra by tot die ritmiese vitaliteit en frasevorming van die musiek. In hierdie opsig kan dinamiese variasie selfs dien as 'n vorm van ritmiese klemplasing. Agogiese plasing van note, skielike aksente, en dinamiese booggvorme binne frases skep 'n gevoel van momentum en artikulasie wat nie noodwendig in die notasie aangedui word nie, maar deur uitvoeringspraktyk en uitvoeringstradisie gevestig is. Byvoorbeeld, die gebruik van natuurlike musikale *crescendi* in opgaande frases en *decrescendi* in afgaande frases, soos algemeen in klassieke musiek, kom ook in jazz voor, maar op 'n meer intuïtiewe, spontane wyse (Terefenko, 2014:22; Cugny, 2019:170).

Daarbenewens kan dinamiek in jazz 'n rol speel in die skep van spanning en ontspanning, veral in ensemble-uitvoering waar individuele spelers hul dinamiese profiel aanpas ten opsigte van die kollektiewe klank. In improvisasie, 'n kernaspek van jazz, word dinamiek dikwels gebruik as 'n ekspressiewe hulpmiddel om frases af te baken, 'n dialoog tussen musikante te faciliteer, of om dramatiese effekte te bereik. Die spontane toepassing van dinamiek is dus nie net 'n estetiese keuse nie, maar 'n funksionele deel van die improvisatoriese proses en interaktiewe karakter van jazz.

Dinamiek behoort daarom nie as 'n toevallige of marginale aspek van jazz verstaan te word nie, maar eerder as 'n dinamiese en kontekstueel-gedrewe element wat, hoewel minder voorskriftelik as in klassieke musiek, steeds 'n betekenisvolle rol speel in die vorming van jazz se unieke ritmiese en klankmatige idioom.

2.4 Aspekte rakende klankbeeld, -kleur en -tekstuur

Aspekte wat verband hou met klankbeeld en klankkleur is onafskeidbaar verweef met keuses rakende instrumentasie en registergebruik. Klankbeeld verwys na die totale akoestiese indruk wat 'n werk of uitvoering agterlaat, en word gevorm deur die samesmelting van klankkleur, tekstuur, dinamiek, en ruimte. In die konteks van jazz speel unieke klankteksture, veral dié wat tot stand kom deur die onkonvensionele gebruik van individuele instrumente of ongewone kombinasies van instrumentgroepe, 'n belangrike rol in die identiteit van spesifieke uitvoerders en ensemblegroepe²⁵ (De Villiers, 2021:iii). Soos De Villiers (*ibid.*) aanvoer, ontwikkel sommige jazz-musici 'n herkenbare klankbeeld wat deels spruit uit hul benadering tot instrumentasie en deels uit hul gebruik van variasie in timbre. Hierdie idiomatiese klankbeelde word verder versterk deur die gebruik van spesifieke verrynkte akkoorde wat kleur en spanning toevoeg aan die harmoniese raamwerk van 'n werk, wat op hul beurt ook die emosionele of ekspressiewe karakter beïnvloed.

In die geval van orrelmusiek met jazz-invloede, word hierdie klankbeeld dikwels bewustelik gevorm deur registrasies wat klanke simuleer wat met teaterorrels of Hammond-orrels geassosieer word. Sekere trekstangkombinasies op die Hammond-orrel, wat kenmerkend geraak het van jazz- en gospel-tradisies, word doelbewus nageboots deur middel van die keuse en koppeling van spesifieke botoonregisters op die klassieke orrel. Hierdie praktyk dui nie net op 'n timbrale verwysing nie, maar dra ook by tot die stilistiese geloofwaardigheid van die werk binne 'n jazz-estetiek.

²⁵ Marjorie de Villiers (2021:iii) verwys na die instrumentklanke kenmerkend van individuele musikante of ensemblegroepe as "*sonic signatures*".

Elke instrument beskik oor 'n reeks registers of toongebiede waarin daar merkbare veranderinge in klankkleur voorkom. Volgens Nikolsky (2022:4) word hierdie registers gedefinieer deur interne oorgange in timbre wat hoorbaar is selfs binne homogene toonreeks. In jazz word hierdie registers dikwels op onkonvensionele wyse benut - sowel deur die speel in uiterste lae of hoë registers as deur die gebruik van alternatiewe speeltegnieke. In kombinasie met dinamiese variasie en frasevorming dra hierdie gebruik van register by tot verhoogde ekspressiwiteit, intensiteit, of spanning, en word dit dikwels strategiese middele in improvisasie of idioomgetroue uitvoering (Cugny, 2019:200).

Die tekstuur van 'n jazz-werk, soos beskryf deur DeVeaux en Giddins (2009:27), spruit uit die wyse waarop melodiese en harmoniese elemente geïntegreer en in balans gebring word. In tipiese jazz-ensembles word instrumentasie funksioneel verdeel in twee hoofgroepe: 'n melodiese afdeling en 'n ritmiese afdeling. Die melodiese afdeling bestaan meestal uit blaasinstrumente soos trompet, saksofoon, klarinet, en tromboon, maar sluit soms ook ander instrumente soos die viool in, wat 'n minder konvensionele maar toenemend gewilde rol in jazz inneem. Die ritmiese afdeling, wat beide die ritmiese dryfkrag en harmoniese basis verskaf, bestaan gewoonlik uit instrumente soos die kontrabas, dromstel, klavier, of ander klawerborde, asook kitaar, banjo, en soms vibrafoon. Die aard van die interaksie tussen hierdie afdelings, waaronder die mate van improvisasie, die roloverdeling, en die versmelting van timbre en klanklae, bepaal in belangrike mate die teksturele karakter van die musiek en dra by tot die dinamiese en idiomatiese aard van jazz.

2.5 Saamgestelde aspekte

Die saamgestelde aspekte van musikale uitdrukking sluit onder meer frasering, musiekarakter, en energievlek (of intensiteit) in. Hierdie aspekte verteenwoordig die geïntegreerde werking van verskeie onderliggende musikale parameters en speel 'n sleutelrol in die vorming van musikale betekenis en emosionele resonansie.

Frasering behels die onderverdeling van 'n melodiese lyn in kleiner, betekenisvolle eenhede, analoog aan die manier waarop opeenvolgende woorde in 'n sin gegroepeer word om sintaktiese en semantiese koherensie te verkry (Nikolsky, 2022:3). Alhoewel 'n frase dikwels as 'n selfstandige melodiese entiteit ervaar word, is dit nie noodwendig volledig op sigself nie en kan dit deel uitmaak van 'n groter musikale gebou of stelling (Pease, 2003:2). Frasering spruit voort uit 'n afwisseling van spanning en ontpansing op harmoniese, melodiese, metriese, dinamiese, en ritmiese vlakke (Nikolsky, 2022:3). Soos vroeër bespreek, weerspieël die dinamiese profiel van 'n frase dikwels die melodiese kontoer, met opgaande frases wat geneig is tot natuurlike *crescendi*, en afgaande frases wat dikwels met *decrescendi* geassosieer word. Die gebruik van wisselende artikulasie binne 'n frase kan verder bydra tot nuansering en uitdrukking (ibid.:22).

Frases word gewoonlik beëindig met 'n kadens, wat as 'n harmoniese afsluiting dien, hetsy gedeeltelik of volkome. Hierdie afsluiting word dikwels ondersteun deur 'n kort pouse wat die regulêre pulsering van die metrum onderbreek en dus 'n gevoel van afronding of oorgang skep (Nikolsky, 2022:9). Omdat frasering die integrasie van veelvuldige musikale faktore vereis, word dit deur Nikolsky (2020:3) geklassifiseer as 'n saamgestelde aspek van musikale uitdrukking. Alhoewel frases soms deur fraseboë of rustekens aangedui word, bly dit grootliks aan die uitvoerder se interpretatiewe diskresie oorgelewer. Terefenko (2014:289) beskryf dertien fraseprototipes wat die harmoniese, kontrapuntale, en strukturele eienskappe van agtmaat-frases uitlig wat dikwels in jazz-melodieë voorkom - 'n belangrike verwysingsraamwerk vir die analyse van frasering binne hierdie genre.

Die tweede saamgestelde aspek van uitdrukking is musiekarakter, 'n term wat gebruik word om die algemene geaardheid of affektiewe kwaliteit van 'n musikale segment te beskryf. Karakteraanwysings soos 'opgewek', 'fanfare', of 'stätig' verskaf rigting aan die interpretasie en word dikwels eksplisiet in die partituur aangedui. Hierdie karakterterme het dikwels stilistiese of genre-bepaalde konnotasies: bewegings uit multibeweging-komposisies dra, byvoorbeeld, dikwels karakterbeskrywings soos *Menuet* (stätig), *Mars* (fanfare), of *Pastorale* (landelik), wat sowel tempo, ritme as affek impliseer. In jazz word verskillende subgenres eweneens gekenmerk deur spesifieke musiekarakters.²⁶

²⁶ Afdeling 3.14 bevat 'n uitgebreide bespreking van hierdie aspek.

Die derde saamgestelde aspek, energievlak, of intensiteit, verwys na die mate van beweging, spanning, of aandag wat die musiek genereer. Alhoewel dit dikwels oorvleuel met musiekkarakter, funksioneer energievlak ook as 'n onderskeidende en dinamiese komponent, veral in die identifikasie van jazz-subgenres. Musiek met 'n hoë energievlak word dikwels gekenmerk deur 'n vinnige tempo, hoë ritmiese kompleksiteit, en dinamiese fluktuasies, terwyl lae intensiteit musiek meer geneig is tot statiese harmonieë, laer tempi, en 'n meer ontspanne of kontemplatiewe atmosfeer. Afro-Kubaanse jazz, byvoorbeeld, toon dikwels 'n uitbundige, ritmies voortstuwend karakter, met poliritme en verrassende aksente wat tot hoë intensiteit bydra (Fernandez, 2006:vii–ix). In teenstelling hiermee is Afro-Brasiliaanse jazz dikwels rustiger van aard, met stadiger tempi, laer nootdigtheid, en 'n meer gesuspendeerde tydsgevoel (Owens, 1995:83).²⁷

Hierdie saamgestelde aspekte van musikale uitdrukking vorm 'n noodsaaklike skakel tussen die notasie en die uitvoering van musiek. In die konteks van jazz, waar improvisasie en persoonlike interpretasie sentraal staan, raak hierdie aspekte nog meer belangrik as draers van individuele styl, betekenis, en emosie.

2.6 Samevatting

Hierdie hoofstuk ontwikkel 'n gestruktureerde analitiese raamwerk vir die identifisering van jazz-idioom. Gebaseer op bestaande teorieë word veertien parameters onderskei, gegroepeer onder toonhoogte (melodie, harmonie, tekstuur, vorm), tydsverwante aspekte (ritme, metrum, tempo, artikulasie), dinamiek, asook klanbeeld en klankkleur. Drie oorkoepelende aspekte - frasering, karakter, en energievlak - versterk die integrasie van musikale betekenis.

Hierdie raamwerk bied 'n metodologiese instrument vir die sistematiese stilistiese analise van jazz en die manifestering van hierdie idioom in Reddy se orrelwerke.

²⁷ 'n Verdere bespreking van energievlak en intensiteit volg in Afdeling 3.15.

3 Algemene internasionale jazz-praktyke en -stylelemente

In hierdie hoofstuk word die stylkenmerke van internasionale jazz geïdentifiseer en binne die raamwerk van die ontledingsmetodologie van die studie opgesom. Hierdie kenmerke word in gekodifiseerde formaat in Addendum E weergegee. Die oogmerk van die huidige studie is nie om 'n omvattende oorsig van jazz-teorie te bied nie, maar eerder om voldoende teoretiese agtergrond te verskaf wat die daaropvolgende stilistiese ontleding van jazz-invloede in Reddy se orrelwerke onderbou.

Klassieke musiek is ingebed in 'n geskrewe musiektradisie waarin komponiste presiese notasie verskaf. Die taak van die uitvoerder is om hierdie notasie noukeurig te interpreteer, met inagneming van sowel die spesifieke stylhistoriese konteks as die individuele idioom van die komponis. In jazz, daarenteen, lê die klem egter veel sterker op uitvoeringspraktyk as op die volledige notering van die komposisie. Die begrippe 'komposisie', 'verwerking', en 'uitvoering' verkry derhalwe aangepaste betekenis binne die jazz-konteks (Cugny, 2019:12). In jazz dien 'n komposisie meestal as uitgangspunt vir 'n kreatiewe proses van improvisasie en variasie, waartydens die finale uitvoering wesenlik van die oorspronklike kompositionele bedoeling kan verskil. Cugny (*ibid.*) stel dit soos volg:

The DNA of a jazz piece is thus to be found in its performance rather than its preparation [...] regardless of whether musicians are improvising or not, regardless of how elaborate the composed material used as a starting point is, and regardless of whether or not [the musicians] are reading scores.

In sy boek *Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach* (2019) beskryf Cugny 'n stel kernpraktyke wat jazz tussen 1930 en 1960 gekenmerk het, en wat steeds as definisionele eienskappe van die genre beskou kan word (Cugny, 2019:4-5):

- 'n Vermenging van tonale harmonie en blues²⁸-elemente.
- 'n Harmoniese stelsel wat sowel kleurstrukture as opeenvolgings bepaal.
- Die gebruik van die 'tema-solo's-tema'-struktuur as primêre vorm van uitvoering.
- Die gebruik van die AABA-, ABAC-, en blues vorme vir die komposisie van tematiese seksies.
- 'n Konstante en duidelik geartikuleerde polsslag.
- Die toepassing van gestandaardiseerde jazz-uitvoeringspraktyke ²⁹ met betrekking tot ritme, melodie en/of klankkleur, waarmee die meeste jazz-musici vertrouyd is.
- Die instrumentale groepering in twee hoofafdelings:
 - melodiese afdeling: gewoonlik bestaande uit een of meer van die volgende instrumente - trompet, saxofon, klarinet, trombon, en viool; en
 - ritmiese afdeling: gewoonlik bestaande uit een of meer van die volgende instrumente - kontrabas, tromme, klavier/klawerbord, banjo, kitaar, en vibrafoon.

3.1 Jazz-improvisasie en die 'jazz-werk'

Robert Rawlins en Nor Bahha (2005:33) definieer improvisasie in *Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory* soos volg:

In the broadest sense, the word improvisation designates composition in real time. Improvised music is created "on the spot" by a musician who assumes the double role of performer and composer. Improvisation in some form or to some degree has been associated with jazz since its very inception. With the bebop revolution of the 1940s, improvisation became arguably the defining element of jazz.

²⁸ Die term 'blues' kan verskillende betekenisse hê; in hierdie konteks behels blues 'n opeenvolging van akkoorde oor twaalf mate, met harmoniese funksies gewoonlik soos volg: I-4 mate; IV-2 mate; I-2 mate; V7-1 maat; IV-1 maat; I-2 mate (Wald, 2013). Blues is van Afro-Amerikaanse herkoms en maak 'n integrale deel uit van jazz, R&B, rock, sowel as, tot 'n mindere mate, country-musiek (*ibid.*).

²⁹ Voorbeeld van jazz-uitvoeringspraktyke is *comping* en *walking bass*. Jazz-uitvoeringspraktyke word in Afdeling 3.2 bespreek.

Volgens die outeurs het jazz-improvisasie ontstaan uit die ornamentering van bestaande melodieë. Binne ensembleverband geniet individuele lede van 'n groep 'n sekere mate van vryheid in hul melodiese, harmoniese, of ritmiese rolle. Sedert die opkoms van bebop in die 1940's - waartydens die harmoniese struktuur van 'n stuk meer sentraal geword het as die oorspronklike melodie - het improvisasie die bepalende element van jazz geword. Vaardigheid in jazz-harmonie is gevolegtlik 'n kernvereiste vir enige jazz-musikant (Rawlins & Bahha, 2005:33).

Die huidige studie onderskei tussen sogenaamde 'vermengde' komposisies - werke wat beide klassieke en jazz-stilistiese elemente bevat - en 'jazz-werke' wat suiwer binne die jazz-tradisie funksioneer. Cugny (2019:43) gebruik die term 'verwysingstekste' vir die bronre waarop jazz-werke gebaseer is. Hierdie tekste kan vorm aanneem as *lead sheets*³⁰ of as audio- of video-opnames. Anders as in klassieke of vermengde werke, word verwysingstekste in jazz meestal nie presies nagevolg nie, juis omdat improvisasie doelbewuste afwyking daarvan vereis (*ibid.*).

Cugny (2019:13) verwoord die konseptuele verskil tussen komposisie en uitvoering in jazz soos volg:

A work of jazz is produced in the moment of a performance whether or not an audience is attending. In most cases, performers may produce works that make up versions of a pre-existing composition.

'n Jazz-werk het dus nie 'n enkele, 'outentieke' verwysingsteks nie. In plaas daarvan kan verskeie tekste as riglyne vir 'n spesifieke uitvoering of opname dien (Cugny, 2019:43). Daar bestaan ook geen universeel-aanvaarde definisie van 'n jazz-verwerking nie. Volgens Cugny (*ibid.*:48) duif die term hoofsaaklik op die uitvoering of opname van 'n jazz-item.

Jazz-opnames word dikwels in partituurvorm vasgelê deur transkripsie, 'n praktyk wat beide subjektiewe interpretasie en tegniese akkuraatheid vereis (Van Tonder & Werner, 2021:3). Aangesien jazz fundamenteel 'n improvisatoriese kunsform is wat buite die

³⁰ *Lead sheets* is jazz-notetekste wat 'n melodie asook konsep akkoorde bevat wat tydens uitvoerings gerealiseer word deur die gebruik van verrykte akkoorde (Cugny, 2019:43). Sien Addendum C vir 'n voorbeeld van 'n *lead sheet*.

perke van vaste notasie funksioneer, bestaan daar nie 'korrekte' tydmaattekens, ritmiese patronen, tonaliteit, of akkoordbenamings. Transkripsies is dikwels verkort en fokus op die kernmotiewe of stylkenmerke van 'n opname (ibid.).

Vermengde werke vir orrel, soos dié van Reddy, is meestal volledig genoteer. Daar is dus geen ruimte vir spontane melodiese skepping tydens uitvoering nie. Tog bly die studie van improvisatoriese tegnieke pedagogies waardevol - veral met die oog op insig in jazz-sintaksis en die interpretasie van uitgeskryfde improvisatoriese passasies (Terefenko, 2014:384).

'n Kernbeginsel van jazz-improvisasie is die opbou en vrystelling van spanning. Wanneer akkoordnote in 'n geïmproviseerde melodie gebruik word, ontstaan 'n laevlak van spanning. Wanneer akkoordvremde note³¹ gebruik word, ontstaan dissonansie, en daarmee saam hoëvlakke van spanning (The Jazz Piano Site, [s.a.]).

Die gebruik van, byvoorbeeld, die C lidiese toonleer oor 'n Cmaj7 akkoord, skep 'n lae spanningsvlak, aangesien die toonleernote met die akkoordnote ooreenstem (sien Figuur 2). Ander toonlere wat byvoorbeeld lae spanningsvlakke met 'n Cmaj7 akkoord kan vorm, sluit C ionies en C lidies-vergroot in (The Jazz Piano Site, [s.a.]). Die toepassing van die D \flat lidiese toonleer op dieselfde akkoord lei egter tot 'n hoëvlak van harmoniese spanning weens die dissonante intervalle wat daardeur ontstaan.

³¹ Melodie-note wat nie deel vorm van die onderliggende akkoorde nie, staan bekend as akkoordvremde note (UNISA, 2015:4).

Figuur 2: Lae vlak van harmoniese spanning

C lidies toontrappe in die melodie	Akkoordnote van begeleidende Cmaj7 akkoord
1	1
2	9
3	3
4	#11 akkoordnoot 11 word verhoog om dissonansie met akkoordnoot 3 te vermy
5	5 word gewoonlik weggelaat om dissonansie met #11 te vermy
6	13
7	7

Verskeie improvisatoriese tegnieke kan gebruik word om spanning op te bou, soos melodiese verplasing, dissonante intervalle tussen melodie en harmonie, en geaksentueerde ornamentering. Die gebruik van akkoord klankteksture - soos kwartakkoorde, kwintakkoorde, en bo-struktuur akkoorde³² - is ook fundamenteel tot die improvisasie praktyk (The Jazz Piano Site, [s.a.]). In 'n tipiese harmoniese progressie word akkoorde uit verskillende klanktekstuur kategorieë gekies ten einde melodiese lyne in die onderskeie stemme te vorm, met inagneming van die riglyne vir stemvoering³³ in jazz.

Die skeppingsproses tydens improvisasie vereis dat jazz-musikante oor goeie luistervaardighede en 'n hoë vlak van konsentrasievermoë beskik. Rawlins en Bahha

³² Akkoordstrukture word in Afdeling 3.4.1.1 bespreek.

³³ Stemvoering (Engels: '*voice leading*') behels die vorming van melodiese lyne in die onderskeie stemme van opeenvolgende akkoorde (Terefenko, 2014:33). Jazz-stemvoering verskil in 'n aantal opsigte van dié van klassieke musiek. In jazz kom parallelle vyfdes en oktawe, byvoorbeeld, vrylik voor. Alle stemme beweeg dikwels in dieselfde rigting en partye oorkruis mekaar soms (*ibid.*).

(2005:142-154) identifiseer verskeie improvisatoriese tegnieke wat gereeld deur jazz-musikante gebruik word:

- Gemeenskaplike akkoordnote: melodiese verbindings van opeenvolgende akkoorde deur gedeelde note.
- Motieftransformasies: ontwikkeling van ritmies-melodiese idees deur byvoorbeeld omkering, vergroting, verkleining, uitbreiding, en ander tegnieke.
- *Chromatic Embellishment of Static Harmony (CESH)*: chromatiese beweging van 'n enkele noot binne 'n onveranderde harmonie. Hierdie beginsel word geillustreer in Figuur 3 en Figuur 4.

Figuur 3: 'n Voorbeeld van *CESH* (Rawlins & Bahha, 2005:145)

Figuur 4: 'n Verdere voorbeeld van *CESH* (Rawlins & Bahha, 2005:109)

- Pentatoniese toonlere: veelsydige toonlere sonder sogenaamde 'vermy-note'³⁴, wat hul toepassing oor verskeie akkoorde vergemaklik.
- Benaderingsnote: toonbeweging (chromaties of diatonies) na akkoordnote om die verskyning van die teikennote doelbewustelik uit te stel en sodoende

³⁴ 'Vermy-note' is toonleernote wat dissonansie vorm en gewoonlik nie in melodieë gebruik word nie.

musikale verwagting te skep - veral indien die benaderingsnote op sterk polsslae voorkom.

- Bo-struktuur spanningsnote: improvisasie gebaseer op drielanke wat gevorm word deur bo-op bestaande akkoorde - byvoorbeeld, die akkoordnoot kombinasies 5-7-9, 7-9-11, en 9-11-13. In die eerste voorbeeld in Figuur 5 word die improvisasie gebou op 'n G majeur drielank (wat ooreenstem met akkoordnoot 5, 7, en 9 van die Cmaj7 akkoord). Meer uitgebreide dissonansie kom voor in die tweede voorbeeld, waarin die improvisasie gebaseer is op die chromaties-verrykte Cmaj7(#11) akkoord wat #11 insluit.

Figuur 5: Improvisasie gebaseer op bo-struktuur drielanke

Jazz- en klassieke uitvoerders projekteer normaalweg hul persoonlike artistieke identiteit, maar op verskillende wyses. Jazz-musikante herharmoniseer gereeld werke op sodanige wyse dat die oorspronklike komposisie, soms selfs onherkenbaar, getransformeerd word. In teenstelling hiermee is die norm dat klassieke uitvoerders hul individualiteit binne die perke van historiese en stilistiese raamwerk van die spesifieke tydperk, en die komponis se kenmerkende styl, uitleef (Snyman de Klerk, 2020:48). Dieselfde geld vir vermengde werke wat volledig genoteer is - hier kan insig in geïmproviseerde idiome die uitvoering sinvol informeer en bydra tot 'n outentieke interpretasie.

'n Uitgebreide bespreking van die improvisatoriese tegnieke van die Amerikaanse jazz-pianis, komponis, verwerker, en pedagoog Lennie Tristano (1919–1978) word in *Jazz Theory: Basic to Advanced Study* (2014) Terefenko gebied. Tristano was 'n pionier in die formele onderrig van jazz-improvisasie gedurende die 1950's en 1960's (Shim, 2013:2). 'n Groep van sy tydgenote, wat sy benadering tot jazz-improvisasie en komposisie nagevolg het, word gesamentlik as die sogenaamde 'Tristano-skool' aangedui (Terefenko,

2014:384). Terefenko het onder meer 'n transkripsie gemaak van Tristano se opname *Line Up* uit 1961, wat hy in sy bogenoemde boek ontleed en wat dien as belangrike voorbeeld.

3.2 Jazz-uitvoeringspraktyke

Soos reeds aangetoon, is die gebruik van gestandaardiseerde uitvoeringspraktyke 'n kenmerkende aspek van die jazz-idioom. Een van die mees tipiese voorbeelde is die *walking bass*-tegniek, waarin die basinstrument 'n kontramelodiese lyn voorsien wat dikwels uit gewone of gepunteerde kwartnote in 'n 4/4-metrum bestaan, en hoofsaaklik trapsgewys beweeg. Hierdie speelstyl vervul 'n dubbele funksie: dit onderstreep en ondersteun sowel die metriese polsslag as die harmoniese raamwerk van die uitvoering (Schuller, 2003:1).

Die volgende algemene kenmerke word deur Schuller (2003:2) uitgelig as kenmerkend van die *walking bass*-uitvoeringspraktyk:

- Elke polsslag in die maat word deur 'n noot gemarkeer.
- Harmoniese veranderinge kom een- of twee keer per maat voor, of soms net in elke tweede maat.
- By elke harmoniese verskuiwing word die grondnoot van die nuwe akkoord in die baslyn ingesluit.
- Grondnote word trapsgewys benader (diatonies of chromaties), hetsy van onder of van bo.
- Die lyn beweeg trapsgewys (diatonies of chromaties) tussen akkoordnote, met akkoordnote 3, 5, of 7 wat dikwels op sterk maatdele (1 en 3) geplaas word.
- Nootwaardes is meestal gepunteerde kwartnote. Waar afwykings voorkom, verskyn 'n kwartnoot op die polsslag, gevvolg deur 'n agtstenoot (gewoonlik dieselfde akkoordnoot), wat selfs 'n oktaaf hoër of laer kan wees vir kontrasterende effek.

'n Verdere standaardpraktyk in jazz-uitvoering is die gebruik van ritmiese- en harmoniese vooruitneming tydens akkoordveranderinge. Hierdie vooruitnemings word

tipies deur een of meer instrumente uitgevoer, wat spanning en momentum aan die frase gee. Bekende begeleidingspatrone soos *oom-pah*³⁵ en *ching-a-ding*³⁶ (Cugny, 2019:59) is ook konvensionele praktyke wat spesifieke stilistiese raamwerke en tydgewing suggereer.

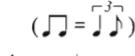
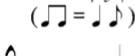
'n Derde belangrike uitvoeringspraktyk in jazz is die sogenaamde *comping* – 'n primêre vorm van harmoniese en ritmiese begeleiding wat deur lede van die ritme-afdeling uitgevoer word. Hierdie praktyk behels die herhaalde speel van sewende- of verrykte akkoorde volgens gestruktureerde, maar improvisatoriese ritmiese patronen. Die doel van *comping* is om die improviserende solis te ondersteun en aan te vul sonder om die solis te oorheers. Hierdie taak kan deur 'n pianis, 'n kitaarspeler, of deur 'n interaktiewe samewerking tussen albei verrig word. *Comping* dra by tot die skep van energie, interaksie, en momentum binne die ensemble (Rawlins & Bahha, 2005:117).

Ervare musikante wat *comping* toepas, hanteer dit as 'n improvisatoriese kunsvorm. Hulle prioritiseer die handhawing van 'n stabiele tempo, luister aktief na ander spelers, en streef na eenvoud en deursigtigheid in hul speelstyl. Ritmiese patronen, akkoordstrukture, en stemvoeringstegnieke word voortdurend gevarieer, terwyl dissonansie met die solis vermy word. Akkoordvervangings vorm ook 'n integrale deel van hierdie proses en kan gebruik word om improvisasie verder te verryk (Rawlins & Bahha, 2005:117). Voorbeeld van verskillende *comping* ritmes verskyn in Figuur 6, en 'n voorbeeld van *comping* akkoorde verskyn in Figuur 7.

³⁵ '*Oom-pah*' verwys na die afwisselende spel tussen basinstrument-note op sterk polsslae en klavier linkerhand akkoorde op swak polsslae (Cugny, 2019:169).

³⁶ '*Ching-a-ding*' verwys na 'n spesifieke ritmiese motief wat deur perkussie instrumente gespeel word (Cugny, 2019:59).

Figuur 6: *Comping* ritmes (Rawlins & Bahha, 2005:122)

Swing <i>comping</i> ritme	()
Latin <i>comping</i> ritme	
Jazz-wals <i>comping</i> ritme	()

Figuur 7: *Comping* akkoorde (The Jazz Piano Site, [s.a.])



3.3 Melodiese stylelemente

Hoewel die ontledingsraamwerk na verskeie fasette van melodieë verwys, fokus hierdie studie spesifiek op dié aspekte wat kenmerkend van jazz is. Jazz-melodiek word dikwels gekenmerk deur 'n dinamiese verhouding tussen herhaling en variasie, en gebruik 'n reeks stilistiese tegnieke wat samehang, spanning, en improvisatoriese ruimte in die uitvoering skep.

3.3.1 Ontwikkeling van melodiese motiewe

Die ontwikkeling van melodiese motiewe is 'n gevestigde en gewilde improvisasietegniek wat in jazz gebruik word om strukturele samehang en stylintegriteit te bevorder. Hierdie tegniek behels die herhaling en transformasie van motiewe op maniere wat kreatiewe variasie toelaat terwyl herkenbare boustene gehandhaaf word (Terefenko, 2014:124).

Motiewe wat vir sodanige ontwikkeling geskik is, vertoon gewoonlik 'n onderskeidende ritmiese profiel, interessante melodiese kontoer, duidelike harmoniese basis, en die gebruik van korter nootwaardes (*ibid.*). Terwyl motiefontwikkeling ook in klassieke musiek aangetref word, is dit in jazz veral die gesinkopeerde ritmes en ritmiese verskuiwings wat hierdie tegniek uniek kleur (Terefenko, 2014:395; Pease, 2003:18).

Tegniese prosesse wat in die ontwikkeling van melodiese motiewe gebruik word, sluit onveranderde herhaling, ritmiese verskuiwing, diatoniese verplasing³⁷, uitbreiding, verkorting, fragmentering, en omkering in (Terefenko, 2014:125). Fragmentering is veral prominent in fusion-jazz, waar die ontbinding van groter motiewe tot korter, meer dinamiese frasee improvisatoriese spel bevorder (Pease, 2003:6).

Wanneer motiwiese herhalings beide die ritme en toonhoogte van die oorspronklike motief behou, ontstaan 'n tipies jazz-kenmerkende figuur, naamlik die motiwiese haak. Hierdie haak word dikwels gebruik in samehang met ritmiese verskuiwing om beide herkenbaarheid en verrassende klemverskuiwing te bewerkstellig (Pease, 2003:18).

Twee spesifieke tipes melodiese motiewe wat dikwels in jazz voorkom, is (Miller, 1996:21):

- Riff-motief: 'n Kort, ritmies kenmerkende melodiese motief wat dikwels herhaal word om die ritmiese momentum of dryfkrug van 'n improvisasie te versterk.
- Lick-motief: 'n Motief soortgelyk aan 'n riff, maar met meer klem op virtuositeit en idiomatiese uitvoering. Lick-motiewe word dikwels ontleen aan bestaande werke en geïntegreer in improvisasies as verwysings of toespelings.

³⁷ Diatoniese verplasing is 'n vorm van melodiese verplasing en behels 'n vertikale verskuiwing van die motief binne die diatoniese stelsel.

3.3.2 Ritmiese verskuiwing en metrumverdoeseling

Ritmiese verskuiwing verwys na die horisontale verskuiwing melodiese motief of frase na 'n alternatiewe posisie binne die metriese raamwerk. Hierdie tegniek skep 'n vorm van verwagte patroonverskuiwing, waardeur die gevoel van metriese stabiliteit uitgedaag word. Die spanning wat deur hierdie verskuiwing ontstaan, vorm dikwels 'n dissonansie met die onderliggende harmonie en dra by tot jazz se kenmerkende 'swang' of ritmiese onsekerheid (Terefenko, 2014:395).

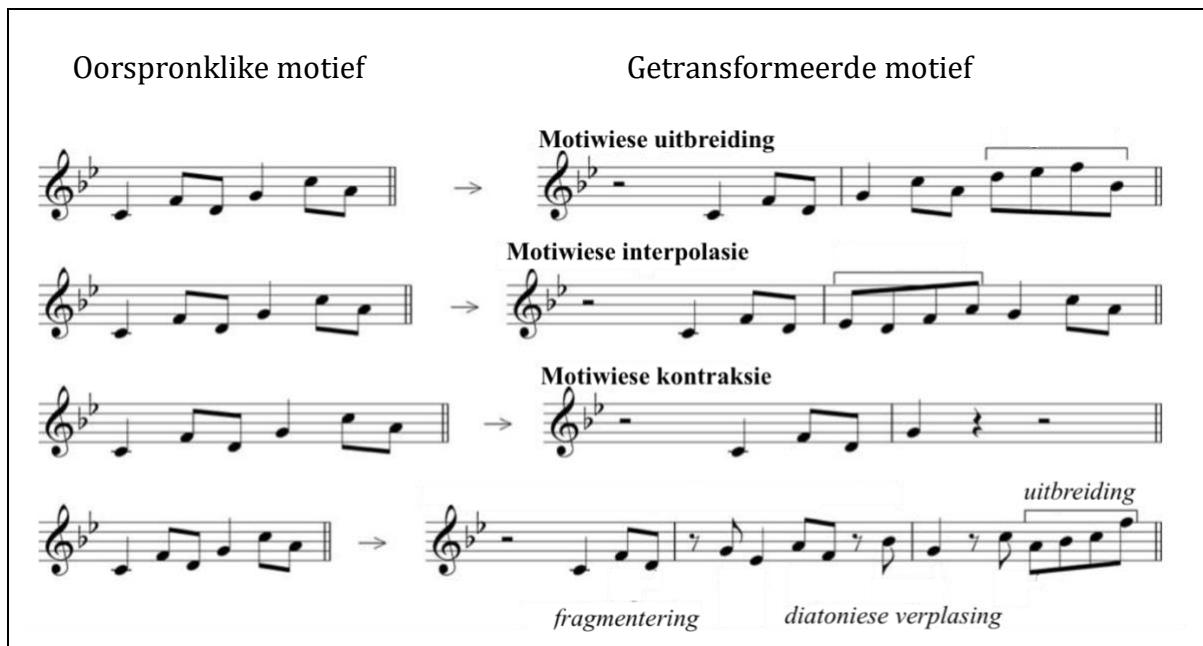
Metrumverdoeseling dui op die gebruik van aksente of klemverskuiwings wat nie met die bestaande metrum ooreenstem nie. Dit skep die illusie van 'n alternatiewe metrum – byvoorbeeld, 'n 3/4-gevoel binne 'n 4/4-maat – terwyl die oorspronklike tydmaat onveranderd bly. Hierdie tegniek word dikwels in meer gevorderde jazz-improvisasies gebruik om poliritmiese spanning en kreatiewe interaksie tussen spelers aan te wakker (Terefenko, 2014:395).

3.3.3 Motiwiese ontwikkeling: uitbreiding, interpolasie, kontraksie, en fragmentering

Verskeie gevorderde tegnieke word aangewend vir die verdere ontwikkeling van melodiese motiewe. Hierdie tegnieke word dikwels vrylik gekombineer in die loop van improvisasies en kom ook in georkestreerde jazz-voorbeelde voor. Voorbeeld sluit in (Terefenko, 2014:129):

- Uitbreiding: die verlenging van bestaande motiewe deur ekstra materiaal by te voeg, hetsy melodieus of ritmies.
- Interpolasie: die invoeging van addisionele note of frasering binne 'n bestaande melodiese struktuur, wat spanning of verrassende frases kan skep.
- Kontraksie: die verkorting van 'n motief, gewoonlik deur note of ritmiese elemente te verwijder om die materiaal meer bondig te maak.
- Fragmentering: die opbreking van 'n motief in kleiner eenhede wat as onafhanklike motiewe gebruik kan word. Hierdie tegniek word in Figuur 8 geïllustreer.

Figuur 8: Tegnieke van motiwiese ontwikkeling in jazz



3.3.4 Modusse

In Westerse kunsmusiek verwys die term 'modus' tradisioneel na die diatoniese modusse wat van die majeurtoonleer afgelei is. Jazz het egter nie uitsluitlik uit hierdie tradisie ontstaan nie, maar spruit uit 'n veelvoud van musikale invloede, insluitend Afrika-, Karibiese-, en Amerikaanse volksmusiek, onder andere. Dit is dus gepas om 'n meer omvattende definisie van die begrip modus te gebruik wat musiekpraktyke uit verskillende geografiese, kulturele, en historiese kontekste (van die Middeleeue tot die kontemporêre era) insluit. In hierdie studie word modusse gevvolglik eerstens in breë terme omskryf, waarna die fokus verskuif na die spesifieke toepassing van diatoniese en chromatiese modusse in jazz.

3.3.4.1 'n Breë definisie

'n Modus kan omskryf word as 'n versameling klanke met soortgelyke eienskappe ten opsigte van een of meer aspekte van musikale uitdrukking (Nikolsky, 2022:7). Hierdie klankversameling word deur 'n spesifieke groep musiekpraktisyens gekies en gebruik om 'n bepaalde emosionele, stilistiese, of estetiese uitdrukking te faciliteer. Hierdie definisie sluit ook musikale praktyke in waarin toonhoogte nie 'n sentrale rol speel nie – soos die

gebruik van verskeie Afrika-perkussie-instrumente en vokale musiek sonder 'n vaste toonhoogtebasis (*ibid.*).

Elke modus impliseer 'n vorm van harmonisering³⁸: ondanks die onderliggende aard van die musikale materiaal, word 'n beperkte stel klankte doelbewus gekies om in samehang harmoniese betekenis te skep. Nikolsky (2022:4, 7–9) identifiseer vyf kategorieë van modusse:

- Ekmeliese modusse: Modusse waarin sommige elemente onbepaalde toonhoogtes het. Hierdie modusse is nie geskik vir melodiese ontwikkeling in die tradisionele sin nie, maar kan wel klankverhoudings vertoon wat as konsonant ervaar word.
- Khasmatonale modusse: Hierdie modusse word eerder gedefinieer deur registers as deur spesifieke note. Hulle word gekenmerk deur groot melodiese spronge, dissonante intervalle, en unieke timbrale eienskappe. Sekere inheemse volksmusiektradisies maak hiervan gebruik.
- Timbre-modusse: Hier is die modus gebaseer op klankkleur – soos helderheid, diffusiteit, intensiteit, en ander timbrale kwaliteite. Veranderinge in timbre kan spanning en ontspanning suggereer op soortgelyke wyse as funksionele harmoniese bewegings.
- Ritmiese modusse: Hierdie modusse bestaan uit patronen van kort en lang note, dikwels georganiseer in herhalende groeperings. Ritmiese modusse is kenmerkend van verskeie musiektradisies, insluitend Westerse Middeleeuse musiek, Arabiese *maqām*, Persiese *dastgāh*, en Indiese *tāla*.
- Toonhoogte-gebaseerde modusse: Hierdie modusse bestaan uit 'n beperkte stel diskrete toonhoogtes wat gekies is om spesifieke melodiese vorming en uitdrukking te faciliteer. Die note vorm hiërargiese verhoudings rondom 'n sentrale toon – meestal die grondnoot. Sulke modusse het dikwels kenmerkende motiewe, intonasiepraktyke, en word dikwels beperk tot spesifieke registers of instrumentale/vokale reekse. Voorbeeld hiervan kom algemeen voor in volksmusiek, wat die kreatiewe moontlikhede van hierdie modusse demonstreer.

Vir die doeleindes van hierdie studie, fokus die analise voortaan uitsluitlik op toonhoogte-gebaseerde modusse, met spesifieke aandag aan die diatoniese en

³⁸ Die term word hier in die breë sin van die woord gebruik.

chromatiese vorme daarvan. Waar die term 'modus' dus hierna gebruik word, verwys dit uitsluitlik na hierdie kategorie.

3.3.4.2 Diatoniese modusse

Diatoniese modusse is afgelei van die majeur toonleer en deel dieselfde stel toonhoogtes, maar begin elk op 'n ander toontrap. Die majeur toonleer self, bekend as die ioniese modus, dien as vertrekpunt vir die res van die modusse. Deur die toonleertrappe te roteer en op elke opvolgende toontrap te begin, ontstaan die sewe diatoniese modusse in die volgende volgorde: Ionies (majeur), Dories, Frigies, Lидies, Miksolidies, Eolies (mineur), en Lokries.

Elk van hierdie modusse het 'n unieke patroon van intervalle tussen die opeenvolgende toontrappe, wat aan elke modus 'n onderskeibare klankkarakter en stemming of kleur gee. Die spesifieke intervalpatrone is wat hierdie modusse definieer, en elke modus kan op enige van die twaalf chromatiese toonhoogtes gebaseer word.

Die karakter van elke modus beïnvloed die stemming en uitdrukking van 'n improvisasie of komposisie, en daarom speel die keuse van modus 'n sentrale rol in die konstruksie van jazz-melodieë, veral in modale jazz. Figuur 9 illustreer die sewe diatoniese modusse, gebaseer op die toonleer van C.

Figuur 9: Diatoniese modusse gebaseer op C majeur

The diagram consists of seven horizontal staves, each representing a different diatonic mode. The staves are numbered 1 through 7 from top to bottom. Each staff begins with a clef (G-clef for staves 1-4, F-clef for 5-7) and a key signature of one sharp (F#). The notes are represented by solid black dots on the five-line staff. The modes are as follows:

- Ionies**: Starts on C, sequence: C, D, E, F, G, A, B
- Dories**: Starts on D, sequence: D, E, F, G, A, B, C
- Frigies**: Starts on E, sequence: E, F, G, A, B, C, D
- Lidies**: Starts on F, sequence: F, G, A, B, C, D, E
- Miksolidies**: Starts on G, sequence: G, A, B, C, D, E, F#
- Eolies**: Starts on A, sequence: A, B, C, D, E, F#, G
- Lokries**: Starts on B, sequence: B, C, D, E, F#, G, A

Volgens Terefenko (2014:79) kan die diatoniese modusse in twee hoofkategorieë verdeel word, gebaseer op die interval tussen die eerste en derde toontrap:

- **Majeur modusse**: modusse wat 'n majeur derde tussen toontrappe 1 en 3 bevat.
- **Mineur modusse**: modusse met 'n mineur derde tussen hierdie toontrappe.

Verder beklemtoon Terefenko die belang van sogenaamde kenmerkende note wat aan elke modus sy unieke karakter verleen. Hierdie kenmerkende tone (of reeks note) onderskei die modus duidelik van ander modusse, selfs wanneer dit oor dieselfde stel toonhoogtes beskik. Die unieke klank van 'n modus word dus bepaal deur beide die intervalstruktuur én die spesifieke toon of toontrappe wat die modale kleur vorm (*ibid.*). Figuur 10 illustreer hierdie indeling, insluitend die kategorie (majeur of mineur) en die kenmerkende noot of note van elke modus.

Terefenko verwys ook na die kenmerkende noot of note wat die unieke karakter aan elke modus verleen. Met hierdie twee eienskappe (kategorie asook kenmerkende noot of note) word die onderskeie diatoniese modusse uniek geïdentifiseer (sien Figuur 10) (ibid.).

Figuur 10: Diatoniese modusse: kategorieë en kenmerkende note

Modus	Kategorie	Kenmerkende note wat elke modus van die betrokke basismodus onderskei
ionies	majeur modusse - sluit $\sharp 3$ in	[basismodus – 1-2-3-4-5-6-7]
lidies		$\sharp 4$
miksolidies ³⁹		$\flat 7$
eolies	mineur modusse - sluit $\flat 3$ in	[basismodus – 1-2- $\flat 3$ -4-5- $\flat 6$ - $\flat 7$]
dories		$\flat 6$
frigies		$\flat 2$
lokries		$\flat 2$ & $\flat 5$

Afhangend van die harmoniese konteks waarin 'n modus gebruik word, word sommige van die modusnote dikwels vermy om dissonansie met die onderliggende akkoord te beperk. Die keuse van modus en die selektiewe gebruik van sekere note binne daardie modus beïnvloed dus direk die kleur en karakter van 'n improvisasie of komposisie (Terefenko, 2014: 79).

3.3.4.1 Chromatiese modusse

Chromatiese modusse, ook bekend as die melodiese-mineur modusse⁴⁰, is afgelei van die melodiese-mineur toonleer (Terefenko, 2014:84–85). Elkeen van hierdie modusse

³⁹ Hoewel die miksolidiese modus in die majeur kategorie verskyn, verwys sekere bronne ook na 'dominant modus' as kategorie.

⁴⁰ In hierdie studie verwys die ongekwalifiseerde gebruik van die term 'melodiese mineur' na die opgaande vorm van die melodiese-mineur toonleer. Die afgaande vorm van die melodiese-mineur toonleer, wat ooreenstem met die eoliese modus, staan ook bekend as die natuurlike-mineur toonleer.

ontstaan deur 'n rotasie van die melodiese-mineur toonleer, wat beteken dat die toonleer op elke opeenvolgende toon begin om 'n nuwe modus te vorm. Hierdie modusse vorm deel van die breër kategorie mineur modusse.

3.3.5 Toonlere en modusse: definisies en funksionele gebruik

Die term 'toonleer' verwys tipies na die konvensionele majeur- en mineur toonaarde, terwyl 'modus' meestal na die diatoniese modusse verwys. Beide toonlere en modusse is egter georganiseerde versamelings van toonhoogtes oor 'n oktaaf wat in 'n spesifieke volgorde – op- of afwaarts – voorkom.

In teenstelling met klassieke musiek, waar gewoonlik een onderliggende toonleer vir 'n werk of gedeelte gebruik word (gebaseer op die grondnoot van die toonaard), word jazz-melodieë dikwels uit verskillende toonlere of modusse saamgestel tydens improvisasie. In jazz bestaan daar spesifieke verwantskappe tussen akkoorde en die onderliggende toonleer of modus. In tipiese akkoord opeenvolgings verander die onderliggende toonleer of modus met elke nuwe akkoord, gebaseer op die struktuur van die akkoord eerder as op 'n vaste toonaard (Hutchinson, 2023).

Sommige van hierdie toonlere het hul oorsprong in die Westerse kunsmusiektradisie, maar daar bestaan ook jazz-spesifieke toonlere, sowel as sogenaamde sintetiese toonlere. Hierdie toonlere kan verder onderskei word as diatonies of chromaties van aard (Terefenko, 2014:77; Hutchinson, 2023). In hierdie studie word toonlere volgens kategorieë bespreek en, met C as grondtoon, in Addendum 4 uiteengesit.

Die toonlere wat vir die doel van hierdie studie bespreek word, sluit die volgende kategorieë in:

- **Sewenoot toonlere en -modusse:** Die diatoniese majeur- en mineur toonlere, asook diatoniese modusse, word eerste bespreek.
- **Sesnoot toonlere:** Toonlere met ses note wat ooreenkoms met die sewenoot strukture, en soms dieselfde verwante akkoorde het, word saam met eersgenoemde bespreek.

- Vyfnoot- of pentatoniese toonlere: Hierdie toonlere word gevorm deur twee toontrappe van hul sewenoot eweknieë weg te laat, soms gevvolg deur rotasie van die oorblywende note.
- Blues toonlere⁴¹: Gebaseer op die mineur-pentatoniese toonleer, maar met unieke gebruik en historiese agtergrond.
- Agtnoot toonlere: Sluit bebop- en verminderde toonlere in, asook 'n agtnoot variant van die heeltoon toonleer, wat almal kenmerkend van die jazz-genre is.

3.3.5.1 Pentatoniese toonlere

Daar bestaan 'n groot aantal pentatoniese toonlere, maar slegs dié wat algemeen in jazz gebruik word, word vir die doeleindes van hierdie studie bespreek. Vir elke toonleer word die verwante akkoorde en mees algemene harmoniese funksies aangedui.

Pentatoniese toonlere word in vier hoofgroepe onderverdeel (Terefenko, 2014: 268-270):

- Majeur-pentatonies: Ontstaan deur toontrappe $\hat{4}$ en $\hat{7}$ van die majeurtoonleer weg te laat.
- Mineur-pentatonies: Gebaseer op die eoliëse modus, met die uitsluiting van toontrappe $\hat{2}$ en $\hat{6}$.
- Dominant-pentatonies: Afgelei van die miksolidiese modus, met die weglatting van toontrappe $\hat{4}$ en $\hat{6}$. Hierdie toonleer bevat 'n tritonus-interval, wat die kenmerkende dominant karakter verleen (Terefenko, 2014:268-270).
- Terughoudend-pentatonies: Gebaseer op die miksolidiese modus, maar met die uitsluiting van toontrappe $\hat{3}$ en $\hat{6}$.

Die afwesigheid van halftoon-intervalle, wat dikwels 'n bron van melodiese spanning is, verleen aan hierdie toonlere 'n sogenaamde neutrale tonaliteit. Dit maak hulle besonder geskik vir modale jazz⁴² en improvisasie (Terefenko, 2014:269).⁴³

⁴¹ Daar is nie konsensus oor die presiese definisie en gebruik van die blues toonleer nie. Vir doeleindes van hierdie studie is die weergawe gekies wat deur die meeste jazz-skrywers en -uitvoerders gebruik word.

⁴² Modale jazz word in Afdeling 3.4.3 bespreek.

⁴³ 'n Meer omvattende lys pentatoniese toonlere word in Addendum 4 verskaf.

Alhoewel pentatoniese toonlere hoofsaaklik in modale jazz voorkom – 'n styl waarin harmoniese funksionaliteit beperk of afwesig is – word dit ook in tonale jazz gebruik. Daarom word hulle op sistematiese wyse met hul verwante harmoniese funksies en akkoorde bespreek.

3.3.5.2 Blues toonlere

Die blues subgenre beskik oor unieke melodiese, harmoniese, en vormkundige eienskappe. Die blues tradisie het ontstaan uit die Afro-Amerikaanse slawerny-erfenis van die laat 19de en vroeë 20ste eeu in die Verenigde State van Amerika, en het tot vandag toe 'n blywende invloed op musikale komposisie (Gotham *et al.*, 2022:553; Hutchinson, 2023).

Die term 'blues' verwys in die kontemporêre konteks na 'n verskeidenheid konsepte, insluitend: 'n musiekstyl, 'n musiekvorm, 'n harmoniese stelsel, 'n melodiese stelsel, 'n aantal toonlere, asook 'n musiekarakter (Cugny, 2019:137). In hierdie afdeling fokus die bespreking op die blues as melodiese stelsel.

Tradisionele blues melodieë is primêr gebaseer op die mineur-pentatoniese toonleer, wat volgens Cugny (2019:140) ook as die blues toonleer funksioneer. Wanneer hierdie toonleer gekombineer word met dominant sewende akkoorde op die I-, IV-, en V-trappe, ontstaan kenmerkende dissonansie. Dit is te wyte aan toontrappe $\hat{3}$ en $\hat{7}$ wat mineur sekunde intervalle met akkoordnoot 3 vorm, soos geïllustreer in Figuur 11 (Gotham *et al.*, 2022:560).

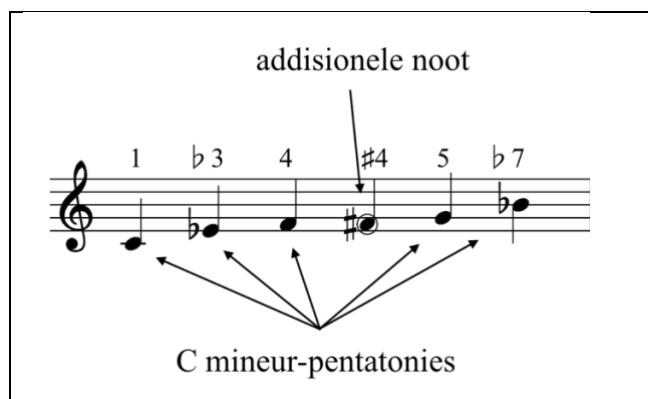
Figuur 11: Dissonansie tussen toonleer en harmonie

The musical score illustrates the relationship between the blues scale and three dominant seventh chords: C7, F7, and G7. The score is in common time (indicated by '6') and shows a single melodic line. The chords are labeled below the staff: C: I^{b7}, IV^{b7}, and V⁷. Red arrows highlight specific notes in the melody that create dissonance with the chords. In the first measure (C7), a note from the blues scale (B-flat) is shown above the chord tone (C). In the second measure (F7), a note from the blues scale (E-flat) is shown above the chord tone (F). In the third measure (G7), a note from the blues scale (D) is shown above the chord tone (G). These instances of melodic notes being positioned above the root note of the chord are examples of dissonance.

Ten einde hierdie dissonansie te temper, het die praktyk ontstaan om blue-note met toonhoogtebuiging tussen 3 en \flat 3, en tussen 7 en \flat 7 uit te voer (*ibid.*). Die ekspressiewe aard van blues word in 'n groot mate aan hierdie praktyk toegeskryf (Terefenko, 2014:110).

Met die kontemporêre gebruik van hierdie musiekstyl word daar dikwels ook die toon \sharp 4 (of \flat 5⁴⁴) bygevoeg⁴⁵, wat verdere kleur en spanning aan die melodie verleen. Hierdie uitbreiding vorm die sogenaamde blues-heksatoniek (sesnoot-blues toonleer) soos aangedui in Figuur 12 (Nettles & Graf, 1997:100).

Figuur 12: Blues toonleer



Soos reeds bespreek, bestaan daar 'n mineur- en 'n verwante-majeur weergawe van die pentatoniese toonleer. Dieselfde beginsel geld vir die blues toonleer, waar die majeur-blues toonleer deur 'n enkele rotasie van die (mineur) blues toonleer, soos aangedui in Figuur 12, gevorm word (Gotham *et al.*, 2022:560). Hierdie proses behels die herbegin van die toonleer vanaf 'n ander toonhoogte binne dieselfde stel note, wat 'n funksioneel-majeur karakter skep.

Sommige jazz-musikante verkies om die majeur-blues toonleer tydens improvisasie te gebruik, aangesien blues komposisies dikwels in 'n majeur toonsoort gesetel is. Tog is

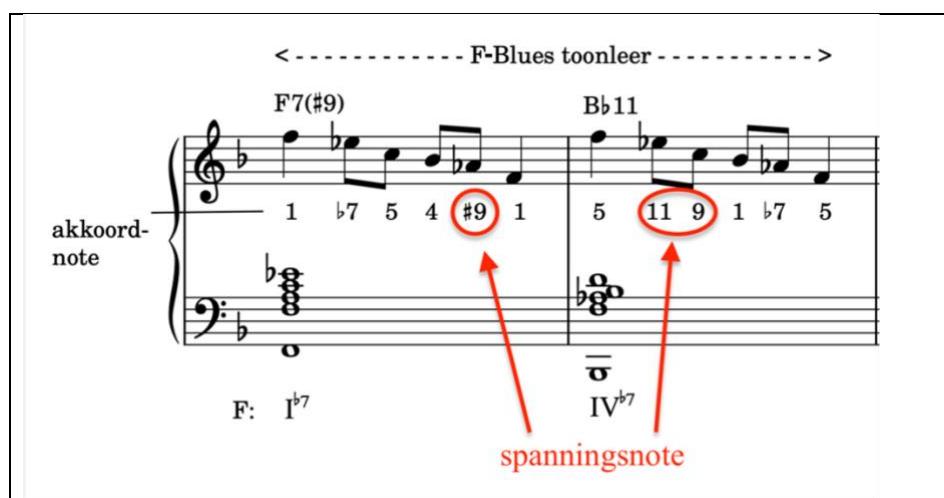
⁴⁴ Hierdie blue-noot staan bekend as \flat 5, die enharmoniese ekwivalent van \sharp 4. Die blue-note is dus \flat 3, \flat 5, en \flat 7.

⁴⁵ Toonleernoot \sharp 4 word ingesluit as gevolg van die meer uitgebreide gebruik van tussendominante (V7/) en tussenleitone (vii \sharp 7/). Wanneer \sharp 4 deur 5 gevolg word, word die volgende harmoniese progressie gesuggereer: \sharp 4 verteenwoordig akkoordnoot 3 van V7/V, gevolg deur 5 wat akkoordnoot 1 van die getonikaliseerde V verteenwoordig. Met hierdie insluiting van \sharp 4 verskyn 'n halftoon interval vir die eerste keer in 'n blues toonleer (Nettles & Graf, 1997:100).

beide die mineur- en majeur-blues toonlere bruikbaar, afhangende van die gewenste uitdrukkingsintensie en klankkleur (ibid.).

'n Algemene praktyk in tonale musiek is om melodiese materiaal oor verskeie opeenvolgende akkoorde heen op een enkele toonleer te baseer. Hierdie gebruik is eweneens kenmerkend van die blues-styl. Figuur 13 illustreer byvoorbeeld hoe die F mineur-pentatoniese toonleer as melodiese basis gebruik word oor verskeie akkoorde, wat 'n gevoel van eenheid en koherensie skep:

Figuur 13: Enkele toonleer oor twee akkoorde (Nettles & Graf, 1997:100)



Alternatiewelik kan 'n melodie oor opeenvolgende akkoorde verskillende onderliggende toonlere hê, wat 'n groter mate van harmoniese kleur en kontrasterende karakter moontlik maak. Hierdie benadering, wat meer vryheid en kompleksiteit in improvisasie toelaat, is veral effektief in jazz waar akkoordsimbole onafhanklik van mekaar benader kan word. Figuur 14 toon, byvoorbeeld, hoe verskillende toonlere toegepas word oor twee agtereenvolgende akkoorde (Terefenko, 2014:111).

Hierdie praktyk beklemtoon die interaksie tussen harmonie en melodie, en stel die improviserende musikant in staat om akkoordspesifieke idees te verken in plaas van om slegs op een skaal of toonleer te steun. Dit dra by tot 'n meer nuanseryke en idiomatiese improvisasiepraktyk, veral in gevorderde jazz-kontekste.

Figuur 14: Verskillende toonlere oor twee akkoorde

The figure shows two musical staves side-by-side. The left staff is labeled '*<- F Blues toonleer ->*' and '*F7(#9)*'. The right staff is labeled '*<- Bb Blues toonleer ->*' and '*Bb7(#9)*'. Both staves have a treble clef and a key signature of one flat. Below each staff is a vertical brace labeled 'akkoord-note' with a circled '#9' note highlighted by a red circle. Red arrows point from these circled notes down to the bass staff below, which is labeled 'F: I^{b7}' on the left and 'IV^{b7}' on the right. The bass staff has a bass clef and a key signature of one flat. The notes on the bass staff correspond to the circled '#9' notes above them. The text 'spanningsnote' is written at the bottom center of the staff.

Soos met die pentatoniese toonlere, kan daar ook tussen die mineur- en verwante-majeur weergawes van die blues toonleer onderskei word. Die majeur-blues toonleer word gevorm deur 'n enkele rotasie van die oorspronklike blues toonleer, wat in wese op 'n mineur toonleer gebaseer is. Hierdie transformasie word geïllustreer in Figuur 15, waar die toonhoogtes van die blues toonleer op só 'n manier herorganiseer word dat die tonale sentrum vanaf die mineur na die verwante majeur verskuif (Gotham *et al.*, 2022:560).

Figuur 15: Twee blues toonlere

The figure contains two musical staves. The top staff is labeled 'Die blues toonleer' and shows a sequence of notes: G, A, B, C, D. The bottom staff is labeled 'Die majeur-blues toonleer' and shows a sequence of notes: G, A, B, C, D. Below the staves is a list: '- Die blues toonleer is eenkeer geroteer en na C getransponeer'. To the right of the staves are two sets of notes: the first set corresponds to the notes in the blues mode staff, and the second set corresponds to the notes in the majeur-blues mode staff.

Hierdie konsep van 'rotasie' sluit aan by die wyse waarop jazz-improvisasie dikwels op verwantskappe tussen toonlere en akkoorde staatmaak, veral in stilistiese kontekste soos die blues, waar improvisasie oor 'n majeur-akkoordstruktuur plaasvind, maar met materiale wat uit 'n mineur-gebaseerde toonleer voortspruit. Deur die toonleer te roteer,

word die samehang van die toonmateriaal behou, terwyl dit terselfdertyd melodiese klem verskuif en nuwe kreatiewe moontlikhede ontsluit.

Vir praktiese doeleindes verkies sommige musikante om die majeur-blues toonleer te gebruik in improvisasie oor blues vorme wat in 'n majeur toonaard gevestig is, aangesien dit melodiese frases makliker inpas by die harmoniese raamwerk. Ander verkies weer die mineur blues toonleer vir sy uitgesproke ekspressiwiteit en spanning. Die keuse tussen hierdie twee toonlere bly dus afhanklik van die stilistiese konteks, die gewenste klankkleur, en die improvisator se persoonlike voorkeur.

In jazz is daar dikwels 'n duidelike verwantskap tussen die onderliggende toonleer en die akkoorde wat daaruit afgelei word⁴⁶. Hierdie verwantskap maak dit vir improviserende musikante moontlik om toonmateriaal sinvol aan die harmonie te koppel, sodat melodieë as't ware 'in' die akkoorde gebou word (Terefenko, 2014:139). In blues-musiek, aan die ander kant, is sodanige verwantskap dikwels afwesig. Die blues-harmoniese stelsel gebruik gereeld akkoorde wat note bevat wat nie aan die onderliggende blues toonleer ontleen is nie, wat 'n spanning tussen harmonie en melodie skep. Hierdie spanning is juis deel van die kenmerkende karakter van die blues en dra by tot sy ekspressiewe aard.

3.3.5.3 Toontrappe, akkoordnote, en blue-note

In die analise van jazz- en blues-musiek is dit belangrik om onderskeid te tref tussen verskillende funksies van note, elk met 'n spesifieke notasie- en syferstelsel:

- **Toontrappe:** Binne 'n gegewe toonaard, toonleer, of modus, staan individuele note bekend as toontrappe. Dit word aangedui met syfers 1 tot 7 (met kappies bo die syfers) en verwys na die diatoniese stappe van die betrokke toonleer. Geen kruise of molle word hier aangedui nie, aangesien die toonleer self reeds die toonhoogtes bepaal.
- **Akkoordnote:** Note wat 'n akkoord vorm, word as akkoordnote geïdentifiseer, en word genommer vanaf die grondnoot van die akkoord af, ongeag die toonaard waarin die akkoord funksioneer. Hierdie note word aangedui met gewone syfers sonder kappies, en kruise of molle word bygevoeg waar nodig (bv. b7 of #9).

⁴⁶ Die akkoord-toonleer verwantskap word in Afdeling 3.4.1.8 bespreek.

- Blue-notes: Blue-note is ekspressiewe afwykings van standaard toontrappe en word dikwels as mikrotonale verskuiwings uitgevoer. Die mees algemene blue-note is: 3, b3, 5, b5, 7, en b7. Hierdie note dra by tot die unieke klank van blues en word dikwels vrylik met mekaar afgewissel of gebuig in uitvoering.

3.3.5.4 Bebop toonlere

Die bebop toonleer is 'n agtnoot toonleer wat opgemaak is uit die miksolidiese modus met 'n bygevoegde $\#7$ toontrap (Figuur 16). Die toonleer staan ook as die bebop-dominant toonleer bekend en word gewoonlik saam met die dominant sewende akkoord op dieselfde grondtoon gebruik. Afwaarts bevat die toonleer 'n chromatiese deurgangsnoot wat gereeld in improvisasie gedeeltes voorkom. (Hutchinson, 2023)

'n Verdere uitbreiding van die jazz toonleerarsenaal is die bebop toonleer, wat spesifiek ontwerp is om meer ritmiese en harmoniese stabiliteit in improvisasie te bring. Die bebop-dominant toonleer is 'n agtnoot toonleer wat gebaseer is op die miksolidiese modus met 'n bygevoegde $\#7$ toontrap (Figuur 16) (Hutchinson, 2023). Hierdie ekstra noot dien as 'n chromatiese deurgangsnoot wat help om plasing van belangrike akkoordnote te balanseer — 'n belangrike aspek van idiomatiese bebop-improvisasie (ibid.).

Die bebop-dominant toonleer word dikwels gebruik oor 'n dominant sewende akkoord met dieselfde grondtoon en laat die improvisator toe om melodiese frase te speel wat die onderliggende harmonie duidelik weerspieël, terwyl dit steeds ryk is aan chromatiek en beweging. Hierdie toonleer kan beide op- en afwaarts gespeel word, hoewel die chromatiese inskakeling na akkoordnote meer prominent afwaarts voorkom in improvisasies.

Figuur 16: Bebop toonleer



3.3.5.5 Verminderde toonlere

Die verminderde sewende akkoord is sedert die 18de eeu in uiteenlopende musiekgenres gebruik om spanning en klankkleur te skep. Hierdie akkoord bestaan uit 'n reeks van mineur terts-intervalle en het 'n simmetriese struktuur, wat dit besonder veelsydig maak in modulêre en chromatiese kontekste.

Die verminderde toonlere wat uit hierdie akkoord afgelei word, is van besondere belang in moderne jazz-harmonie. Daar bestaan twee primêre variante:

- Die heeltoon-halftoon verminderde toonleer;
- Die halftoon-heeltoon verminderde toonleer.

Hierdie toonlere bevat al die drieklank-akkoorde, met uitsondering van die vergrote drieklank, en sluit ook vier van die sewe algemene sewende akkoorde in. Hierdie kenmerk maak die verminderde toonlere harmonies ryk en uiters geskik vir gebruik oor dominant- en verminderde akkoorde, veral in chromatiese progressies en spanningsopbouende frases (Creighton, 2009:68–69).

Die gebruik van hierdie toonlere bied die improvisator toegang tot 'n gesofistikeerde klankpalet, en is 'n fundamentele komponent van moderne jazz-idiome.⁴⁷

3.3.6 Tydelike tonale afwyking

In jazz-improvisasie en -komposisie kom dit gereeld voor dat 'n gedeelte van die melodie tydelik afwyk van die primêre toonaard (tonika), en oorgaan na 'n onverwante tonale veld. Hierdie praktyk staan bekend as tydelike tonale afwyking of soms tonale modulasie (Terefenko, 2014:395–396).

Hierdie afwykings kan die vorm aanneem van (ibid.):

- Kortstondige modulasie na 'n ander toonsoort;

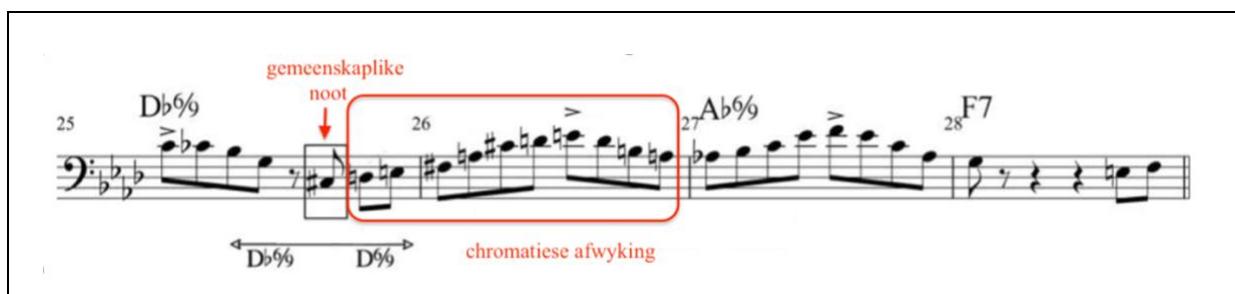
⁴⁷ Verwys na Addendum 4 vir visuele voorbeeld van die verminderde toonlere en hul toepassing.

- Invoeging van nie-diatoniese akkoorde;
- Gebruik van altereerde of buitetonleer klanke in 'n frase.

Die effek is dat die musiek harmonies verruim word, met verhoogde spanning, kleur, en kompleksiteit, voordat dit terugkeer na die oorspronklike tonale sentrum. Hierdie strategie stel die musikant in staat om verrassing en ekspressiwiteit te bewerkstellig sonder om die samehang van die musikale struktuur te verbreek.

Figuur 17 toon twee voorbeelde van hierdie praktyk, geneem uit Lennie Tristano se *Line Up*, waar hy vrylik tussen verskillende tonale velde beweeg, sonder tradisionele modulasie, maar met logiese, melodiese samehang.

Figuur 17: Tydelike tonale afwyking (Terefenko, 2014:388-389)



3.4 Harmoniese stylelemente

Van al die aspekte van musikale uitdrukking is harmonie een van die belangrikstes in jazz. Jazz-harmonie behels die uitbreiding en verryking van akkoorde as akkoordopeenvolgings, met die doel om klankkleur, spanning, en ekspressiewe kompleksiteit te verhoog.

Afro-Amerikaanse jazz het 'n bepalende rol gespeel in die vorming van die jazz-genre. Tog bestaan daar 'n tekort aan geskrewe notasie en audio-opnames van vroeë vorme van Afro-Amerikaanse jazz, asook van sy voorgangers, blues en ragtime. Gevolglik is navorsing oor die oorspronge van jazz beperk, en 'n vereenvoudigde siening het posgevat dat die ritmiese en harmoniese elemente van jazz onderskeidelik uit Afrika en Europa afkomstig is.

Schuller waarsku egter teen sodanige oorvereenvoudiging. Die gebruik van terme soos ‘Afrika-musiek’ en ‘Afrika-ritme’ kan misleidend wees, aangesien dit mag impliseer dat alle musiek op die Afrika-kontinent soortgelyke style en ritmes deel. In die huidige studie verwys hierdie terme na gemeenskaplike eienskappe wat in verskeie musiekstyle op die kontinent voorkom. Een so ’n gemeenskaplike kenmerk is die gebruik van poliritme, ’n gestruktureerde vorm van ritmiese oorlegging wat tipies van baie Afrika-musiek is (Thorpe, 2018:14).

Volgens Cugny (2019:98) kom vier harmoniese stelsels in uiteenlopende kombinasies in jazz voor, naamlik funksionele harmonie, blues-harmonie, modale harmonie, en nie-funksionele harmonie. Hierdie stelsels kom selde in isolasie voor, en word dikwels binne dieselfde werk geïntegreer. Vir die huidige studie is dit egter belangrik om hierdie onderskeid aan te bring, aangesien die analitiese benaderings tot elk verskil.

3.4.1 Funksionele harmonie

Funksionele harmonie in jazz is gebaseer op dieselfde beginsels as dié van Westerse klassieke musiek. ’n Tipiese funksionele progressie in jazz is die II-V-I-opeenvolging. Hoewel eenvoudige drielanke wel gebruik word, bestaan jazz-akkoorde meestal uit sewende akkoorde of verrykte akkoorde. ’n Sewende akkoord is ’n drielank waaraan die sewende graad (akkoordnoot 7) bygevoeg is. Verrykte akkoorde sluit bykomend een of meer spanningsnote in – naamlik akkoordnote 9, 11, en 13 – wat ’n beheersde vlak van dissonansie en unieke klankteksture tot gevolg het. Hierdie spanningsnote word gesamentlik na verwys as die bo-struktuur van ’n akkoord.

Spanningsnote kan chromaties gewysig word, wat lei tot ’n chromaties-gewysigde verrykte akkoord. Indien spanningsnote nie gewysig is nie, staan die struktuur bekend as ’n diatonies-verrykte akkoord. ’n Verdere variant is die sesde akkoord, wat gevorm word deur akkoordnoot 6 by ’n drielank te voeg. Ook hier kan spanningsnote toegevoeg word om die klank verder te verryk.⁴⁸

⁴⁸ By akkoorde met beide akkoordnote 6 en 7 word die akkoordnoot 6 as spanningsnoot 13 gesien.

In Westerse klassieke musiek word verrykte akkoorde dikwels as dissonant of selfs as ongewens beskou, veral wanneer dit as 'n tonika funksie voorkom. In jazz word sulke akkoorde egter algemeen en funksioneel in alle harmoniese posisies aangewend (Cugny, 2019:87). Dit sluit die gebruik van opeenvolgende sewende of verrykte akkoorde in wat dikwels melodiese lyne vorm met opsetlik parallelle bewegings – insluitend parallelle vyfdes – in die verskillende stemme (Cugny, 2019:88–89, 96; Terefenko, 2014:33). Hierdie praktyk staan bekend as stemvoering.

Jazz-akkoorde kan óf volledig deur klavierbordinstrumente, soos die klavier of orrel, uitgevoer word, óf oor verskeie instrumente in 'n ensemble versprei word. In teenstelling met klassieke musiek, waar akkoordomkerings dikwels gebruik word om interessante baslyne te skep, word jazz-akkoorde meestal in grondposisie gespeel. Melodiese variasie in die baslyn word eerder verkry deur die basinstrument wat 'n trapsgewyse kontramelodie lewer – 'n uitvoeringspraktyk wat bekend staan as *walking bass*⁴⁹.

Tradisionele Westerse harmoniese ontledingstelsels, soos die Romeinse besyferingstelsel, is dikwels onvoldoende om jazz se uitgebreide akkoordstrukture akkuraat weer te gee. Hierdie stelsels onderskei byvoorbeeld nie tussen verskillende verrykte akkoordteksture nie – soos tussen C–E–G–B_b–D en C–B_b–D–E as variante van C9 – en onderskei ook nie tussen die insluiting of weglatting van akkoordnoot 5 nie (Cugny, 2019:83–85).

3.4.1.1 Spanningsnote en akkoord-klankteksture

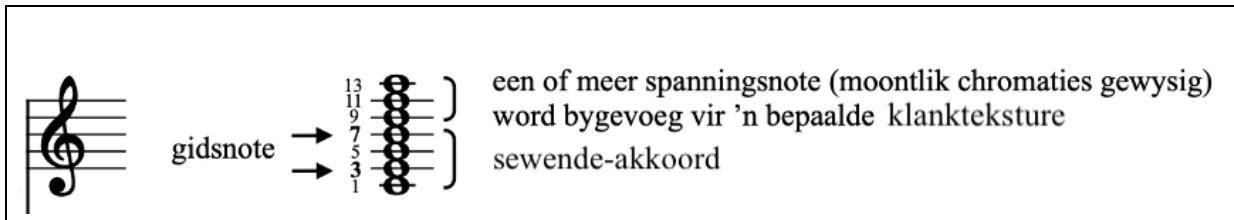
Soos reeds bespreek, vorm spanningsnote dissonante intervalle met ander akkoordnote en dra hulle by tot unieke klankteksture van verrykte jazz-akkoorde. Hierdie note word daarom ook na verwys as 'kleurnote', aangesien hulle die kleur en karakter van 'n akkoord beïnvloed sonder om sy fundamentele tipe te verander.

Die gidsnote van 'n akkoord, naamlik akkoordnote 3 en 7, bepaal die akkoordtipe en bly onveranderd, ongeag die toevoeging van spanningsnote (Cugny, 2019:88, 121). Hierdie gidsnote is altyd teenwoordig in verrykte sewende akkoorde, tesame met die grondtoon

⁴⁹ Die *walking bass* uitvoeringspraktyk word breedvoerig in Afdeling 3.2 bespreek.

en een of meer spanningsnote. Figuur 18 illustreer 'n tipiese voorbeeld van so 'n akkoordstruktuur.

Figuur 18: Sewende- en verrykte akkoorde (Cugny, 2019:89)



Ten einde buitensporige dissonansie te vermy, behoort spanningsnote gewoonlik minstens 'n volle toon hoër as enige ander akkoordnoot van die sewende akkoord te wees. Indien hierdie voorwaarde nie nagekom word nie, kan die resultaat 'n mineur negende interval wees – een van die mees dissonante intervalle in die Westerse musiektradisie. Dit is dus soms nodig om 'n spanningsnoot chromaties te wysig of akkoordnoot 5 weg te laat om dié tipe dissonansie te vermy (Pease & Pullig, 2001:11).

In die geval van verrykte-majeur akkoorde voldoen spanningsnoot 11 dikwels nie aan hierdie vereiste nie, aangesien dit in daardie konteks 'n mineur negende interval met akkoordnoot 3 vorm. In Figuur 19 word dit geïllustreer: die spanningsnoot 11 word in 'n dominant sewende verrykte akkoord met 'n halftoon verhoog. Hierdie chromatiese wysiging dien nie net as 'n oplossing vir die dissonansie nie, maar dra ook by tot die skepping van nuwe en ryker klankteksture.

Figuur 19: Voorbeeld van 'n chromaties-verrykte dominant sewende akkoord

Konsep-akkoord	C7
Verrykte akkoord	C13(#11)
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-top: 10px;"> Klavier Die chromatiese wysiging van spanningsnoot 11 vermy 'n mineur 9e interval met akkoordnoot 3 </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-top: 10px;"> Akkoordnoot 5 word dikwels by dominant 7e-akkoorde weggelaat om 'n majeur 7e interval met #11 te vermy </div> <div style="margin-top: 20px;"> Baskitaar F: V⁷ </div>	

In die voorbeeld in Figuur 20 word spanningsnoot 11 weggelaat ten einde die vorming van 'n mineur negende interval met akkoordnoot 3 te vermy. Hierdie praktyk is tipies in jazz-uitvoering waar die behoud van 'n gebalanseerde klanktekstuur voorkeur geniet bo die volledig teoretiese akkoordstruktuur.

Hoewel akkoordsimbole oorwegend in jazz *lead sheets* gebruik word, kom daar in die volgende figure ook verwysings na Romeinse besyfering voor. Dit is belangrik om in gedagte te hou dat die interpretasie van Arabiese syfers in hierdie twee besyferingstelsels verskil⁵⁰: in akkoordsimbole dui die syfers op bykomende akkoordnote (soos 7, 9, 13), terwyl dit in Romeinse besyfering verwys na spesifieke intervalliese posisies relatief tot die grondtoon van die toonleer.

⁵⁰ Die interpretasie van die Arabiese syfers in die Romeinse besyferingstelsel verskil van dié in akkoordbesyferings. Eersgenoemde syfers verwys na die diatoniese stelsel van die toonaard, terwyl laasgenoemde na die diatoniese stelsel van die akkoordtipe verwys. I7 en C7 verwys dus onderskeidelik na 'n majeur sewende en 'n dominant sewende akkoord.

Figuur 20: Voorbeeld van 'n diatonies-verrykte majeur sewende akkoord

Konsep akkoord Cmaj7

Verrykte akkoord Cmaj13

The diagram shows a piano keyboard and a bass guitar neck. The piano keys are labeled with note names: 5, 7, 8 (top), 9 (middle), and 13 (bottom). The bass guitar strings are labeled with note names: 13 (top), 3 (middle), and 1 (bottom). A brace groups the piano and bass parts.

Spanningsnoot 11 is weggelaat om 'n mineur 9e interval met akkoordnoot 3 te vermy

C: I⁷

Daar bestaan verskeie moontlike nootstrukture vir verrykte akkoorde wat algemeen in jazz voorkom. Elke struktuur behels 'n spesifieke plasing van akkoordnote wat 'n unieke klanktekstuur aan die akkoord verleen. In die geval van 'n Cmaj13-akkoord, wat die akkoordnote 1, 3, 5, 7, 9, en 13 insluit, kan die note byvoorbeeld só gerangskik word dat drie opeenvolgende reine kwart intervalle gevorm word, met die volgorde 3, 13, 9, 5, en 7 van onder na bo. Hierdie spesifieke plasing dra by tot 'n karakteristieke klankkleur. (Kostka, 2006:55–56)

Vir 'n gegewe akkoordsimbool bestaan daar dus verskeie moontlike nootstrukture, elk met 'n onderskeibare tekturele kwaliteit. Die grondtoon en gidsnote (1, 3, en 7) is egter konsekwent teenwoordig in alle verrykte akkoorde. 'n Voorbeeld van 'n minimaal-verrykte akkoord, waarin slegs een spanningsnoot (9) bygevoeg is, word in Figuur 21 getoon.

Figuur 21: Voorbeeld van 'n minimaal-verrykte akkoord

Konsep akkoord	Cmaj7
Verrykte akkoord	Cmaj9
C: I ⁷	

Kwartakkoorde en kwintakkoorde, wat hoofsaaklik saamgestel is uit onderskeidelik reine kwart- en kwint intervalle, kom gereeld in jazz voor, veral in die konteks van majeur sewende- en mineur sewende akkoorde (Kostka, 2006:55–56). 'n Verdere algemeen gebruikte struktuur is die bo-struktuur akkoord, waar die spanningsnote 'n majeur drieklank vorm wat op die regterhandstaaf (of boonste register) gespeel word. Hierdie tipe akkoord word dikwels aangewend in dominant sewende verrykte akkoorde om 'n spesifieke klankkleur en spanningskarakter te verkry (Bergonzi, 1992:69). In Figuur 22 word twee sulke strukture gedemonstreer: die eerste akkoord is 'n bo-struktuur akkoord, terwyl die tweede 'n voorbeeld van 'n kwartakkoord is.

Figuur 22: Realisering van C:V⁷-I

Konsep akkoord	G7	Cmaj7
Verrykte akkoord	G13(#11)	Cmaj13
Klavier		
Baskitaar		
C: V ⁷ I		

Verdere gewilde klankteksture ontstaan wanneer een of meer van die akkoordnote met 'n oktaaf verlaag word (Pease & Pullig, 2001:24). Soos reeds genoem, word verskillende strukture dikwels in opeenvolging vermeng om spesifieke klankteksture te verkry en ook om effektiewe stemvoering te ondersteun.

Dit is belangrik om 'n onderskeid te tref tussen die konseptualisering van harmonie en die realisering daarvan tydens uitvoering in jazz. *Lead sheets* bevat gewoonlik sogenaannde konsep-akkoorde – byvoorbeeld aangedui as G7 of Cmaj7 – wat tydens uitvoering gerealiseer word deur middel van sewende- of verrykte akkoorde (Pease & Pullig, 2001:85–86). Daar bestaan dikwels verskeie moontlikhede vir die realisering van 'n spesifieke konsep-akkoord, en die uitvoerder kies gewoonlik die opsie wat die gewenste klanktekstuur en/of doeltreffende stemvoering moontlik maak. Een moontlike realisering van 'n C:V7–I progressie is, byvoorbeeld, G13(#11)–Cmaj13, soos geïllustreer in Figuur 22. Hierdie realisering word dikwels nie eksplisiet genoteer nie, maar is eerder deel van die uitvoerder se idiomatiese kennis en praktyk. In vermengde komposisies⁵¹, daarenteen, word verrykte akkoorde dikwels wel eksplisiet genoteer.

3.4.1.2 Jazz-akkoord opeenvolging

Cugny (2019:112) het 'n teorie geformuleer waarvolgens jazz-akkoord opeenvolgings sistematies ontleed kan word. Hierdie teorie behels drie basiese opeenvolgings-modelle sowel as 'n aantal transformasies wat op dié modelle toegepas kan word om die harmoniese verloop van jazz werke te kodifiseer. Die drie modelle (*ibid.*):

- die sirkel-van-vyfdes model (I-V-I);
- die plagale model (I-IV-I); en
- die trapsgewyse model (I-II-III).

Die term 'transformasie' word in 'n breë sin gebruik en sluit wysiging, byvoeging, vervanging, uitbreiding, en verryking van akkoorde binne 'n opeenvolging in. Addisionele akkoorde kan dus tussen die bovenoemde opeenvolgings-modelle ingevoeg word om

⁵¹ Die term 'vermengde' komposisies verwys, soos vroeër genoem, na werke wat beide klassieke- en jazz stilistiese elemente bevat, in teenstelling met jazz-komposisies wat na suiwer jazz verwys.

meer kompleksiteit en kleur aan die harmonie te verleen. In die sirkel-van-vyfdes model, byvoorbeeld, kan die volgende akkoorde ingevoeg word:

- ii voor V,
- vi voor ii,
- iii voor vi, en
- vii voor iii.

Die progressie IV-vii word nie hier ingesluit nie, aangesien hulle deur 'n verminderde vyfde verbind is en dus nie deel vorm van die standaard sirkel-van-vyfdes nie.

Binne die trapsgewyse model is die volgende invoegings moontlik:

- V voor vi,
- ii voor iii,
- IV voor V,
- iii voor IV, en
- vi voor vii.

Die plagale model (I-IV-I) is hoofsaaklik afkomstig van die blues-harmoniese model, wat in Afdeling 3.4.2 bespreek word. In Westerse klassieke harmonie word die IV-I progressie soms as 'funksionele teruggang'⁵² beskou (Mulholland & Hojnacki, 2013:8), wat dui op 'n beweging wat awyk van die tipiese tonale spanningsoplossing van dominant na tonika.

3.4.1.3 II-V-I progressies

Daar bestaan waarskynlik geen beter manier om insig te verkry in die beginsels van jazz-harmoniese sintaksis as deur die bestudering van die struktuur en reëls rondom die II-

⁵² Eie vertaling. Oorspronklike Engels: '*functional retrogression*'. Die term 'funksionele teruggang' verwys na die vermyding van harmoniese spanning, in teenstelling met die oplossing daarvan (Mulholland & Hojnacki, 2013:8). Die algemene progressie onderliggend in meeste progressies is tonika-[subdominant]-dominant-tonika (I-[IV]-V-I), waar die dominant-tonika (V-I) stap die grootste harmoniese sowel as melodiese (leitoon-na-tonika) ontspanning teweegbring (Mulholland & Hojnacki, 2015:3-4). IV-I vorm dus 'n funksionele teruggang waar bogenoemde ontspanning nie plaasvind nie.

V-I progressie en die verskeie variante daarvan nie (Terefenko, 2014:63). Hierdie progressie is een van die mees fundamentele harmoniese boustene in jazz, en kom byna universeel in *jazz standards* voor.

Jazz standards verwys na gewilde jazz-komposisies wat 'n gevestigde deel van die jazz-repertorium vorm en wat wyd bekend is en uitgevoer word deur jazz-musici (Witmer, 2011:1). Die II-V-I progressie voldoen aan die tonika-[voordominant]-dominant-tonika model van funksionele harmonie en vorm 'n diatoniese sirkel van vyfdes wat gewoonlik eindig in 'n volmaakte kadens (The Jazz Piano Site, [s.a.]).

Om oormatige herhaling en voorspelbaarheid te vermy, word daar dikwels variasies op hierdie standaard progressie gebruik. Twee belangrike variante sluit die volgende in (Terefenko, 2014:65):

- $\text{ii}^7\text{-V}^7\text{-I}^{\text{maj}7}$, wat algemeen in majeur toonaarde voorkom, en
- $\text{ii}^{7(\flat 5)}\text{-V}^7\text{-i}^7$, wat gebruik word in mineur toonaarde.

Hierdie variante word geïllustreer in Figuur 23 en Figuur 24.

Figuur 23: $\text{ii}^7\text{-V}^7\text{-I}^7$ progressie

Figuur 24: $\text{ii}^7(\flat 5)$ - V^7 - i^7 progressie

Stemvoering is in albei gevalle duidelik sigbaar – let op die melodiese lyne wat gevorm word deur die gidsnote, wat in die figure met blokkies aangedui word (Figuur 23 en Figuur 24). Soos geïllustreer, kan hierdie lyne ook omgeruil word. Hierdie verskynsel, waar enige party óf die melodie óf die teenstem kan vorm, staan bekend as omkeerbare kontrapunt, en kom gereeld in jazz voor (Drabkin, 2001b:1).

'n Algemene variant van die ii^7 - V^7 - I^7 progressie is V^7/V - V^7 - I^7 , waarin die ii^7 -akkkoord vervang word deur V^7/V , die tussendominant van die dominant. Hierdie vervanging skep 'n chromatiese melodiese lyn, soos aangetoon (F^\sharp - F - E) in Figuur 25. Hierdie tipe wysiging is 'n voorbeeld van harmoniese vervanging.

Figuur 25: V^7/V^7 - V^7 - I^7 progressie

3.4.1.4 Verminderde sewende akkoorde

Die verminderde sewende akkoord kom in jazz sowel as klassieke musiek algemeen voor, dikwels in die vorm van die leitoon akkoord (vii^o7). In jazz-harmonisering word hierdie akkoorde egter op verskeie maniere aangewend om progressies te verryk of uit te brei.

Die vier mees algemene gebruikte van verminderde sewende akkoorde kan soos volg opgesom word (Terefenko, 2014:67; The Jazz Piano Site, [s.a.]):

- Deurgangs-akkoorde: Verminderde-sewende akkoorde word dikwels as deurgangs-akkoorde tussen twee diatoniese akkoorde gebruik. Hierdie oorgangsakkorde kan óf diatonies óf chromaties wees.
- Wissel-akkoorde: In dié gebruik verskyn die verminderde akkoord tussen twee herhalings van dieselfde diatoniese akkoord. Die wissel-akkoord word tipies op swak polsslae geplaas en kan, net soos deurgangs-akkoorde, diatonies of chromaties wees.
- Gemenetoon-akkoorde: Hierdie gebruik is spesifiek tot jazz en blues. Die verminderde sewende akkoord het dieselfde grondtoon as die diatoniese akkoord wat dit vervang. Binne hierdie progressie word een of twee binneste akkoordnote chromaties verlaag en verhoog, wat lei tot chromatiese melodiese lyne. Hierdie tipe akkoord kom tipies op swak maatdele of tussenposes voor.
- Dominant funksie: Enige dominant sewende akkoord (V7) kan vervang word deur 'n verminderde sewende akkoord waarvan die grondtoon 'n halftoon bó dié van die oorspronklike akkoord lê. Hierdie $\#v^o7$ -akkoord vervul steeds 'n dominant funksie en berei die resolusie effektiel voor.

3.4.1.5 Akkoordvervangung

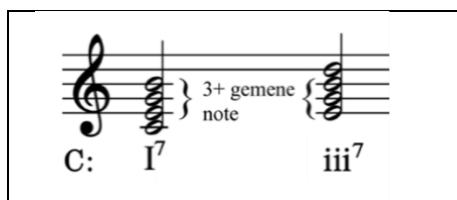
In jazz kan akkoorde in 'n progressie onder sekere omstandighede vervang word deur ander akkoorde met gemenetone – 'n praktyk bekend as akkoordvervangung. Cugny, (2019:119) som hierdie praktyk soos volg op:

- In die geval van diatoniese akkoordvervangung, word 'n sewende akkoord vervang deur 'n ander sewende akkoord wat 'n diatoniese derde daarvan verwyderd is. Byvoorbeeld, 'n I-akkoord kan vervang word deur 'n vi-akkoord, aangesien dié twee akkoorde verskeie note in gemeen het.

- Wanneer drie klanke vervang word, is dit voldoende vir die twee akkoorde om twee gemene note te deel. Vir sewende akkoorde en verrykte akkoorde vereis die diatoniese vervanging in jazz drie gemene note, om klankvolheid en harmoniese kontinuïteit te behou.

Soos die naam aandui, word geen akkoordnote chromaties gewysig nie, en die vervanging berus uitsluitlik op die struktuur en gemeenskaplike toonmateriaal van die betrokke akkoorde. Hierdie beginsel word grafies geillustreer in Figuur 26.

Figuur 26: Diatoniese akkoordvervanging in jazz



Met harmoniese akkoordvervanging word 'n akkoord vervang deur 'n ander akkoord met dieselfde grondnoot, maar van 'n ander akkoordtipe. Hierdie vervanging impliseer dat ten minste een van die belangrike akkoordnote — gewoonlik die terts (3), kwint (5), of sewende (7) — verander word.

'n Algemene toepassing van hierdie tipe vervanging is die transformasie van 'n diatoniese progressie, soos $I^7-IV^7-vii^7-iii^7-vi^7-ii^7-V^7-I^7$, waarin een of meer mineur sewende akkoorde vervang word deur dominant sewende akkoorde met dieselfde grondnote. Hierdie akkoorde funksioneer dan as tussendominant, wat addisionele spanning en rigting aan die progressie verleen (sien Figuur 27).

Hierdie vervangingsproses verander die oorspronklike diatoniese sirkel-van-vyfdes in 'n chromatiese sirkel-van-vyfdes, wat 'n ryker en meer modulêr-klinkende harmoniese struktuur tot gevolg het (Cugny, 2019: 120).

Figuur 27: Harmoniese akkoordvervanging in jazz

The figure consists of two staves of musical notation. The top staff has a treble clef and a bass clef. It contains six measures labeled BØ, Em7, Am7, Dm7, G7, and C. The bottom staff also has a treble clef and a bass clef. It contains the same six measures, but the chords BØ, Em7, Am7, and Dm7 are replaced by their dominant seventh counterparts B7, E7, A7, and D7 respectively. Sharp symbols are placed above the notes in these substituted chords.

Tritonusvervanging is een van die mees kenmerkende en algemeen gebruikte vorme van akkoordvervanging in jazz. Wanneer die interval tussen die terts (3) en sewende (7) van 'n sewende of verrykte akkoord 'n verminderde vyfde vorm, word hierdie interval as 'n tritonus geklassifiseer. 'n Spesifieke tritonus kom slegs in twee dominant sewende akkoorde voor (Terefenko, 2014:88).

Byvoorbeeld: note B en F vorm 'n tritonus wat as akkoordnote 3 en 7 van die G7 akkoord, en omgekeerd as akkoordnote 7 en 3 van die Db7 akkoord⁵³, funksioneer. Wanneer een van hierdie akkoorde 'n dominant funksie vervul, kan dit deur die ander vervang word. In die progressie C:ii⁷-V⁷-I⁷ kan G7 dus deur Db7 vervang word om die volgende realisering te verkry: Dmin7-Db7-Cmaj7 (Terefenko, 2014:88).

Hierdie proefskrif volg die metode van Romeinse besyfering soos uiteengesit deur Terefenko (2014), waarin die afkorting TR/ gebruik word om 'tritonusvervanging van' aan te dui (ibid.:153). Die bogenoemde voorbeeld sou dus besyfer word as: C: ii⁷-TR/V⁷-I⁷.

Tritonusvervanging lewer dikwels meer doeltreffende stemvoering, aangesien dit die vorming van verskeie parallelle chromaties-afwaartse melodiese lyne moontlik maak.

⁵³ Akkoordnoot 7 van die Db7 akkoord is Cb wat enharmonies ekwivalent is aan B.

3.4.1.6 Ander kenmerke van jazz-idiomatiese progressies

Benewens die bogenoemde vervangingstegnieke bestaan daar verskeie ander prosesse waardeur jazz-harmonie verryk kan word. Drie van die mees algemeen gebruikte tegnieke (Terefenko, 2014:362-369) word hier kortlik uiteengesit:

- **Akkoordverryking:** In plaas daarvan om slegs sewende akkoorde te gebruik, word spanningsnote - gewysig of ongewysig - bygevoeg om 'n meer idiomatiese jazz-klank te skep. Hierdie byvoegings bevorder ook die vorming van melodiese lyne in die individuele stemme deur gevorderde stemvoering.
- **Tonikalisering:** Hierdie proses behels die tydelike vestiging van 'n nuwe tonika deur middel van progressies soos V/X – X of II-V/X – X, waarin X enige harmoniese trap tussen II en VI kan wees. In die voorbeeld in Figuur 28 word byvoorbeeld die iv-akkoord getonikaliseer.

Figuur 28: Jazz-idiomatiese progressies: tonikalisering (Terefenko, 2014:367)

The musical example consists of two staves. The top staff shows a melody line with notes labeled 7, 8, and 9 above them, corresponding to chords Gmin7, G7, and Cmin7 respectively. The bottom staff shows the harmonic progression below the melody. It starts with Gmin7 (labeled i⁷), followed by Gmin7 (labeled i⁷), Dmin7 (labeled ii⁷), G7 (labeled V⁷/iv), and Cmin7 (labeled iv⁷). A brace groups the first three chords (Gmin7, Gmin7, Dmin7) under the label 'tonikalisering'.

- Die gebruik van bo-struktuur majeur drielanke in die regterhandparty is 'n kenmerkende jazz-tegniek wat 'n idiomatiese klankkwaliteit skep. Hierdie drielanke word hoofsaaklik gevorm deur spanningsnote (9, 11, en 13) van 'n verrykte akkoord, hoewel hulle soms ook basiese akkoordnote (1, 3, 5, en 7) kan insluit. Die spanningsnote kan soms gewysig wees. Wanneer die akkoordnote van 'n verrykte akkoord op spesifieke wyse tussen die twee hande verdeel word, ontstaan 'n sterk jazz-idiomatiese karakter (sien Figuur 29). (Terefenko, 2014:369).

Regterhand-notebalk: Majeur drielanke word gevorm, meestal bestaande uit spanningsnote (gewysig of ongewysig) van die onderliggende akkoord. Soms kan dié drielanke ook elemente van die basiese akkoordstruktuur bevat (1, 3 of 7). In die voorbeeld in Figuur 29 word die drielanke so gekies dat dissonansie met die melodie-noot vermy word.

Linkerhand-notebalk: Die linkerhand bevat tipies die fundamentele akkoordnote — gewoonlik die 1ste, 3de, en 7de — maar mag ook een spanningsnoot insluit, afhangend van die gewenste klankkleur of stemvoering.

Figuur 29: Bo-struktuur majeur drieklanke (Terefenko, 2014:370)

The diagram illustrates a harmonic progression across three staves. The top staff shows a single melodic line with notes F7 at measure 22 and B-flat Maj7 at measure 23. The middle staff shows a harmonic progression: Cmin⁹, Cmin¹¹, F7(⁹¹³), F7(⁹¹¹), and B-flat Maj⁹(⁹⁵). The bottom staff shows a harmonic progression: E-flat, B-flat, D-flat/A-flat, B/F-sharp, and D/F-sharp. Red numbers (1, 3, 5, 7, 9) are placed above certain notes in the middle and bottom staves, likely indicating specific note choices or tensions within the chords. A brace groups the middle and bottom staves.

3.4.1.7 Turnarounds

Turnarounds is twee- of viermaat harmoniese progressies wat dikwels aan die einde van agt- of 16-maat frases voorkom, met die doel om terug te keer na die *chorus*-seksie of hooftema van die musiek (Terefenko, 2014:154).

Turnarounds maak gebruik van diatoniese of chromatiese akkoorde, en die mees algemene vorm daarvan is gebaseer op die progressie I⁷–vi⁷–ii⁷–V⁷, hoewel talle variasies in die praktyk voorkom. Hierdie progressies dien as 'n belangrike grondslag vir improvisasie en word dikwels verryk deur uitgebreide harmonieë, wat bydra tot die idiomatiese karakter van jazz.

Figuur 30: Diatoniese *turnaround*

The musical notation shows a four-measure turnaround in C major. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The first measure contains a C major chord (CMaj7). The second measure contains an A minor chord (Amin7). The third measure contains a D minor chord (Dmin7). The fourth measure contains a G7 chord. Below the notes, the Roman numerals I⁷, vi⁷, ii⁷, and V⁷ are written respectively.

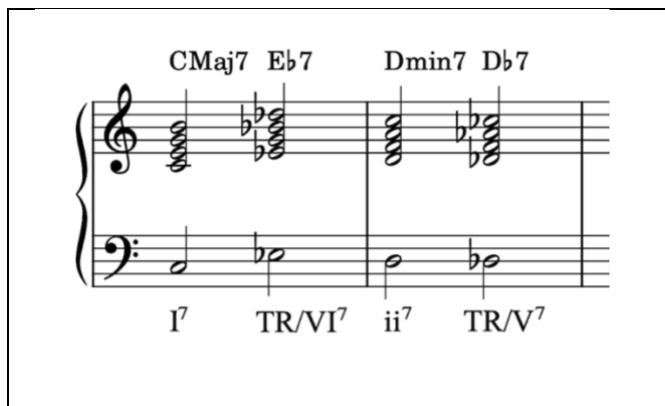
Variasies van hierdie progressie ontstaan veral deur die gebruik van tussendominante en tritonusvervanging. In Figuur 31 word die akkoorde vi⁷ en ii⁷ in die oorspronklike progressie vervang met hul ooreenstemmende tussendominante. Die figuur toon ook verskillende besyferingsmetodes vir hierdie tussendominante aan, insluitend alternatiewe notasies wat algemeen in jazz-analise voorkom.

Figuur 31: *Turnaround* met tussendominante

The musical notation shows a four-measure turnaround. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The first measure contains a C major chord (CMaj7). The second measure contains an A7 chord. The third measure contains a D7 chord. The fourth measure contains a G7 chord. Below the notes, the Roman numerals I⁷, V^{7/ii}, V^{7/V}, and V⁷ are written respectively.

In Figuur 32 word die akkoorde vi⁷ en V⁷ vervang met hul ooreenstemmende tritonus-akkoorde om 'n afwaartse chromatiese melodiese lyn in die onderste stem te vorm. Die figuur toon ook alternatiewe besyferingsmetodes vir tritonusvervanging aan (Terefenko, 2014:155). In teenstelling met klassieke stemvoering, waar parallelle vyfdes en oktawe Meestal vermy word, word sulke bewegings in jazz dikwels doelbewus gebruik as 'n stilistiese tegniek.

Figuur 32: *Turnaround* met tritonusvervangings



3.4.1.8 Akkoord-toonleer verwantskappe

In jazz kan die note van enige melodiese lyn gebruik word om 'n akkoord, of selfs 'n opeenvolging van akkoorde, te vorm. Verder kan die note van enige akkoord of opeenvolging van akkoorde gebruik word om 'n melodie te skep (Terefenko, 2014:93). Tydens improvisasie konstrueer uitvoerders hul melodieë uit harmonieë en omgekeerd. Hierdie melodieë en akkoorde is gewoonlik afgelei van tonale toonlere of modusse. Die verhouding tussen akkoorde en toonlere staan bekend as 'akkoord-toonleer verwantskappe' (ibid.).

Die doelwitte van die teorie rondom hierdie verhoudings kan soos volg opgesom word (Terefenko, 2014:93, 102-103):

- Toonlere wat die kenmerkende klanke van die akkoorde projekteer, word geïdentifiseer.
- In 'n gegewe melodie word melodie-note geïdentifiseer wat geskik is vir akkoordvorming, asook dié wat nie gepas is nie.
- Riglyne word vir stemvoering verskaf.
- Vir 'n gegewe toonleer word toepaslike akkoorde en akkoordopeenvolgings voorgestel.

Die verskeie diatoniese sowel as chromatiese toonleer-assosiasies word uiteengesit in Addendum 4, tesame met die kenmerkende noot of note van elke modus. Dit is egter nie nodig dat alle toonleernote in die vorming van 'n akkoord gebruik word om die modale

karakter effektief oor te dra nie. Byvoorbeeld, vir die lidiese modus is 'n minimum van drie modusnote voldoende: die derde, sewende, en die kenmerkende #4/#11 (Terefenko, 2014:94). Die vyfde toontrap word in dié modus dikwels vermy in akkoordvorming, aangesien dit 'n mineur tweede interval met die #4 vorm.

3.4.1.9 Frase-modelle

In *Jazz Theory: From Basic to Advanced Study* (2014) identifiseer Terefenko 13 frasestrukture wat algemeen in *jazz standards* voorkom (Terefenko, 2014:289). Hierdie sogenaamde 'frase-modelle'⁵⁴ integreer harmoniese, melodiese, én kontrapuntale elemente (*ibid.*). Vir elke model verskaf Terefenko tussen vyf en 90 verwante *jazz standards* (*ibid.*:289–322). Gesamentlik verteenwoordig hierdie modelle 'n omvangryke korpus van jazz-werke met funksionele harmonie.⁵⁵

Soos in Afdeling 1.4 bespreek, fokus Schenker se analitiese teorie uitsluitlik op toonhoogte-organisasie en sluit tydsverwante aspekte uit. Terefenko se frase-modelle toon 'n soortgelyke tendens, waarskynlik onder die invloed van Schenker. Die nootwaardes van individuele note word, byvoorbeeld, nie in die modelle aangedui nie. Terefenko verwys self na verskeie van Schenker se publikasies, wat hierdie verwantskap bevestig.

Elk van die frase-modelle is agt mate lank, hoewel dit ook op 16-maat frases toegepas kan word (Terefenko, 2014:322). Elke model bestaan uit die volgende drie komponente (*ibid.*:290):

- Opening: 'n Kenmerkende volgorde van twee tot vier akkoorde wat in die eerste een tot drie mate voorkom. Hierdie komponent is die mees herkenbare en bepalende kenmerk van die model.

⁵⁴ Die frase-modelle is uiteengesit in Addendum 6, met voorbeeld van gepaardgaande harmoniese progressies. Elke model het 'n beskrywende benaming, 'n skematische voorstelling van die harmoniese, melodiese, en kontrapuntale komponente, asook 'n voorbeeld van 'n ooreenstemmende harmoniese progressie. Elke frase-model word vervolgens individueel bespreek. 'n Bespreking van die AABA-liedvorm, waar daar spesifiek na hierdie modelle verwys word, verskyn in Afdeling 3.6.

⁵⁵ Die bespreking van AABA-liedvorme in Afdeling 3.6 bevat eksplisiete verwysings na hierdie modelle.

- Harmoniese uitbreiding: Vind gewoonlik in die middel van die frase plaas en kan nuwe musikale idees en/of tonikalisering⁵⁶ insluit.
- Kadens: Verskyn gewoonlik in die laaste een of twee mate van die frase en kan volmaak of onvolmaak wees. Akkoordvervanging en/of tonikalisering mag voorkom sonder om die identiteit van die model wesenlik te verander.

Hierdie frase-modelle voorsien onder meer harmoniese raamwerke vir agtmaat-frases, gebaseer op fundamentele harmoniese beginsels soos:

- Die progressie van onstabiele dominante na stabiele tonikas;
- Die teenwoordigheid van slegs een tonika of tonale sentrum;
- Die toepassing van stemvoering; en
- Die jazz-kenmerkende II–V–I-weergawe van die sirkel-van-vyfdes model.

Kontrapunt dien as dryfkrug agter hierdie progressies en bepaal die interaksie tussen melodiese lyne wat gevorm word deur die opeenvolgende akkoordnote. Frase-modelle groepeer frases wat oppervlakkig verskil, op grond van onderliggende gemeenskaplike elemente (Terefenko, 2014:291).

Modelle 1–5 is diatonies van aard, wat beteken dat die openingsgedeeltes geen tonikalisering of chromatiese harmonie bevat nie.

- Model 1 gebruik die I–II–V-progressie ($I^{\text{maj}7}$ – ii^7 – V^7 in majeur; i^7 – $ii^{\emptyset 7}$ – V^7 in mineur).
- Model 2 begin nie op die tonika nie.
- Model 3 bly minstens een maat in die voordominant.

⁵⁶ ‘Tonikalisering’ kan beskryf word as “die tydelike vestiging van ‘n nuwe toonaard deur die rol van tonika aan ‘n ander toontrap as die eerste toe te ken” (Drabkin, 2001c:1). In klassieke musiek word die dominant sewende voor die nuwe tonika akkoord ingevoeg met Romeinse besyfering V^7 / $<\text{toontrap van die nuwe tonika akkoord}>$. In jazz word beide die supertonika- sowel as die dominant sewende akkoorde gewoonlik ingevoeg met Romeinse besyfering (ii^7 – V^7)/ $<\text{toontrap van die nuwe tonika}>$.

- Model 4 is 'n uitgebreide vorm van model 1 en stel 'n diatoniese sirkel-van-vyfdes⁵⁷ voor.
- Model 5 begin op die submedian en skep tonale onsekerheid.

Modelle 6–13 bevat chromatiese elemente, meestal deur die insluiting van tussendominant- of tussenleitoon akkoorde.

- Model 6 en 7 toon tonikalisering van onderskeidelik die ii- en vi-akkoorde.
- Model 8, die blues model, gebruik I–IV, waar IV dikwels as V⁷ gerealiseer word.
- Modelle 9 tot 12 tonikaliseer onderskeidelik bVI, bII, bVII, en iii.
- Model 13 gebruik vier dominant sewende akkoorde (III⁷–VI⁷–II⁷–V⁷), wat 'n chromatiese sirkel-van-vyfdes vorm. Hierdie model is beïnvloed deur Gershwin se *I Got Rhythm* uit *Porgy and Bess*, wat as *jazz standard* gevestig is.

3.4.2 Blues

Blues-harmonie het onder meer ontstaan uit vroeë Amerikaanse Protestantse kerkmusiek, waarin liedere dikwels afgesluit is met die sing van 'Amen' oor 'n plagale kadens (IV–I) (Nettles & Graf, 1997:98). Hieruit het die gebruik van die IV- en I-akkoorde as primêre akkoorde in die sogenaamde 'tradisionele blues' voortgevloeи (ibid.).

Blues-harmonie verskil op verskeie wyses van beide tradisionele tonale en jazz-harmonie. Die standaardvorm in blues is die sogenaamde twaalfmaat-blues, waarin alle akkoorde, ongeag hul tradisionele funksie, tipies as dominant sewende akkoorde gerealiseer word. Strukturele afsluiting geskied hoofsaaklik deur middel van plagale kadense eerder as volmaakte kadense. Daarbenewens word mineur- en majeur derde interalle vrylik binne dieselfde werk vermeng, en selfs soms gelyktydig gehoor. 'n Voorbeeld hiervan is die gebruik van dominant sewende akkoorde wat die

⁵⁷ Die 'sirkel-van-vyfdes' kan beskryf word as "die ordening van die tonika toontrappe van die twaalf majeur-of mineur toonaarde met opgaande of afgaande reine kwint interalle wat 'n geslote sirkel vorm" (Drabkin, 2001a:1). Binne die konteks van 'n harmoniese progressie word 'n diatoniese sirkel-van-vyfdes gevorm wanneer diatoniese akkoord grondtone oor reine kwint interalle op mekaar volg. Chromatiese sirkel-van-vyfdes word tydens tonikalisering gevorm as gevolg van die gebruik van akkoordnote buite die diatoniese stelsel van die toonaard.

spanningsnoot $\#9$ bevat; in so 'n geval vorm die akkoordnote 3 en $\#9$ saam 'n verminderde oktaaf (Gotham *et al.*, 2022:553).

Die primêre akkoorde van kontemporêre blues is meestal verrykte dominant sewende akkoorde wat, ten spyte van hul vorm, hoofsaaklik tonika- en subdominant funksies vervul (*ibid.*). 'n Voorbeeld van 'n verrykte akkoord afkomstig uit die blues-toonleer is $I^7(\#9)$, waarvan die spanningsnoot $\#9$ ontleen is aan toontrap $\hat{3}$ (Nettles & Graf, 1997:100). Ander verrykte akkoorde, afgelei van die majeur-blues toonleer, sluit in $I^{6/9}$ en I^{13} , met spanningsnote onderskeidelik ontleen aan toontrappe $\hat{2}$ en $\hat{6}$ (Terefenko, 2014:111).

Die tipiese harmoniese progressie van die tradisionele twaalfmaat-blues vorm is $I-I-I-I$; $IV-IV-I-I$; $V-IV-I-I$, met 'n harmoniese ritme van een harmonie per maat (Hutchinson, 2023).

3.4.3 Modale jazz

In die Westerse kunsmusiektradisie word modaliteit beskou as 'n vroeë harmoniese stelsel waaruit latere tonale strukture ontwikkel het. In jazz verwys die term egter hoofsaaklik na 'n kontemporêre verskynsel (Cugny, 2019:150) wat sedert die 1950's prominent na vore tree, en veral verbind word aan die musiek van die Amerikaanse jazz-musikante Miles Davis (1926–1991) en John Coltrane (1926–1967) (Grove Music Online, 2025d).

Die tonale praktyk in jazz het gedurende die 1950's 'n hoogtepunt bereik in die vorm van bebop, met Coltrane se opnames *Giant Steps* en *Countdown* (beide 1959) as ikoniese voorbeeld. In hierdie werke word eenvoudige harmoniese progressies, soos byvoorbeeld $V-I$ of $II-V-I$, teen vinnige tempi en met digte harmoniese ritmes uitgevoer (Cugny, 2019:151). Slegs 'n beperkte aantal musikante, onder meer Dizzy Gillespie (1935–1993), het oor die tegniese vaardigheid beskik om hierdie vorm van virtuositeit te bemeester. Ander musikante, waaronder Davis, het alternatiewe vorme van artistieke uitdrukking begin verken (*ibid.*:151–152).

In dieselfde jaar waarin Coltrane sy bogenoemde opnames vervaardig het, naamlik 1959, het Davis se invloedryke album *Kind of Blue* verskyn. Hierdie album bevat vyf opnames van werke met stadige tot matige tempi en 'n opvallend eenvoudiger harmoniese raamwerk (Cugny, 2019:152). Een van die bekendste werke op hierdie album is *So What*, wat in D dories geskryf is en in elke seksie van die AABA-liedvorm slegs een harmonie gebruik (Figuur 33) (Creighton, 2009:73). Die akkoorde in *So What* is hoofsaaklik opgebou uit kwarte, en hierdie spesifieke kwart-akkoordstruktuur het sedertdien bekend geword as die sogenaamde '*So What*' akkoorde (*ibid.*).

Davis se werk in hierdie tydperk word algemeen beskou as die beginpunt van modale jazz en markeer terselfdertyd die aanvang van die sogenaamde 'post-bop' era.

Figuur 33: *So What* deur Miles Davis - openingsmate



Die kenmerke van modale jazz sluit 'n stadige tot statiese harmoniese ritme in, waar 'n enkele harmonie tipies oor vier tot 32 mate strek. Modale jazz is dus vry van gereelde harmoniese onderbrekings en kan 'n rustige, meditatiewe stemming skep. Daar is ook byna geen harmoniese funksionaliteit nie. Akkoorde wat bestaan uit kwarte, insluitend terughoudings- en kwartakkorde, kom dikwels voor, en uitgebreide pedaalpunte is ook 'n algemene verskynsel. (Waters, 2000:1,53; The Jazz Piano Site, [s.a.]; Grove Music Online, 2025d)

In modale jazz geniet soliste meer improvisatoriese vryheid. In tonale jazz is die solis hoofsaaklik tot die gidsnote van die opeenvolgende akkoorde beperk en moet daarop let dat ‘vermy-note’ nie gebruik word nie, terwyl al die note van die modale toonleer weer in modale jazz gebruik kan word. Daar is egter wel kenmerkende note van die betrokke modus wat gewoonlik in die melodie uitgelig word⁵⁸. Frases is gewoonlik nie gekoppel aan harmoniese progressies nie, en daar is weinig indien enige koppeling aan die opbou en vrystelling van spanning. (ibid.)

Figuur 34: Diatoniese modusse van C majeur⁵⁹, met kenmerkende note aangedui

Modus-kategorie	Modus	Note	Toontrappe	Kenmerkende noot(e) ⁶⁰
majeur	C ionies	C D E F G A B	1 2 3 4 5 6 7	[basismodus van die majeur kategorie]
mineur	D dories	D E F G A B C	1 2 b 3 4 5 b 6 b 7	b 6
mineur	E friges	E F G A B C D	1 b 2 b 3 4 5 b 6 b 7	b 2
majeur	F lidies	F G A B C D E	1 2 3 # 4 5 6 7	# 4
majeur	G miksolidies	G A B C D E F	1 2 3 4 5 6 b 7	b 7
mineur	A eolies	A B C D E F G	1 2 b 3 4 5 b 6 b 7	[basismodus van die mineurkategorie]
mineur	B lokries	B C D E F G A	1 b 2 b 3 4 b 5 b 6 b 7	b 2, b 5

Figuur 34 toon die modus kategorieë, naamlik majeur en mineur. Die kategorieë dien as hulpmiddel om die modusse uit te ken. Modusse waar toontrappe 1 en 3 ‘n majeur derde interval vorm is in die majeur kategorie, en modusse waar hierdie interval ‘n mineur derde is, is in die mineur kategorie. Elke modus het ‘n unieke kenmerkende noot wat ‘n eie estetika en karakter daaraan verleen (ibid.).

⁵⁸ Die diatoniese modusse word in twee kategorieën verdeel, naamlik die majeur- en mineur modusse. Modusse waar ‘n majeur derde interval tussen toontrappe 1 en 3 voorkom staan bekend as die majeurmodusse, terwyl die res mineurmodusse is. Die ooreenstemmende basismodusse vir die twee kategorieë is die ioniese en eoliese modusse. Die ‘kenmerkende’ noot of -note van elke modus verwys na die toontrappe waar die betrokke modus verskil van die betrokke verwysingsmodus.

⁵⁹ Al die modusse in die figuur deel dieselfde diatoniese versameling met C majeur en staan bekend as die modusse van C majeur.

⁶⁰ Terefenko verwys ook nie hierdie note as ‘beauty notes’ (Terefenko, 2014:79).

3.4.3.1 Modale jazz-progressies

Die sterkste kadensiële beweging in klassieke- en blues-musiek word gevorm deur grondnootbewegings in reine kwinte. In modale jazz-harmonie daarenteen, is die tipiese grondnootbeweging trapsgewys en gebaseer op die betrokke modale toonleer (Nettles & Graf, 1997:156).

Hoewel modale jazz-harmonie in die algemeen min (indien enige) tradisionele harmoniese funksionaliteit vertoon, is daar tog 'n teenwoordigheid van 'n tonale sentrum, of tonika. Anders as in klassieke musiek, waar daar 'n uitgesproke neiging tot die tonika bestaan, is hierdie tendens in modale harmonie aansienlik minder prominent. Die tonika funksioneer as 'n harmoniese ruspunt, waartoe ander akkoorde neig op grond van hul verwante spanningsvlakke.

Akkoorde wat die kenmerkende toon van die modus bevat, vertoon hoër spanningsvlakke in vergelyking met ander akkoorde, en staan bekend as kadens akkoorde (Figuur 35). Hierdie akkoorde verskyn tipies op swak polsslae en word opgevolg deur tonika akkoorde wat op sterk polsslae geplaas word. In meer komplekse harmoniese progressies kan die struktuur soos volg lyk: k-N-k-N-...-k-T, waar die N- en T akkoorde op sterk polsslae val, en die k akkoorde op swak polsslae⁶¹ (Nettles & Graf, 1997:156; The Jazz Piano Site, [s.a.]; Modal jazz, 2011:1).

Figuur 35: Kadens-, tonika-, en nie-kadens akkoorde in modale harmonie

Dm7	Em7	FMaj7	G	Am7	Bø7	CMaj7
tonika akkoord	kadens akkoord	nie-kadens akkoord	kadens akkoord	nie-kadens akkoord		kadens akkoord
DFAC	EG<u>BD</u>	FACE	G<u>BD</u>	ACEG	<u>BDFA</u>	CEG<u>B</u>
sterk polsslae	swak polsslae	sterk polsslae	swak polsslae	sterk polsslae	vermy	swak polsslae

⁶¹ Afkortings: k – kadens akkoorde op swak polsslae; T – tonika akkoord op sterk polsslae; N – nie-kadensiële akkoord op sterk polsslae.

3.4.3.2 Modale melodieë

Modale melodieë is hoofsaaklik diatonies, en alle modale toonleernote kom gewoonlik in die melodie voor. Die kenmerkende note van die betrokke modusse word dikwels beklemtoon, en enige chromatiese note is gewoonlik deurgangsnote of ander akkoordvreemde note. By kadense beweeg die melodie-noot gewoonlik na modus toontrap $\hat{1}$ of $\hat{5}$ en soms ook na $\hat{3}$. Die begeleidende akkoorde in kadense is óf drielanke óf kwartakkoorde (Nettles & Graf, 1997:158-159).

3.4.3.3 Polimodaliteit

Polimodaliteit is die gelyktydige gebruik van twee of meer modusse of modale grondnote. C dories tesame met C frigies is 'n voorbeeld van twee verskillende modusse, terwyl C dories tesame met A dories 'n voorbeeld van twee verskillende grondnote is (Figuur 36 en Figuur 37) (Nettles & Graf, 1997:160).

Figuur 36: C doriese melodie met C frigiese harmonie

A musical score consisting of two staves. The top staff is in treble clef and shows a melody in C major. The bottom staff is in bass clef and shows harmonic support in C Frigian mode. The music includes various note heads, stems, and rests.

Figuur 37: C doriese melodie met A doriese harmonie

A musical score consisting of two staves. The top staff is in treble clef and shows a melody in C major. The bottom staff is in bass clef and shows harmonic support in A major. The music includes various note heads, stems, and rests.

3.4.4 Nie-funksionaliteit

Kontemporêre klassieke komponiste het gedurende die eerste helfte van die 20ste eeu met verskeie tegnieke geëksperimenteer in hul soeke na nuwe musiekstyle wat as opvolgers vir die tonale era kon dien. Terselfdertyd het jazz-musikante maniere verken om groter improvisatoriese vryheid te bewerkstellig. Anders as hul klassieke eweknieë, het hulle egter nie van sistematiese metodes, soos dodekafonie of serialisme, gebruik gemaak nie - daar bestaan, byvoorbeeld, geen noemenswaardige tradisie van 'dodekafoniese' of 'seriële' jazz nie. Jazz-komposisiestyle wat nie binne enige van die bestaande harmoniese stelsels inpas nie, word dikwels saam gegroepeer onder die sambrelterm 'nie-funksionele harmoniese stelsel' (Cugny, 2019:160).

Die sogenaamde *avant-garde jazz* of *free jazz* van die 1960's het eksperimentele uitvoeringspraktyke aangemoedig wat doelbewus wegbeweeg het van gevestigde strukture soos tonaliteit, metriese ritmiese patronen, seksionele vorms, asook die standaard instrumentasie, -klankkleure, en -rolle van tradisionele jazz-ensembles (Borgo, 2014:1). Hierdie vorme van jazz word in die nie-funksionele groepering ingesluit, aangesien hulle nie onderhewig is aan die vereistes van funksionele harmonie nie - akkoorde volg mekaar vrylik op, dikwels sonder vaste verband of funksionele logika. 'n Voorbeeld hiervan is pandiatonisme, wat verwys na die uitsluitlike gebruik van 'n enkele diatoniese toonleer vir sowel harmonieë as melodieë, sonder enige verwysing na 'n tonale sentrum (Pease, 2003:95). Nietemin word funksionaliteit nie noodwendig geheel en al uitgesluit nie. 'n Moontlike werkdefinisie van nie-funksionele harmonie is dat die meerderheid van die gebruikte akkoorde nie funksioneel is nie (Cugny, 2019:162).

'n Gemeenskaplike kenmerk van funksionele-, blues-, en modale harmoniese stelsels is dat hul onderliggende toonlere hoofsaaklik asimmetries van aard is. Simmetrie binne 'n toonleer is dikwels 'n aanduiding van nie-funksionele harmonie (Nettles & Graf, 1997:162). Voorbeeld van sulke simmetriese toonlere sluit in dié wat die oktaaf eweredig verdeel, soos toonlere wat bestaan uit twee tritonusse, drie majeur derdes, vier mineur derdes, ses majeur sekundes, of twaalf mineur sekundes. In sulke stelsels kan beide melodiese lyne en akkoordgrondnote dié simmetriese patronen volg. Majeur- en

mineur derdes kan selfs in 'n enkele simmetriese patroon afgewissel word (sien Figuur 38).

Figuur 38: Herhaaldelike voorkoms van intervale met soortgelyke grootte

EVENING

TELL ME A BEDTIME STORY - HERBIE HANCOCK

INTRO

Gmaj7 F#-7 Gmaj7 F#-7 Gmaj7 F#-7 Cmaj7
 Bmaj7 Gmaj7 Emaj7 Cmaj7 Bmaj7 Gmaj7 Emaj7 Cmaj7
 F#-7 B+7 Emaj7 -- E7(#9) Eb7(#9)
 Dmaj7 C#-7 Cmaj7
 Bmaj7 Gmaj7 Emaj7 Cmaj7 Bmaj7 Gmaj7 Emaj7 Cmaj7

3.5 Tekstuur-stylelemente

Soos in Afdeling 2.1 bespreek, verwys die term ‘tekstuur’ na die wyse waarop melodie en harmonie in ’n musikale werk gebalanseer en geïntegreer word. Volgens Nikolsky (2022:1) word musikale tekstuur bepaal deur drie hoofkomponente:

- die aantal melodiese partye;
- die funksionele verhoudings tussen hierdie partye (byvoorbeeld, solo, begeleiding, of polifonie); en
- die teenwoordigheid van konvensionele strukturele elemente, soos, byvoorbeeld, Alberti-bas⁶².

Die mees algemene musikale tekstuur in jazz is homofonie, waarin een instrument die melodie uitvoer terwyl ander instrumente die harmoniese begeleiding verskaf (DeVeaux & Giddins, 2009:27). In blues kom hierdie tekstuur, byvoorbeeld, na vore as 'n melodie bo 'n eenvoudige akkoordbegeleiding (Cugny, 2019:138). In homofoniese musiek vorm die melodie en begeleiding tipies aparte onafhanklike lae, elk met hul eie ritmiese identiteit (DeVeaux & Giddins, 2009:27).

Daar bestaan egter 'n belangrike subkategorie van homofoniese jazz-tekstuur waarin die melodie en begeleiding dieselfde ritmiese patroon volg. Hierdie tekstuur staan bekend as ‘blokakkoord tekstuur’ en kom gereeld in die big band-subgenre voor⁶³. Enige ander melodiese materiaal wat deur die begeleidingsinstrumente gespeel word, is van sekondêre aard en kompeteer nie met die hoofmelodie nie. 'n Verdere voorbeeld van homofoniese tekstuur is kontramelodieë, waar sekondêre melodieë deur begeleidende instrumente uitgevoer word sonder om die primêre melodie te oorheers (DeVeaux & Giddins, 2009:27).

⁶² ‘Alberti bas’ is ‘n herhalende motief in die linkerhandparty wat opgemaak is uit gebroke drieklanke waarvan die note in die volgende orde gespeel word: laagste, hoogste, middel, hoogste (Fuller, 2001a:1).

⁶³ Passasies met ‘n blokakkoord tekstuur staan bekend as ‘*soli*’ (DeVeaux & Giddins, 2009:27). Hierdie tekstuur is soortgelyk aan die ‘koraal’ tekstuur maar is meer ritmies van aard. Met jazz big bands speel al die trompetspelers soms saam, met een wat die melodie speel terwyl die res harmoniserende note in dieselfde ritme speel (*ibid.*).

'n Monofoniese tekstuur verwys na musiek waarin slegs een melodiese lyn teenwoordig is, sonder enige harmoniese ondersteuning. In jazz kan kort monofoniese passasies soms voorkom waar een of meer instrumente sonder begeleiding speel - dikwels slegs vir 'n maat of twee - om teksturele kontras te skep (DeVeaux & Giddins, 2009:27).

Polifonie verwys na die gelyktydige uitvoering van twee of meer melodieë op 'n gelyke vlak van musikale belangrikheid. Hierdie tekstuur vorm die grondslag van kontrapunt, wat veral met die musiek van J.S. Bach geassosieer word (DeVeaux & Giddins, 2009:28). Polifonie kom ook prominent in jazz voor. In vroeë New Orleans jazz⁶⁴, byvoorbeeld, improviseer drie instrumente soos trompet, klarinet, en tromfoon gelyktydig onafhanklike, maar samehangende melodieë (*ibid.*). Die jazz-orkes van Duke Ellington (1899–1974) was bekend vir onder meer sy gebruik van gedempte koperblaasinstrumente, digte polifoniese tekture, en prominente dissonansie⁶⁵ (Tucker & Jackson, 2020:23).

Teen die middel van die 1940's het die gewildheid van big band-musiek begin afneem. Jazz-musikante het gevvolglik kleiner ensembles saamgestel en met nuwe musiekstyle begin eksperimenteer. Dit het aanleiding gegee tot die sogenaamde moderne jazz of bopera van die mid-1940's, gevvolg deur die postbop era van die 1950's. Albei style is gekenmerk deur relatief lichter tekture (Tucker & Jackson, 2020:30).

Die term heterofonie verwys na musikale tekture waarin twee of meer stemme gelyktydig variasies van dieselfde melodiese lyn uitvoer. Anders as polifonie, waar verskillende melodieë onafhanklik van mekaar verloop, of homofonie, waar een hoofmelodie deur begeleidende akkoorde ondersteun word, berus heterofonie op die gesamentlike uitvoering van 'n enkele melodie met verskillende versierings, ritmiese variasies, of intervalwysigings deur die individuele stemme (Khwela, 1988:15; *Britannica*, 2017). Hierdie tekstuur kom dikwels voor in musikale tradisies wat mondelings oorgedra word regoor die wêreld. In die Suid-Afrikaanse konteks kan heterofonie ook geïdentifiseer word in gemeenskaps-musiekpraktyke, veral waar musiek

⁶⁴ New Orleans jazz is 'n vroeë jazz-musiekstyl van die 1910s en 1920s wat big band voorafgegaan het (DeVeaux & Giddins, 2009:94).

⁶⁵ Van Ellington se komposisies met hierdie eienskappe sluit in *East St. Louis Toodle-oo* (1926), *Ko-Ko* (1940), asook *Blue Serge* (1941) (Tucker & Jackson, 2020: 23).

spontaan en kollektief geskep of herinterpretier word. Die heterofoniese tekstuur beklemtoon individualiteit binne kollektiwiteit – elke deelnemer interpreteer dieselfde musikale bron op hul eie manier, maar dra steeds by tot 'n herkenbare geheel.

'n Kenmerkende tekstuur wat dikwels in die ritme-afdeling van jazz voorkom, is *comping* – 'n term afgelei van die Engelse *accompanying* – wat verwys na die improvisatoriese, ritmies aktiewe en harmonies ondersteunende spel wat tydens 'n solo-afdeling plaasvind. In die konteks van die jazz-orrel, veral binne die Suid-Afrikaanse jazz-tradisie, neem *comping* 'n unieke vorm aan. Anders as in standaard trios waar die klavier of kitaar gewoonlik die rol van *comping* vervul, is die orrel 'n selfstandige eenheid wat baslyne, harmonie, en ritmiese aksentuasie gelyktydig kan integreer. Die orrelis gebruik dikwels die linkerhand en pedale om 'n lopende baslyn te verskaf, terwyl die regterhand kompleks versierde akkoorde of ritmiese frasepatrone speel wat op die improviserende solis reageer (DeGreg, 2005:46-48).

In die Suid-Afrikaanse jazz-konteks word *comping* verder gekenmerk deur die invloed van inheemse ritmes, township jazz, marabi, mbaqanga, en gospel, wat 'n besondere idiomatiese klankkleur aan die tekstuur verleen. Hierdie style beïnvloed nie net die ritmiese aard van *comping* nie, maar ook die akkoordstrukture, stemvoering, en fraseerbenadering. Die orrel word hier nie slegs as begeleier gebruik nie, maar tree op as aktiewe deelnemer aan die improvisatoriese proses (DeGreg, 2005:53). Die gebruik van die orrel in *comping* binne hierdie idiome dra by tot 'n ryk, veelvlakkige klanklandskap waarin Westerse en Afrika-melodieë, -ritmes en -harmonieë op kreatiewe wyse geïntegreer word.

Soos reeds genoem, word verskillende teksture dikwels in 'n enkele werk afgewissel. 'n Voorbeeld hiervan is die wisseling tussen instrumentale teksture wat hul oorsprong in Afro-Amerikaanse musiektradisies het, soos geïllustreer in die volgende aanhaling (Maultsby in Gebhardt, Rustin-Paschal & Whyton, 2019:203):

Afro-American music is unmistakably grounded in the African past. [...] In Africa and throughout the diaspora, black musicians produce an array of unique sounds many of which imitate those of nature, animals, spirits and speech. [...] Musicians bring intensity to their performances by alternating lyrical,

percussive, and raspy timbres; juxtaposing vocal and instrumental textures [...] and weaving moans, shouts, grunts, hollers, and screams into the melody.

Spesifieke teksture is dikwels kenmerkend van bepaalde genres. 'n Mars het, byvoorbeeld, 'n energieke melodie met massiewe, homogene akkoorde as begeleiding. In teenstelling hiermee het 'n *barcarolle*, byvoorbeeld, stadiger, golwende figure wat 'n liriese melodie begelei. Verskeie teksture word soms in dieselfde werk afgewissel, en sekere semantiese aspekte word soms aan bepaalde teksture gekoppel. Begeleiding wat uitsluitlik uit akkoorde bestaan kan, byvoorbeeld, met vasberadenheid, krag, of selfs obsessie geassosieer word. (Nikolsky, 2022:1-2)

3.6 Vorm-stylelemente

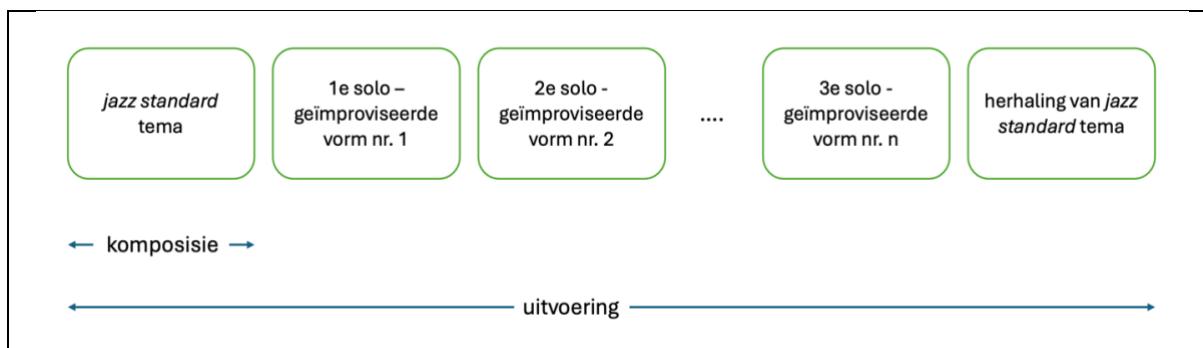
Jazz het oorspronklik, onder meer, as dansmusiek ontstaan, en individuele uitvoerings was oor die algemeen kort (Cugny, 2019:193). Tematiese gedeeltes was gewoonlik bondig genoeg sodat uitvoerders dit maklik kon memoriseer met die doel om daarop te improviseer (*ibid.*). Verder was die lengte van opnames beperk tot een kant van 'n 78-revolusies-per-minuut vinielplaat met 'n kapasiteit van sowat drie-en-'n-half minute. *Concerto for Cootie* deur Duke Ellington is, byvoorbeeld, ongeveer drie minute en 20 sekondes lank. Om dié redes kom multibewegingvorme, wat kenmerkend van klassieke musiek is, selde in jazz voor (*ibid.*).

In tonale musiek word vorm tradisioneel grotendeels bepaal deur toonhoogteverwante meganismes, soos modulasies na verwante toonaarde, met kadense wat strukturele eenhede afbaken. Sedert die 20ste eeu, en veral in die 21ste eeu, word musikale vorm egter toenemend gevorm deur variasies in tydsverwante aspekte en timbre (Kostka, 2006:152). Hierdie verskuiwing is veral opvallend in musiek met Afro-Amerikaanse invloed, waar daar dikwels afwisseling is (Maultsby in Gebhardt *et al.*, 2019:203) tussen:

- liriese seksies;
- perkussiewe passasies; en
- gedeeltes waarin instrumente, veral koperblaasinstrumente, onkonvensionele klankkleure en speeltegnieke aanwend.

Dit is nuttig om te onderskei tussen die musikale vorm van 'n jazz-uitvoering en dié van die gekomponeerde gedeelte daarvan. Soos vermeld (sien Afdeling 2.1), neem uitvoerings dikwels die vorm van 'tema-solo's-tema' aan, met die onderliggende tema wat meestal in 'n liedvorm gekomponeer is (Figuur 39). Nadat die gekomponeerde komponent, of tema, van 'n *jazz standard* uitgevoer is, volg daar gewoonlik een of meer solo-afdelings waarin individuele instrumente of groepe geïmproviseerde, dikwels virtuose, weergawes van die oorspronklike tematiese materiaal aanbied. Daarna word die tematiese komponent weer herhaal. Hierdie struktuur verteenwoordig 'n vorm van 'seksionele variasie' (Kostka, 2006:149; Terefenko, 2014:324).

Figuur 39: Musikale vorm van uitvoerings teenoor dié van komposisies

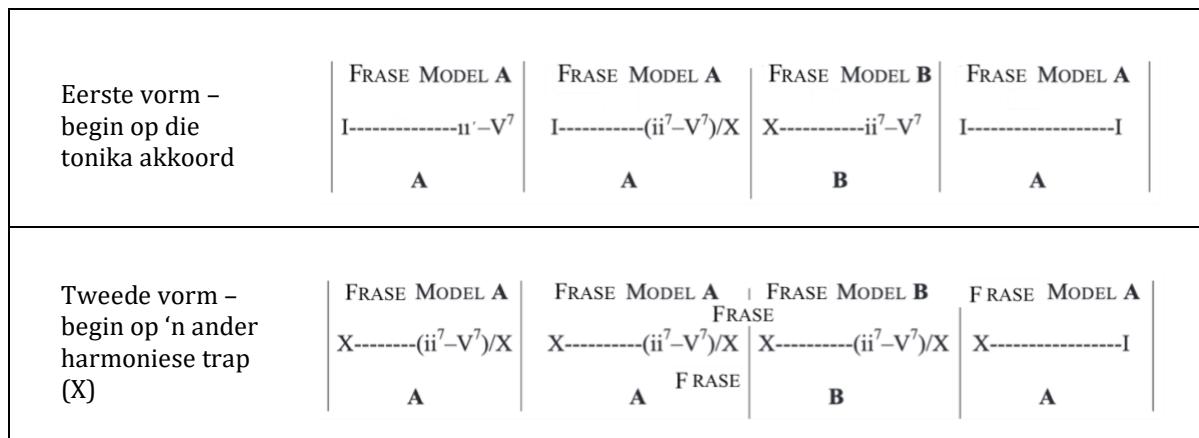


3.6.1 32-maat AABA-liedvorme

Die vroeë *jazz standards* van die 1930's en 1940's volg meestal 'n simmetriese vorm van 32 mate, waarvan die harmoniese struktuur hoofsaaklik op diatonies verwante toonaarde gebaseer is (Miller, 1996:9). Die algemeenste vorme onder hierdie liedere is twee AABA-strukture, waarvan die eerste op die tonika akkoord begin en die tweede op 'n ander harmoniese trap⁶⁶ (Figuur 40) (Terefenko, 2014:324).

⁶⁶ Frases wat op die tonika akkoord begin stem ooreen met frase-modelle 1, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, en 12. Frases wat op 'n ander harmoniese toontrap begin stem ooreen met frase-modelle 2, 3, 5, en 13. Sien Afdeling 3.4.1.9 vir 'n bespreking van frase-modelle en Addendum 6 vir die volledige lys.

Figuur 40: Die twee 32-maat AABA-liedvorme

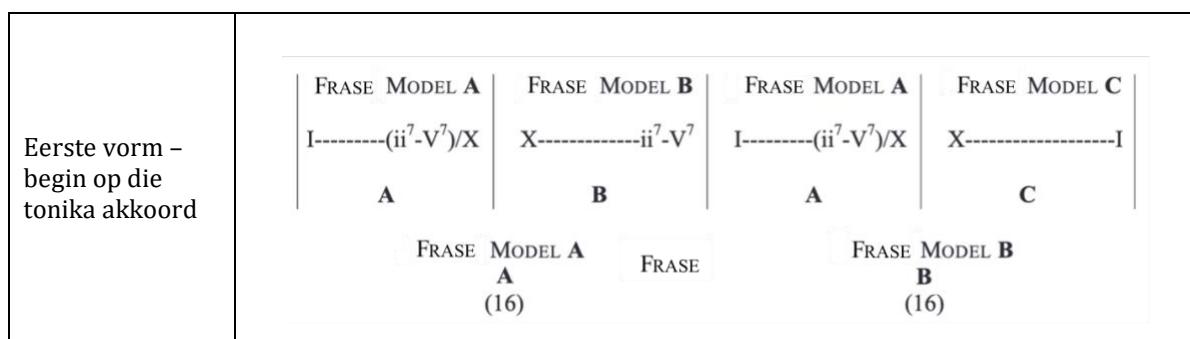


Die AABA-prototipe is opgemaak uit vier agtmaat-frases. Liedere met eenvoudige strukture is opgemaak uit frases van ‘n enkele frase-model, terwyl meer komplekse liedere uit frases van tot vier verskillende frase-modelle opgemaak is. Meeste liedere in die AABA-vorm is egter opgemaak uit twee frase-modelle: een vir die A-seksies en een vir die B-seksie (Terefenko, 2014:324).

3.6.2 32-maat ABAC-liedvormen

Soos met die AABA-vorm het die ABAC-vorm ook dieselfde twee variante: dié waarvan die eerste frase op die tonika akkoord begin, en dié waarvan die eerste frase op 'n ander harmoniese trap begin (Figuur 41) (Terefenko, 2014:324).

Figuur 41: Die twee 32-maat ABAC-liedvorme



Tweede vorm – begin op 'n ander harmoniese trap (X)	FRASE MODEL A X-----(ii ⁷ -V ⁷)/X A FRASE MODEL A A (16)	FRASE MODEL B X-----(ii ⁷ -V ⁷)/X B FRASE MODEL B B (16)	FRASE MODEL A X-----(ii ⁷ -V ⁷)/X A FRASE MODEL C X-----ii ⁷ -V ⁷ /I C
--	--	--	--

3.6.3 Ander tonale vorme

Sekere jazz-komponiste, insluitend Duke Ellington en Charles Mingus (1922–1979), het afgewyk van die beperkings van tradisionele liedvorme deur asimmetriese en nie-diatoniese variante daarvan te ontwikkel. Hierdie vorme staan gesamentlik bekend as 'vrye vorme' (Miller, 1996:9).

Gedurende die 1980's het die jonger generasie komponiste die newbop genre en vorm tot stand gebring - 'n kontemporêre weergawe van die bebop-styl wat gekenmerk word deur herharmonisering, veranderings in harmoniese ritme, en die gebruik van modale tegnieke (Miller, 1996:9). In 'n verdere poging om weg te breek van die voorspelbaarheid van twaalfmaat- en 32-maat vorme, versluier pianiste soos Herbie Hancock (1940-) en Miles Davis die grense tussen strukturele seksies in hul werke (Waters, 1996:19). Maatlyne en klempatrone word dikwels verskuil deur metrumverdoeseling.

3.6.4 Modale vorme

Modale jazz kom gewoonlik in een van twee strukturele vorme voor. Eerstens is daar die sogenaamde 'lineêre' komposisies, wat hoofsaaklik op 'n enkele diatoniese modus berus. Hierdie tipe komposisies fokus op melodiese ontwikkeling en improvisasie binne die raamwerk van een toonleer, en bied uitvoerders die vryheid om kreatief met frasering, ritme, en klankkleur te werk sonder om aan tradisionele harmoniese progressies gebonde te wees. Tweedens is daar die sogenaamde '*plateau*' komposisies, waarin verskeie modusse in afsonderlike seksies gebruik word. Die term '*plateau*' beklemtoon die idee van 'n uitgestrekte musikale ruimte, eerder as 'n tonale bestemming. Dit bied

ruimte vir improvisasie, timbre-verkenning, en subtiele ritmiese variasies. Hierdie harmonieë verskuif nie noodwendig op tradisionele harmoniese wyses nie, maar skep eerder kontrasterende modale ruimtes waardeur die musiek beweeg. Die fokus verskuif dus van funksionele harmonie na modale kleur en tekstuur.

Voorbeeld van invloedryke jazz-komposisies met 'n modale struktuur sluit Miles Davis se *So What* en *Impressions* van John Coltrane, asook Herbie Hancock se *Maiden Voyage* in. Alhoewel hierdie werke modaal is, toon hulle dikwels 'n betreklik simmetriese AABA-vorm, wat tradisioneel met die standaardvorm van vroeë jazz geassosieer word. Hierdie gebruik van vormlike simmetrie binne 'n modale raamwerk is betekenisvol, aangesien dit 'n gevoel van vormstabiliteit bied binne 'n klankwêreld wat vry is van funksionele harmoniese spanning en oplossing. Hoewel Coltrane later in sy loopbaan radikaal vryer en meer ekspressief begin komponeer het, is hy een van die min jazz-komponiste wat konsekwent hierdie benadering van modale strukture binne vaste vorme gebruik het (Miller, 1996:9).

Modale jazz het nie net 'n nuwe estetiese paradigma binne die jazz-idioom gevestig nie, maar het ook wyer implikasies vir uitvoering en komposisie gebied, veral deur die skepping van musiek waarin die spanning tussen vormlike herhaling en tonale vryheid op innoverende wyse ontgin word. In die konteks van Suid-Afrikaanse jazz en postkoloniale musikale identiteite, bied die modale benadering 'n besonder relevante model vir die vermenging van Westerse en inheemse idioom, waar toonleerkeuses dikwels eerder kultureel as funksioneel gemotiveer is.

3.6.5 Blues vorme

Soos reeds bespreek, is die blues vorm twaalf mate lank (Cugny, 2019:142; Wolosky, 2001:5). Die volgende strukture kan daarin geïdentifiseer word (Wolosky, 2001:5):

- Die 'poëtiese struktuur' onderverdeel die twaalf mate in drie groepe van vier mate en bepaal gevvolglik die frase-indeling.
- Die 'prosodiese struktuur', dit wil sê die vorm van die lirieke (waarvan toepassing), is in 'n AAB-patroon.

- Die ‘melodiese struktuur’ kom tipies in ’n AAB- of AA1B-vorm voor.
- Die ‘harmoniese struktuur’ volg ’n ABC-vorm.

’n Verdere kenmerk van blues vorme is die *call and response* frasestruktuur, waar elke viermaat frase uit ’n *call-* en *response*-gedeelte bestaan (Gotham *et al.*, 2022:559). In hierdie frases word die *call-* en *response*-komponente op verskeie maniere van mekaar onderskei, byvoorbeeld deur kontras in volume of timbre, of deur plasing in verskillende partye (Kernfeld, 2003:1). In jazz kom *call and response* dikwels voor as ’n dialoog tussen twee instrumente, twee instrumentgroepes, of tussen ’n sanger en die begeleidende instrumente (Figuur 42) (*ibid.*).

Figuur 42: *Call and response* frasestruktuur

The musical score illustrates the *call and response* structure through three staves of music:

- Staff 1 (Voice: call):** Shows a vocal line in C major (B-flat key signature) with lyrics: "The man I love he has done left this town, The". The vocal part ends with a fermata over a dotted half note.
- Staff 2 (Instrumental: response):** Shows an instrumental line in C major (B-flat key signature) consisting of eighth-note chords.
- Staff 3 (Voice: call):** Shows a vocal line in E major (B-flat key signature) with lyrics: "man I love. he has done left this town, and if it". The vocal part ends with a fermata over a dotted half note.
- Staff 4 (Instrumental: response):** Shows an instrumental line in C major (B-flat key signature) consisting of eighth-note chords.
- Staff 5 (Voice: call):** Shows a vocal line in C major (B-flat key signature) with lyrics: "keeps on snow-ing I will be Gulf Coast bound.". The vocal part ends with a fermata over a dotted half note.
- Staff 6 (Instrumental: response):** Shows an instrumental line in C major (B-flat key signature) consisting of eighth-note chords.

Chords indicated above the staff include B-flat, B-flat/F, B-flat, C7, C major 7, F7, and B-flat.

3.7 Ritmiese stylelemente

Die term 'ritme' verwys na geordende patronen van nootwaardes asook spesifieke patronen van klemplasing (Cugny, 2019:170). Die eenvoudigste voorbeeld van ritme word aangetref in verskillende tydmaattekens (metrums) met hul onderskeie kenmerkende patronen van sterk en swak polsslae (*ibid.*). Aansienlike navorsing is reeds oor jazz-ritme gedoen. Die doel vir hierdie studie is egter nie om 'n omvattende oorsig daarvan te bied nie, maar eerder om kernbeginsels uit te lig wat effektiewe analise van jazz-stylelemente ondersteun.

In jazz-ritmes kom daar dikwels subtiele verskuiwings in die tydsberekening van klemplasing voor, met die doel om mikroritmiese nuanses te skep (Benadon, 2006:73). Die algemene hiërargie van metriese klemplasing word gereeld versteur, wat lei tot die beklemtoning van swak polsslae. Hierdie verskynsel, bekend as sinkopasie, is 'n fundamentele aspek van jazz-ritme, en word soos volg deur Pease (in Gotham *et al.*, 2022:514; Pease, 2003:4) beskryf:

The word jazz was often used as a verb, as in "Let's jazz up that song." "Jazzing up" a song involves creating syncopations. This is accomplished by anticipating or delaying the attack of notes that would otherwise be found on the beat.

Sinkopasie is ook fundamenteel totveral twee kenmerkende style van jazz, naamlik swing en groove.

3.7.1 Klemtipes en metodes

John Oosthuizen (2022:91-94) bespreek in sy tesis *Die uitvoering van Frans-Romantiese orrelsimfonieë op eklektiese orrels: Riglyne vir histories-ingeligte vertolking* die verskillende tipes klem wat op note geplaas kan word, asook die metodes waarvolgens sulke klemplasing geskied. Die tipes klem kan soos volg gekategoriseer word:

- metriese klem, wat herhaaldelik op die sterk polsslae van die metrum geplaas word;
- fraseringsklem, wat die begin én die hoogtepunt van elke frase afbaken; en

- ekspressiewe klem, wat die emosionele inhoud van musiek beklemtoon deur middel van onverwagse⁶⁷ klemplasing.

Daar is drie algemene metodes waardeur hierdie tipes klem gerealiseer kan word. Die eerste is deur middel van artikulasie (artikulasieklem), wat 'n ferm aanslag en 'n effense verkorting van die voorafgaande noot behels. Die tweede metode behels die gebruik van agogiek (agogiese klem), waar die aanslag van 'n noot effens vertraag word om afwagting te skep. Derdens kan 'n verandering in die dinamiese vlak van 'n noot die indruk van klemplasing versterk (Oosthuizen, 2022:94–95). In jazz word agogiek egter selde in die ritme-afdeling toegepas, maar wel meer gereeld deur solo-instrumentalistie (Collier & Collier, 1994:219).

3.7.2 Swing

Dit is belangrik om te onderskei tussen swing as ritmiese verskynsel en swing as jazz-musiekstyl. Soos reeds genoem, verwys eersgenoemde na die “drieledige onderverdeling” van tyd (Cugny, 2019:164, 191), terwyl laasgenoemde verwys na 'n spesifieke styl wat in die 1930s en 1940s ontstaan het, en veral in big band-musiek voorkom (*ibid.*:163). Hierdie afdeling fokus op swing as ritmiese verskynsel.

Volgens die Franse violis, komponis, en verwerker André Hodeir (1921–2011), is die primêre kenmerk van jazz-ritme die onegalige onderverdeling van tyd waar agtstenote nie altyd eweredig gespeel word nie (Cugny, 2019:164). Twee opeenvolgende agtstenote word dikwels uitgevoer as 'n getrioleerde kwartnoot en 'n agtstenoot. Hierdie onderverdeling word egter nie streng toegepas nie. Die Britse jazz-sanger, komponis, en pedagoog Jacob Collier beskryf hierdie onderverdeling in 'n YouTube video opname as 'n “swing-persentasie” (Jacob Collier on swing percentage, [s.a.]). Hy noem voorbeeld van tipiese onderverdelings soos 50/50, 57/43, 66.6/33.3, en 80/20. Die korter van die twee note behoort egter nie té kort gespeel te word nie, aangesien dit die strewe na “ritmiese soepelheid” belemmer (Cugny, 2019:164).

⁶⁷ Oosthuizen (2022:93) verwys na die verskeie vorme van onverwagse klemplasing as buitengewone hoë of lae note (melodies ongewoon), dissonante of chromatiese note of akkoorde (harmonies ongewoon), asook *appoggiaturas*, *hemiolas* ensovoorts (ritmies ongewoon).

By baie stadige tempi word note gewoonlik eweredig gespeel, terwyl die swing-effek by vinnige tempi meer gebruiklik is (ibid.). Andrew Frane en Ladan Shams (2017:4200) het eksperimente uitgevoer met swing-tempi wat wissel van 60 tot 140 kwartnootslae per minuut. Daaruit kan afgelei word dat die swing-effek buite hierdie tempo interval nie betekenisvol is nie.

Die swing-speelwyse is nie uniek aan jazz nie en kom reeds in die Franse klassieke musiektradisie voor in die vorm van *notes inégales* (Fuller, 2001b:1). In jazz het swing ook artikulêre implikasies, aangesien die korter van die twee note dikwels op 'n swak polsslag val en beklemtoon word. Hierdie aspek van swing is dikwels belangriker as die metriese wysiging self (Cugny, 2019:163–164).

3.7.3 Groove

Volgens Geoffrey Whittall (2015:1) beskryf die term 'groove' die effek van 'n ritmiese voortstuwing wat 'n intensiteit skep wat geskik is vir dié spesifieke genre. Hierdie effek ontstaan deur subtiele verskuiwings in beide tydsberekening en dinamiese vlak vanaf wat tradisioneel as die verwagte polsslag of dinamiese vlak beskou sou word. Aangesien elke musikant die polsslag subjektief ervaar, kan daar geringe verskille in hul ritmiese plasing voorkom (ibid.). Musikante wyk dikwels doelbewus van die gereelde polsslag af om 'n bepaalde groove-effek te skep, wat gerealiseer word deur 'n effense vertraging of versnelling van die ritmiese plasing. 'n Voorbeeld hiervan is die doelbewuste manipulasie van die sogenaamde 'swing-persentasie' (ibid.). Daar bestaan ook 'n opvatting dat die groove-effek deur swing versterk word (Frane & Shams, 2017:1).

In jazz-ensembles plaas individuele musikante die polsslag dikwels effens verskillend (Spring, 2014:1). Moderne audioproduksiesagteware beskik gereeld oor funksionaliteit wat musiek 'vermenslik' deur geringe variasies in aanslagtyd en dinamiese vlak aan te bring. Hierdie variasie verhoed dat die musiek meganies of kunsmatig klink (ibid.).

Roger Scruton (1999:37) beskou groove as 'n noodsaaklike element van jazz:

Rhythms are quickly wearisome, unless refreshed by a countervailing foreground which groups the tones against the metre. The ever-so-slight rubato of a solo instrument playing in front of the beat is familiar to jazz-lovers. To play jazz properly it is not enough to move with the beat: you must also enter the 'groove' of it, which means riding alongside it with those playful gestures that ruffle the rhythmic surface and fill it with light.

Hoewel die term 'groove' dus gebruik word om te verwys na 'n ritmiese effek, kan die term egter ook dui op spesifieke ritmiese patronen waaruit hierdie effek voortvloeи. In die huidige studie word die term 'groove-patrone' gebruik om na hierdie spesifieke ritmes te verwys.

Daar bestaan verskeie metodes waardeur groove-patrone kan realiseer. Een hiervan is die horizontale verplasing van 'n motief of volledige frase⁶⁸ binne die bestaande metrum, wat tot gevolg kan hê dat daar 'n dissonansie ontstaan met die onderliggende harmonie. 'n Verdere metode behels die nabootsing van 'n alternatiewe metrum deur middel van nie-metriese klemplasing, sonder dat die oorspronklike tydmaatteken verander⁶⁹ (Terefenko, 2014:395).

3.7.4 Poliritme

DeVeaux en Giddins (2009:18) definieer jazz-poliritme soos volg:

Jazz must also be understood as a music that derives, in a fundamental sense, from Africa. Within the repetitive cyclic structures of jazz, the music is organised by rhythmic layers: highly individualised parts that contrast with one another, even as they serve to create a unified whole. This simultaneous use of contrasting rhythms is known as polyrhythm. In a piece of African (and African American) music, there are always at least two different rhythmic layers going on at the same time.

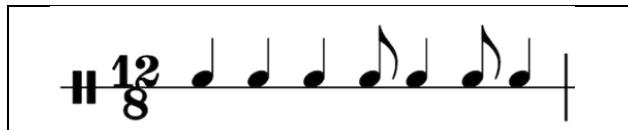
Poliritme verwys dus na die gelyktydige uitvoering van verskillende ritmiese patronen wat sikkies herhaal word. 'n Baskitaar speel, byvoorbeeld, deurlopend note met dieselfde nootwaardes, terwyl die tromspeler 'n tweede ritmiese patroon hierop superponeer. In

⁶⁸ Ritmiese verskuiwing word in Afdeling 3.3.2 bespreek.

⁶⁹ Metrumverdoeseling word in Afdeling 3.3.2 bespreek.

Latin jazz⁷⁰ is die fundamentele ritme dikwels kompleks van aard - 'n verskynsel wat uit Ghanese musiek ontwikkel het (ibid.). Figuur 43 toon 'n voorbeeld van so 'n ritme.

Figuur 43: 'n Komplekse Ghanese ritme (DeVeaux & Giddins, 2009:18)



Cugny (2019:171–172) kategoriseer jazz-poliritme soos volg:

- Ritmiese kontrapunt: die gelyktydige uitvoering van onafhanklike ritmes.
- Ritmiese kanon: soortgelyke ritmiese patronen wat gelyktydig uitgevoer word, maar op verskillende tye begin.
- Verskillende tydverdelings: byvoorbeeld die gelyktydige teenwoordigheid van eenvoudige en saamgestelde tyd.
- Verskillende metriese klemplasings: byvoorbeeld 3/4- en 6/8-metrum wat gelyktydig gehoor word, of patronen soos 1-2-3-4 / 5-6-7-8 teenoor 1-2-3 / 4-5-6 / 7-8.
- Verskillende tydmaat groepe: byvoorbeeld die gelyktydige uitvoering van drie mate in 4/4 en vier mate in 3/4.
- Polimetrum: die gelyktydige uitvoering van twee verskillende metrums of tempi.
- Vrye polimetrum: die gelyktydige uitvoering van onreëlmataige metrums of klempatronen sonder enige sikliese herhaling.

Hoewel Westerse vorme van poliritme oor die algemeen uit twee of meer ritmiese frases bestaan wat gelyktydig uitgevoer word en 'n gemeenskaplike aanvangs- en eindpunt het, is die poliritme in Afrika-musiek aansienlik meer kompleks (Schuller in Thorpe,

⁷⁰ 'Latin jazz' is 'n subgenre van jazz en verwys oorkoepelend na jazz-stylelemente sowel as die musikale praktyke, style, en tradisies van Latyns-Amerikaanse musiek (Washburne, 2014:1). In teenstelling met swing-ritmes, word Latin jazz met eweredige agtstenote uitgevoer.

2018:21). In laasgenoemde gebeur dit, byvoorbeeld, selde indien ooit dat die individuele frases op dieselfde tydsanduidings saamval (*ibid.*). Albei vorme van poliritme kom in jazz voor, maar poliritmiese praktyke afkomstig uit Afrika-musiek raak toenemend prominent in die genre.

Keith Waters (2011:68) gebruik die term ‘metriese konflik’ om te verwys na die teenwoordigheid van sowel poliritme as polimetrum⁷¹ in opnames van die Miles Davis-kwintet tussen 1965 en 1968. Reeds in 1905 het ragtime-komponiste beide poliritme en polimetrum gelyktydig toegepas deur, byvoorbeeld, groepe van drie agtstenote binne ’n 4/4-metrum saam te stel, wat die indruk van ’n 3/8-metrum binne ’n 4/4-konteks skep (Kernfeld, 1995:31).

3.7.5 Agonisme

Agonisme in ’n jazz-konteks behels die studie van musikante se interpretasie van die onderliggende pol slag van musiek. Hierdie benadering is gegrond op Charles Keil (1966) se stelling dat die luisteraar se ervaring van ritme nie primêr bepaal word deur die sintaktiese vlak van die musiek nie, maar deur wat hy beskryf as die “subsintaktiese vlak” (Cugny, 2019:191). Hiermee word bedoel dat die wyse waarop musiek gespeel word, belangriker is as die presiese ritmiese inhoud, en dat sekere doelbewuste “afwykings” (*ibid.*) van die verwagte ritmiese patroon noodsaaklik is vir ’n betekenisvolle ervaring.

Keil voer verder aan dat musiek, om sosiaal betekenisvol te wees, ’n mate van “uit stem” en “uit tyd” moet wees - met ander woorde, effens afwykend van metriese en tonale beperkings (Cugny, 2019:191). Agonisme fokus dus op mikroritmiese nuanses en vorm die grondslag van verskynsels en style soos swing en groove.

⁷¹ ‘Polimetrum’ verwys na die gelyktydige gebruik van twee of meer metrums, of na die opeenvolgende gebruik van twee of meer metrums deur een of meer partye (Poudrier & Repp, 2013:370; Latham, [s.a.]:1). Polimetrum word verder in Afdeling 3.8 bespreek.

3.7.6 Latyns-Amerikaanse ostinato-ritmes

Die transatlantiese slawehandel van die 18de- en 19de eeu het 'n wye verspreiding van musiektradisies tot gevolg gehad (Thorpe, 2018:18, 62). Stylkenmerke afkomstig van Wes- en Sentraal-Afrika kulture is gevvolglik terug te vind in beide Afro- en Latyns-Amerikaanse⁷² musiekvorme.

Die sogenaamde universele Latynse ritme (sien Figuur 44) is gegrond op 'n 3+3+2-onderverdeling van 16de-note binne 'n 2/4-maat.

Figuur 44: Die universele Latynse ritme



Daar word ook soos volg na die hierdie ritme verwys (Thorpe, 2018:36,60; Pinson, 2002:36):

- die Charleston-ritme (in die Amerikaanse jazz-gemeenskap);
- die habanera-ritme (in die Kubaans-Latynse gemeenskap);
- die calypso-ritme (in die Karibiese Eilande);
- 'n Ghoema-ritme (in Suid-Afrika); en
- die *tumbao*-ritme (onder jazz-basinstrument-spelers).

Die *tumbao*-ritme is oorspronklik 'n Afro-Kubaanse baspatroon, veral bekend vir die gebruik daarvan in salsa, maar dit het ook 'n belangrike invloed op Latynse jazz en Afro-Kubaanse jazz. Dit lê klem nie op die sterk polsslag nie, maar beklemtoon *off-beats*, wat aan dit 'n 'drywende' en swing-gevoel gee. 'n Algemene *tumbao*-variant van hierdie ritme verskyn in Figuur 45.

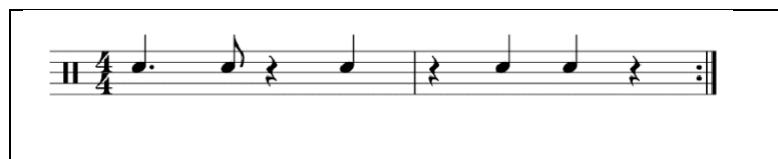
⁷² Daar word ook na Latyns-Amerikaanse musiek verwys as 'Latynse musiek'.

Figuur 45: *Tumbao*-ritme variant



Die universele Latynse ritme vorm ook die eerste maat van die tweemaat '3:2 son clave'-ritme (Figuur 46) (Thorpe, 2018:65).

Figuur 46: 3:2 *son clave*-ritme



3.8 Metriese stylelemente

'Metrum' verteenwoordig die eenvoudigste vorm van ritme en bestaan uit gelyke tydseenhede met 'n herhalende klempatroon (Cugny, 2019:170). Aangesien verskeie jazz-stylelemente hul oorsprong in Afrika-kulture en -praktyke het, is dit gepas om Afrika-ritmes as vertrekpunt te gebruik (Kirchner, 2000:7).

In Afrika-musiek is daar 'n onderliggende polsslag wat eerder 'gevoel' as eksplisiet 'uitgespel' word (Temperley, 2000:68). Kofi Agawu (1995:110) beskryf metrum in Afrika-musiek as die "metronomiese raamwerk onderliggend in die komplekse ritmes op die oppervlak van die musiek". Daar word algemeen aanvaar dat Afrika-musiek, soortgelyk aan Westerse musiek, 'n hiërargiese struktuur van 'polsslag-vlakte' bevat (Temperley, 2000:69), met 'n kwartnoot- of gepunteerde kwartnoot-polsslag⁷³ in die tempo interval van 80 tot 170 slae per minuut as verwysingsvlak (*ibid.*). Wanneer die tempo in jazz dus oënskynlik verdubbel of gehalveer word, verskuif die ervarde polsslag eenvoudig na 'n hoër of laer vlak sonder om die luisteraar se persepsie van metrum te ontwrig (*ibid.*). Hierdie kenmerk van jazz staan bekend as 'dubbeltyd'⁷⁴.

Tradisioneel word die begrip metrum met genoteerde tydmaattekens geassosieer. 'n Opkomende benadering tot metrum⁷⁵ beklemtoon egter die luisteraar se ervaring eerder as die notasiestelsel (Temperley, 2000:67). Alhoewel metrum tradisioneel bloot as 'n polsslagraamwerk funksioneer, sluit die luister-ervaring ook 'n horizontale segmentering van musikale materiaal in, byvoorbeeld, motiewe, en frases, wat dikwels korter as 'n maat is of oor verskeie maatlyne strek (*ibid.*:87). Begrippe soos 'hipermetrum', 'hipermaat', en 'hiperpolsslag' verwys na metriese strukture op 'n hoër vlak as die van die tydmaat, waar die herhalende klempatroon oor twee of meer mate strek (Cugny, 2019:172).

Ten einde die beperkings en voorspelbaarheid van tradisionele twaalf- en 32-maat vorme te vermy, word metrum in sogenaamde 'moderne' jazz dikwels doelbewus verdoesel.

⁷³ Die kwartnoot en gepunteerde kwartnoot polsslae geld onderskeidelik vir enkelvoudige en saamgestelde metrums.

⁷⁴ Engels: '*double time feel*' (Voglewede, 2013:1; Grove Music Online, 2025c).

⁷⁵ Volgens David Temperley (2000:67) lewer Fred Lerdahl en Ray Jackendoff se boek *Generative Theory of Tonal Music* (GTTM) (1983) 'n belangrike bydrae tot hierdie konsep van metrum.

Onreëlmatige metrums speel 'n sleutelrol in hierdie verband en sluit die hergroepering van reëlmaticke maatsoorte, byvoorbeeld, 2+2+2+3 in plaas van 3+3+3 binne 'n 9/8-metrum, in (Suwannakit, 2014:30). Nog 'n voorbeeld hiervan is die gebruik van onreëlmatige tydmaattekens, soos byvoorbeeld 5/4 (*ibid.*).

Bykomende tegnieke wat bydra tot die afwyking van tradisionele vorme sluit metrumverdoeseling⁷⁶ en metriese modulasie in. Laasgenoemde verwys na die oorgang van een metrum na 'n ander en kom gereeld in jazz voor (sien Figuur 47) (Pease, 2003:182). Die laaste twee voorbeelde in Figuur 47 toon 'n oorgang van die Latynse styl, waar agtstenote egalig gespeel word, na die swing-idioom, waar dieselfde note onegalig uitgevoer word.

Figuur 47: Voorbeeld van metriese modulasie (Pease, 2003:182)

The figure consists of four horizontal staves of musical notation, each with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The first three staves begin with a 4/4 time signature, followed by a bar line, and then switch to a 6/8 time signature. The first staff shows eighth-note patterns. The second staff shows sixteenth-note patterns. The third staff shows eighth-note patterns again. Above each of these three staves is a red oval containing the text "← ₧ = ₧ →". The fourth staff begins with a 4/4 time signature, followed by a bar line, and then switches to a 2/4 time signature. This staff shows eighth-note patterns. Above this fourth staff is a red oval containing the text "(Latin)" on the left and "(Swing)" on the right, separated by a vertical line. To the right of the staff, there is another red oval containing the text "(2 feel)" above "(in 4)".

Die term 'polimetrum' verwys na die gelyktydige teenwoordigheid van twee afsonderlike metrums en kom dikwels tesame met poliritme voor (Latham, [s.a.]:1). Polimetrum is 'n belangrike komposisietegniek wat in 'n wye omvang van genres, van Wes-Afrika-tromritmes tot jazz en rock, aangetref word (Poudrier & Repp, 2013:369), en is dus nie

⁷⁶ Melodiese- asook harmoniese vooruitneming is vorme van metrumverdoeseling en verskyn in Addendum 9 as metriese stylelemente.

in afsondering kenmerkend van jazz nie. Dit verskyn wel as 'n stylelement aangesien dit dikwels tesame met ander tegnieke soos poliritme voorkom.

3.9 Tempo-stylelemente

As gevolg van die onderlinge verband tussen tempo, metrum, en ritme, ontstaan daar dikwels 'n wanpersepsie ten opsigte van ritme: vinnige ritmiese figure in 'n stadige tempo word soms verkeerdelik as 'n vinnige tempo geïnterpreteer. Tempo verwys egter na die gemiddelde polsslag binne 'n betekenisvolle segment van musiek (Nikolsky, 2022:2). Hierdie gemiddelde tempo wissel dikwels met ongeveer 10%, selfs in musiek waarin die tempo as konstant ervaar word (ibid.). Tempo versnel en vertraag dikwels tydens klimakse en kadense. Hierdie afwykings word as 'normaal' beskou, terwyl 'n volledige afwesigheid daarvan dikwels as meganies, gevoelloos, of selfs onvolwasse uitvoeringspraktyk ervaar word (ibid.; Fabian, 2014:11).

Soos reeds vermeld, het jazz oorspronklik as dansmusiek ontstaan. Binne 'n jazzensemble dra elke lid die verantwoordelikheid om ritmies gesynchroniseerd te bly en om 'n stabiele polsslag te handhaaf waarteen soliste hul improvisasies kan uitvoer (Collier & Collier, 1994:219). Verder word die sogenaamde groove in jazz dikwels gerealiseer deur net vóór of net ná die polsslag te speel - 'n effek wat natuurlik afhanklik is van 'n konsekwente polsslag. Om hierdie rede word agogiese manipulasies soos rubato of ander vorme van polsslagverbuiging selde in die ritmiese afdeling aangewend (ibid.).

Benewens metronomiese tempo-aanduidings, word tempo dikwels deur karakter- of energievlek-aanduidings geïmpliseer. Komponiste verskaf dikwels sulke aanduidings, hetsy in die titel van die werk of elders in die noteteks. In sekere gevalle duï die aard van die musikale genre self reeds op 'n bepaalde karakter en tempo.⁷⁷ Die ontledingsraamwerk wat in die huidige studie gebruik word, maak voorsiening vir hierdie verskynsel deur twee dimensies van musikale uitdrukking in ag te neem: karakter en

⁷⁷ Oosthuizen (2022:47-50) bespreek die verskeie tipes titels van werke of bewegings, soos *Allegro*, *Moderato*, *Adagio*, en *Largo*, asook sommige energievlek-aanduidings, wat elk spesifieke tempo-reeks impliseer.

energievlek. Hierdie karakter- en energievlek-aanduidings, asook sekere ritmiese effekte, is slegs binne spesifieke tempo-reekse effektief. Die swing-effek kom, byvoorbeeld, hoofsaaklik tot sy reg binne die tempo interval van 60 tot 140 slae per minuut.

Die energievlekke *propulsive* en *laid-back* is byvoorbeeld aanduidings wat gereeld in jazz-notasie voorkom, word onderskeidelik met vinniger en matiger tempi geassosieer, terwyl 'n mars vorm, byvoorbeeld, 'n looppas-agtige tempo impliseer.⁷⁸

'n Verdere oorweging ten opsigte van tempo is die akoestiese eienskappe van die uitvoeringsruimte, insluitend nagalm, wat 'n wesentlike invloed op tempo-keuse kan hê.

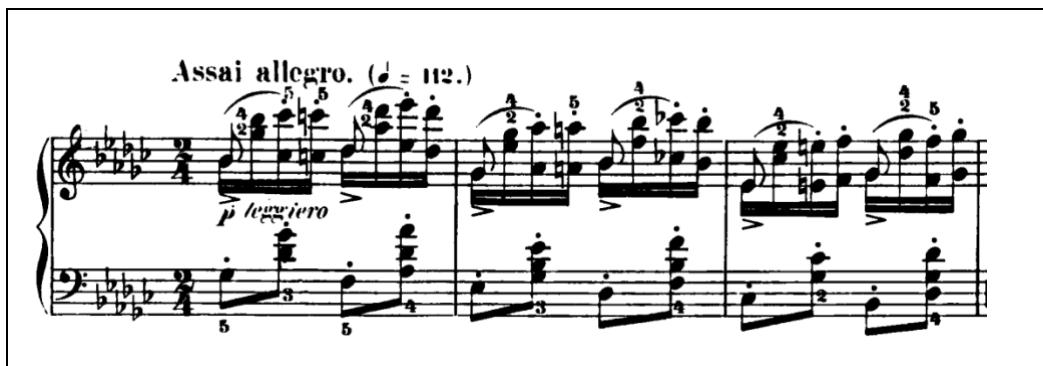
3.10 Artikulasie- en dinamiese stylelemente

Die term 'artikulasie' verwys na sowel die wyse as die mate van koppeling tussen opeenvolgende note binne 'n gegewe stem of party (Nikolsky, 2022:3). Artikulasie het 'n effense wysiging van die lengte van nootwaardes tot gevolg, terwyl die metriese posisie van elke noot se aanslag onveranderd bly (*ibid.*). 'n Voorbeeld hiervan is *staccato*-artikulasie wat nootwaardes se toonduurte verkort, terwyl *legato* die volle nootwaardes handhaaf om die verbinding tussen note te bevorder. Op sekere instrumente, soos klawerbordinstrumente, is *legatissimo* moontlik deurdat opeenvolgende note effens oorvleuel.

Uitvoeringspraktyke sluit bepaalde groeperings van artikulasievorme in, dikwels as spesifieke kombinasies van *legato* en *staccato* wat, in samehang met ritmiese, melodiese, en tekstuurgebaseerde groeperings, kenmerkend is van spesifieke musiekstyle (Nikolsky, 2022:3). 'n Tipiese voorbeeld hiervan is die *legato-staccato-staccato* groepering, wat, byvoorbeeld, deurlopend voorkom in Chopin se *Etude*, Op. 25 Nr. 9 (sien Figuur 48).

⁷⁸ Die spesifieke tempo-reekse vir elk van hierdie effekte word in Addendum 7 en Addendum 10 aangedui.

Figuur 48: Openingsmate van Chopin se *Etude*, Op. 25 Nr. 9 vir klavier



Artikulasie vorm 'n primêre aspek van uitdrukking in jazz (Aebersold, 2010:27). Volgens Miller (1996:113) is *tenuto* en *staccato* twee sleutelvorme van artikulasie in hierdie genre. Schuller (2011:355–356, 532, 597) beklemtoon die belangrikheid van artikulasie deur gebruik te maak van uiteenlopende byvoeglike naamwoorde - soos '*snaggy, sharp-edged*', '*tiptoe-light*', '*flabby*', '*crisp, crystal-clear*', '*clean*', en '*subtly punchy, thrusting*' - om die spel van verskeie prominente jazz-musikante te beskryf. Hierdie klankkwaliteit word nie uitsluitlik deur artikulasie geskep nie, en word dit dikwels in kombinasie met dinamiese variasies bereik. Om hierdie rede word artikulasie en dinamiek as verwante stilistiese elemente beskou en dikwels saam bespreek.

Dinamiek, waarskynlik die mees opmerklike aspek van musikale uitdrukking, verwys na die wisseling in volume tussen opeenvolgende note binne die musikale tekstuur (Nikolsky, 2022:4). 'n Spesifieke noot of akkoord kan beklemtoon word deur 'n verandering in dinamiese vlak, wat dikwels met 'n verandering in artikulasie gepaard gaan (ibid.).

3.11 Instrumentasie-stylelemente

Instrumentasie behels die doelbewuste keuse van instrumente of stemtipes wat die mees gesikte draers van 'n bepaalde uitdrukking is, asook die kuns om hierdie instrumente en/of stemtipes op sinvolle wyse te kombineer en binne die musikale tekstuur te allokeer (Nikolsky, 2022:5). Alhoewel die term 'instrumentasie' oorspronklik verwys het na die keuse en groepering van instrumente vir solo- en kleingroep-komposisies, word dit tans

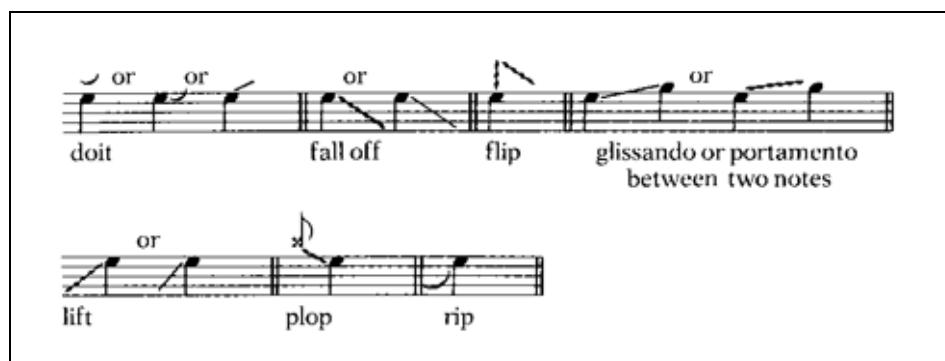
dikwels onoordeelkundig as sinoniem vir ‘orquestrasie’ gebruik (ibid.). Orkestrasie behels egter sowel musiekverwerking as klanksamestelling, terwyl die fokus van die huidige afdeling hoofsaaklik op laasgenoemde val.

Musiekstyl word onder meer gevorm deur die onderlinge rolle en verantwoordelikhede van die instrumentaliste (en sangers, waar van toepassing) binne die ensemble (Cugny, 2019:197). ’n Sentraal belangrike funksie van sekere instrumente is, byvoorbeeld, die handhawing van ’n konstante polsslag - ’n rol wat tradisioneel primêr deur die ritmiese afdeling vervul word. Daarbenewens moet bepaal word watter instrument(e) verantwoordelik is vir die uitvoering van enige blue-note. Soos vroeër bespreek, word blue-note dikwels met ’n subtile toonbuiging geartikuleer - ’n tegniek wat nie deur alle instrumente fisies moontlik gemaak kan word nie.

3.11.1 Blaasinstrumente

Blaasinstrumente beskik oor ‘n belangrike ekspressiewe tegniek in jazz: die vermoë om *glissandi* na, tussen, en vanaf note uit te voer (Witmer & Finlay, 2003:8). Figuur 49 toon die simbole vir die verskeie *glissando*-vorme en -simbole.

Figuur 49: Notasiesimbole vir forme van *glissando* (Witmer & Finlay, 2003:8)



Soos in Afdeling 3.5 bespreek, word daar in jazz, onder meer as gevolg van die invloed van Afrika-kulture, dikwels buitengewone instrumentale klanke gegenereer wat nabootsings is van natuurklanke, dieregeluide, of geeste- en mensestemme. In die hout- en koperblaasinstrumente van die jazz-tradisie word klankvorming hoofsaaklik deur

veranderinge in *embouchure* beheer (Teal, 1994:63). Saksofoonspelers⁷⁹ kan, byvoorbeeld, 'n wye spektrum klankkleure produseer deur die riet van die mondstuk subtel te buig en die aard van die vibrasie aan te pas ten einde die gewenste volume, toonhoogte, en klankkleur te bewerkstellig (ibid.).

Die volgende aspekte van klankproduksie word op hierdie wyse beheer (Teal, 1994:64):

- Intensiteit – die energievlek van die klank;
- Resonansie – die deurdringendheid van die klank (onderskeibaar van volume);
- Kern – die stabiliteit van intonasie;
- Rand⁸⁰ – die prominensie van botone wat projeksie bevorder, maar soms tot 'n gonsende klank kan lei;
- Kleur – 'n spektrum van 'donker' tot 'helder';
- Timbre – die verhouding tussen botone. Hierdie aspek definieer die klankbeeld en dra by tot die verskillende klankeienskappe van 'n instrument se registers.

Gesamentlik het hierdie aspekte van klankproduksie die potensiaal om 'n wye reeks uiteenlopende klankbeelde voort te bring (ibid.). Soortgelyke *embouchure*-tegnieke word ook by ander hout- en koperblaasinstrumente aangewend vir klankgenerering.

3.11.2 Snaarinstrumente

Die snaarinstrumente wat tipies deel vorm van jazz-ensembles sluit die kontrabas, baskitaar, en elektriese kitaar⁸¹ in. In sekere gevalle word viole ook by die ensemble ingesluit. Kontrabasspelers maak gebruik van verskeie tegnieke om buitengewone klanke te genereer, insluitend *pizzicato* - die mees algemene speelwyse in jazz - sowel as

⁷⁹ In die geval van die saksofoon verwys die term '*embouchure*' na die vorming van die lippe rondom die mondstuk van die instrument, asook na die verwante fisiese faktore wat klankvorming beïnvloed soos die mond- en kenspiere, tong, en die beenstruktuur van die gesig (Teal, 1994:63).

⁸⁰ Engels: 'edge' (Teal, 1994:64).

⁸¹ Elektriese kitare kom in die ritmiese afdeling ('*rhythm guitar*') sowel as die melodiese afdeling ('*lead guitar*') voor.

tegnieke soos '*slap bass*', '*slapping*', en '*popping*'⁸² (Johannes, 2010:94; Shipton, 2001:1).

Aangesien die orrel as 'n tipe 'orkes in die kleine' beskou kan word⁸³, is verskeie besprekingspunte oor instrumentasie ook van toepassing op orrelregistrasie.

3.11.3 Verrykte akkoord klankteksture

In jazz verwys verrykte akkoord klankteksture na die gebruik van akkoorde wat uitgebrei is met bykomende toonhoogtes buite die eenvoudige drieklankstruktuur, wat lei tot 'n ryker en meer komplekse klank. Hierdie verrykings dra wesenslik by tot die harmoniese kleur, emosionele nuanse, en stylkenmerkende klank van jazz. Spesifieke strukture van verrykte akkoorde word soms in geheel deur die klavier of elektriese kitaar, en soms gesamentlik deur verskeie instrumente, uitgevoer.

Voorbeeld van sulke verrykte akkoordstrukture sluit dikwels toegevoegde intervalle, veral sewendes, negendes, elfdes, en 13des, asook verhoogde of verlaagde toonhoogtes (bv. C7#9, C7b13), in. Die gebruik van alterasies soos #9, b9, #11, en b13, word dikwels gebruik in dominant akkoorde om spanning en kleur te skep. Dit is veral prominent in bebop, moderne jazz, en fusion (Shipton, 2001).

3.12 Register-stylelemente

Alle instrumente wat in staat is om note van verskillende toonhoogtes voort te bring, insluitend die menslike stem, beskik oor afsonderlike, opeenvolgende toonhoogtereekse

⁸² '*Slap-bass*' (of '*slap*') is 'n uitermatige vorm van *pizzicato* by 'n kontrabas, waar die snaar getrek, en dan vrygelaat word in 'n skiet-aksie, om 'n perkussiewe klapgeluid teen die vingerbord te bewerkstellig (Shipton, 2001:1). '*Slapping*' en '*popping*' is elektriese kitaar tegnieke waar die snare met die kant van die duim en die voorvinger, onderskeidelik, geslaan word (*ibid.*).

⁸³ Tydens César Franck (1822-1890) se termyn as orrelis by 'n kerk in Parys het hy, byvoorbeeld, na sy orrel as 'n 'orkes' verwys (Laukvik, 2010:195). Die rede hiervoor is dat die orrel oor verskeie registers beskik wat soortgelyk klanke voortbring as dié van die ooreenkomsstige orkes-instrumente met dieselfde naam.

(registers), elk met 'n kenmerkende toonkleur⁸⁴ wat binne 'n spesifieke omvang teen 'n bepaalde dinamiese vlak gehandhaaf kan word (Nikolsky, 2022:4). Die registers van die klarinet staan, byvoorbeeld, soos volg bekend (van laag na hoog): *chalumeau* (donker), *transition* (dof), *clarino* (helder), en *altissimo* (deurdringend) (Miller, 2015:176). Sommige musikale tradisies beklemtoon die kontraste tussen instrumentale en vokale registers, terwyl ander eerder 'n gladde, naatlose oorgang tussen registers voorstaan (Nikolsky, 2022:4). In klassieke vokale opleiding word daar, byvoorbeeld, van die *bel canto*-tegniek gebruik gemaak, wat daarop gemik is om register-oorgange so egalig moontlik te laat plaasvind (*ibid.*).⁸⁵

Hierdie bespreking laat egter die vraag ontstaan waarom register en instrumentasie nie gesamentlik as aspekte van timbre in musikale uitdrukking beskou word nie. Daar bestaan tóg fundamentele verskille. Registers van instrumente wat slegs een noot op 'n keer kan speel, verteenwoordig afsonderlike toonhoogtereekse wat nie gelyktydig gehoor kan word nie. In die geval van die klarinet, byvoorbeeld, kan slegs een van bogenoemde registers op 'n gegewe oomblik klink. Verskillende instrumente kan daarenteen wél gelyktydig aangewend word om klankkombinasies te vorm. Verder is die timbrale verskille tussen verskillende instrumente oor die algemeen aansienlik meer uitgesproke as dié tussen registers van 'n enkele instrument of individuele stem (Nikolsky, 2022:4–5).

3.13 Frasering-stylelemente

Met frasering, net soos met artikulasie, word opeenvolgende note of nootgroepes aan mekaar verbind of van mekaar geskei. Frasering verskil egter van artikulasie in dié opsig dat hierdie verbandlegging of onderverdeling op 'n hoër hiérargiese vlak plaasvind, naamlik tussen nootgroepes in plaas van individuele note (Nikolsky, 2022:3). Frasering behels die onderverdeling van 'n melodiese lyn of akkoordreeks op 'n wyse soortgelyk

⁸⁴ Toonkleure kan byvoorbeeld soos volg beskryf word: 'donker' teenoor 'deursigtig', 'dik' teenoor 'dun' ensovoorts (Nikolsky, 2022:4).

⁸⁵ Die registers van verskillende jazz-instrumente word in Addendum 7 uiteengesit.

aan die segmentering van gesproke taal, ten einde logies-samehangende frases te vorm (Chew, 2001:1).

'n Musikale frase word gekenmerk deur 'n dinamiese afwisseling van harmoniese, melodiese, en ritmiese spanning en ontspanning (Nikolsky, 2022:3). 'n Kadens lei tot 'n finale toestand van rus waarin alle spanning vrygestel word, en funksioneer aldus as 'n belangrike strukturele afbakening. Hierdie funksie van die kadens word dikwels beklemtoon deur die invoeging van 'n kort *caesura*⁸⁶ aan die einde.

Frases kan aangedui word deur fraseboë, 'n komma, of rustekens, hoewel die identifisering van frases dikwels aan die uitvoerder oorgelaat word (Nikolsky, 2022:3). Rustekens kan egter ook binne frases voorkom, en die besluit oor hoe 'n melodiese lyn in frases onderverdeel moet word, berus dikwels by die uitvoerder.

Gestalte word aan 'n frase gegee deur die beginpunt, klimaks, en slot met toepaslike vorme van klemplasing te beklemtoon. Soos reeds in Afdeling 3.9 bespreek, het jazz oorspronklik as dansmusiek ontstaan, en gevvolglik word 'n relatief konstante algemene tempo gewoonlik gehandhaaf. Ritmiese frasering in jazz maak derhalwe selde gebruik van klemplasingsmetodes wat van die gereelde polsslag afwyk, soos agogiek of rubato. Verder word frases in jazz dikwels gefragmenteer deur abrupte wisseling van timbre in die uitvoering van 'n melodie. Hierdie wisseling kan ontstaan deur die gebruik van verskillende instrumente, of deur die toepassing van onkonvensionele klankproduksie-tegnieke op dieselfde instrument (Nikolsky, 2022:5). Die horizontale vloei van 'n frase kan ook onderbreek word deur melodiese of motiwiese kontraksie en fragmentering.

3.14 Karakter-stylelemente

Sekere kombinasies van atomiese aspekte van musikale uitdrukking kan 'n spesifieke effek tot gevolg hê wat as die karakter van die musiek beskryf kan word. Soos reeds

⁸⁶ 'n *Caesura* is 'n kort onderbreking van die metrum deur stilte, soms in die noteteks deur 'n komma of 'V' bokant die balk aangedui (Grove Music Online, 2025b).

genoem, sluit voorbeeld hiervan begrippe in soos 'lewendig', 'opgewek', 'plegtig', 'fanfare', 'majestueus', 'stätig', en 'ootmoedig'. Komponiste dui die verlangde karakter van die musiek op verskeie maniere aan:

- deur karakterbeskrywings direk in die noteteks aan te bring, byvoorbeeld, *Reverent, Majestic, Flowing of Jubilant*;
- deur middel van karakteraanduidings soos *Adagio, Maestoso, Andante Cantabile, Minuet, Communion, Pastorale*, en *Ballad*, wat spesifieke waardes van atomiese aspekte soos tempo, artikulasie, en dinamiese vlak impliseer; en
- deur geassosieerde atomiese aspekte soos tempo en dinamiese vlakke eksplisiet aan te dui.

Karakterbeskrywings soos swing, Latin, bossa nova, ragtime, blues, *son*, *rumba*, en *clave* kom algemeen in jazz-notetekste voor. Alhoewel sommige van hierdie terme hoofsaaklik tipiese ritmiese patronne impliseer, dra hulle ook by tot die aanduiding van karakter. Hierdie terme identifiseer jazz-subgenres, ritmes, en style wat spesifieke tempi, klemplasingspatrone, dinamiese vlakke, en artikulasietegnieke impliseer.

In orrelkomposisies waarin beide klassieke en jazz-stylelemente geïntegreer is, kan 'n vermenging van klassieke en jazz-karakter-aanduidings dus ooreenkomsdig verwag word.

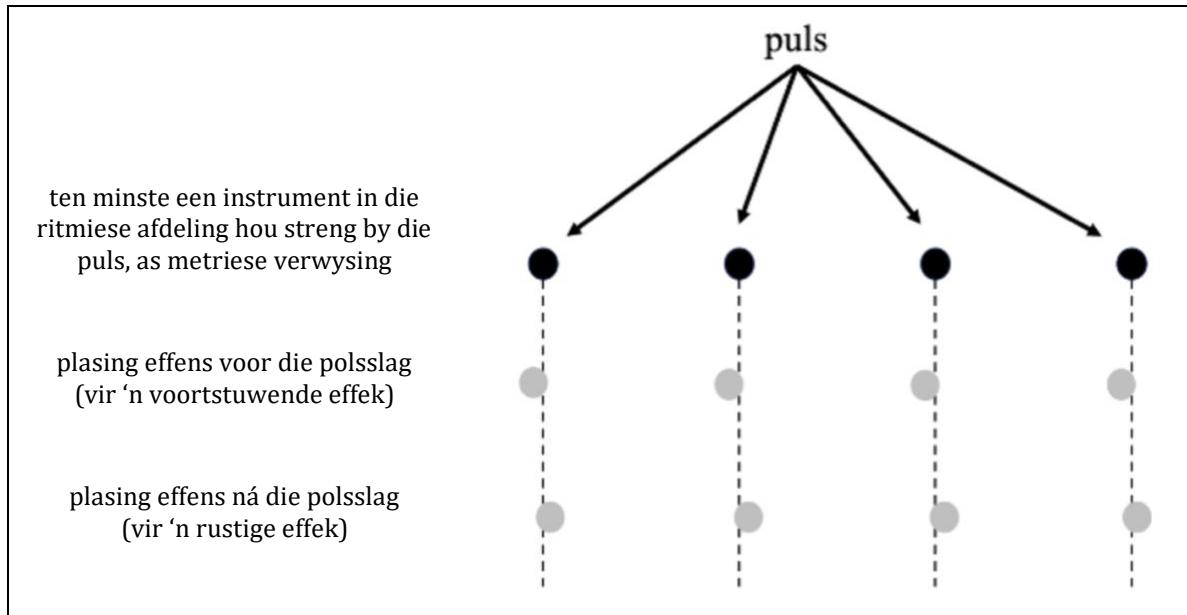
3.15 Energievlak-stylelemente

Sekere jazz-subgenres is lewendig en voortstuwend van aard, terwyl ander 'n rustige, nadenkende karakter vertoon. In die huidige studie, soos in heelwat van die bronne oor jazz-styl, word na hierdie aspek van jazz verwys as die 'energievlak'. 'n Voortstuwend energievlak kan bereik word deur nootplasing effens voor die polsslag, terwyl nootplasing effens ná die polsslag 'n rustige effek tot gevolg het (Witmer, 2003: 1) (sien Figuur 50).

Terme wat die energievlak aandui, kom soms eksplisiet in notetekste voor, byvoorbeeld, *propulsive, driven, energetic, up-tempo swing, medium swing*, en *laid-back*. Sekere

karakteraanduidings impliseer ook 'n spesifieke energievlek, soos 'n jazz-ballade, wat ooreenkomsdig met 'n laer energievlek geassosieer word (Witmer, 2003:1).

Figuur 50: Mikroritmiese afwyking van die polsslag



3.16 Samevatting

Hierdie hoofstuk verskaf 'n uiteensetting van die kernstylelemente van internasionale jazz binne 'n gestruktureerde analitiese raamwerk. In teenstelling met klassieke musiek, waar notasie en presisie primêr is, berus jazz op uitvoering, improvisasie, en variasie.

Melodiese stylelemente word gekenmerk deur motiefontwikkeling, ritmiese verskuiwing, en die toepassing van diatoniese, modale, pentatoniese en blues toonlere, wat sowel idiomatiese vryheid as strukturele samehang fasiliteer. Harmoniese praktyke is dinamies en idiomaties, met die II-V-I progressie, akkoordvervanging, akkoordvervanging, en *turnarounds* as fundamentele prosesse. Tekstuur manifesteer in homofoniese, polifoniese en heterofoniese vorme, met comping as 'n tipiese improvisatoriese tekstuur. Ritmiese kompleksiteit word beliggaam deur swing, groove, sinkopasie, poliritmiek en Latyns-Amerikaanse patronen. Artikulasie, frasering, dinamiek, en timbrale verskille versterk die ekspressiewe idioom van jazz en beklemtoon elke uitvoering as 'n unieke musikale gebeurtenis.

4 Suid-Afrikaanse jazz-style

Soos reeds bespreek, is die gekodifiseerde stylelemente van algemene jazz meestal van atomiese aard, terwyl die Suid-Afrikaanse jazz-stylelemente as saamgestelde stylelemente gesien kan word. Figuur 51 toon, byvoorbeeld, die Suid-Afrikaanse ‘ghoema’ kenmerkende onderliggende ritme’ stylelement, wat onder meer die volgende atomiese stylelemente op ’n spesifieke wyse kombineer:

- ritme: sinkopasie; en
- metrum: ritmiese- en melodiese vooruitneming.

Figuur 51: Die ‘ghoema kenmerkende onderliggende ritme’ stylelement



Dit is dus meer doelmatig om, waar moontlik, saamgestelde stylelemente te identifiseer eerder as om die onderliggende stylelemente op atomiese vlak te isoleer. Hierdie benadering lê meer stilistiese inligting vas, aangesien die spesifieke kombinasie van atomiese elemente terselfdertyd en in konteks van mekaar in ag geneem word. In die ontledings van beide *Toccata for Madiba* en die *Mayibuye Suite* sal daar eerstens gefokus word op die gebruik van Suid-Afrikaanse stylelemente, waarna die gebruik van algemene jazz-stylelemente ondersoek sal word.

Die ontwikkeling van Suid-Afrikaanse jazz is nou verweef met die land se onstuimige sosiopolitieke geskiedenis oor die afgelope eeu. Bestaande navorsing oor Suid-Afrikaanse jazz fokus gevvolglik hoofsaaklik op die kulturele en sosiale aspekte van die musiek (Thorpe, 2018:6). Relatief min studies rig hul egter op die stilistiese analise van hierdie subgenres - ’n benadering wat ewe belangrik is vir die bewaring en dokumentasie van hierdie tradisie. Die ontwikkeling van ’n korpus kennis oor Suid-Afrikaanse jazz-style kan egter bydra tot ’n dieper insig in die genre en tot verdere ontwikkeling daarvan (ibid.).

Jannie van Tonder en George Werner se *The South African Jazz Real Book* (2021) is 'n versameling Suid-Afrikaanse jazz-komposisies wat 'n verskeidenheid subgenres insluit, insluitend mbaqanga, marabi, kwêla, bop, 'hard bop', funk, *African 6/8*, jazz-wals, sowel as verskeie jazz-ballade-, swing- en Latin-vorme (Van Tonder & Werner, 2021:5–6).⁸⁷ Aangesien Reddy in die programnotas van sy vermengde orrelkomposisies eksplisiet na die gebruik van mbaqanga en kwêla verwys, fokus die huidige studie spesifiek op hierdie twee subgenres.

4.1 Kenmerke van Suid-Afrikaanse jazz⁸⁸

Een van die mees kenmerkende eienskappe van Suid-Afrikaanse jazz is die gebruik van repeterende motiewe wat in sowel die melodiese as ritmiese afdelings van 'n jazzensemble voorkom.

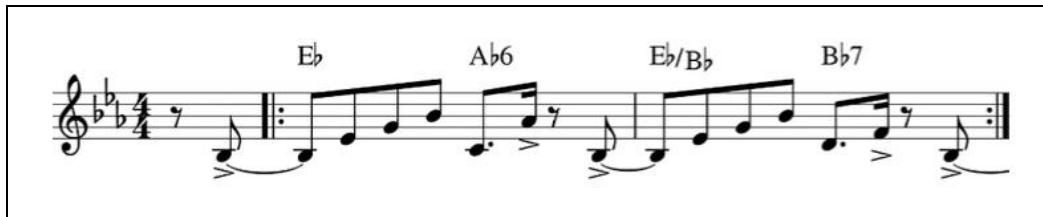
Motiewe in Suid-Afrikaanse jazz is gewoonlik van kort - twee of vier mate lank - en word met geringe of geen wysiging herhaal. Dit kontrasteer duidelik met Amerikaanse big band jazz-werke, soos Duke Ellington se *Perdido*, waarin die repeterende patroon agt mate lank is en beduidend verander word tydens herhaling (Thorpe, 2018:50). Hierdie kort repeterende motiewe word dikwels gekombineer met kort, twee- tot viermaat harmoniese progressies wat op die marabi harmoniese patroon I–IV–I–V of I–IV–I⁶⁴–V gebaseer is (*ibid.*:31).

Die *African Jazz Pioneers*-album bied, byvoorbeeld, verskeie voorbeeld van sulke vorme van repetisie, veral in die item *Hellfire*. Die twee-maat motiewe, soos aangedui in Figuur 52 en Figuur 53, word veertien keer herhaal in die vorm van saksofoonsolo's en ensemble spel, terwyl die koperblasers die ritmiese begeleidende motiewe (Figuur 54 en Figuur 55) uitvoer (Thorpe, 2018:48–49).

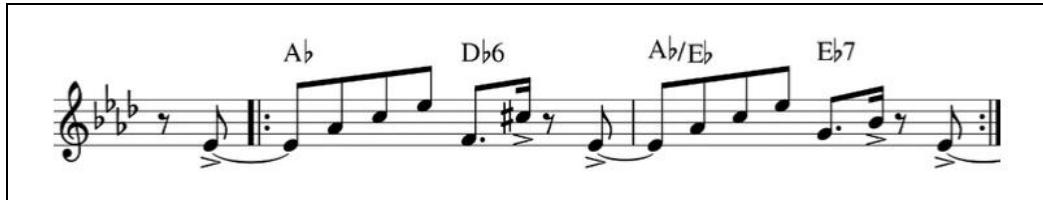
⁸⁷ Beskrywings en tempo-reekse van hierdie subgenres verskyn in Addendum 8.

⁸⁸ 'n Engelse woordelys van Suid-Afrikaanse jazz terme is saamgestel om hoofsaaklik internasionale orreliste by te staan met die interpretasie en uitvoering van Reddy se orrelwerke. Die woordelys verskyn in Addendum 13.

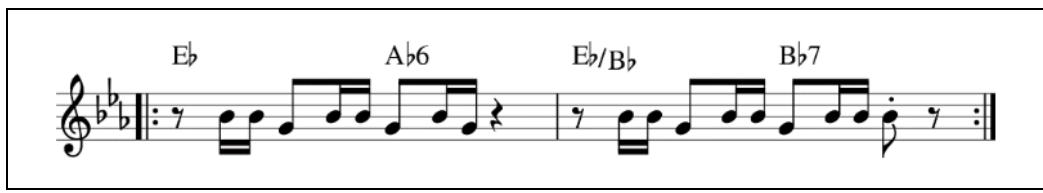
Figuur 52: *Hellfire*, motief A (Thorpe, 2018:49)



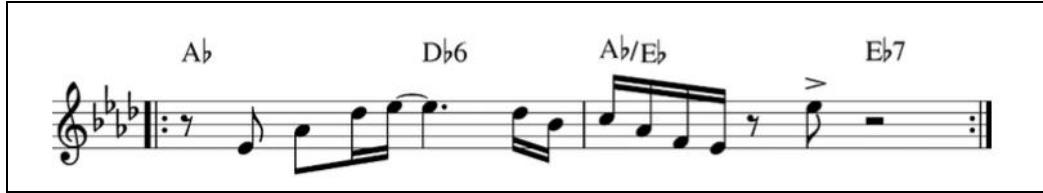
Figuur 53: *Hellfire*, motief B (Thorpe, 2018:49)



Figuur 54: *Hellfire*, begeleiding 1 (Thorpe, 2018:49)



Figuur 55: *Hellfire*, begeleiding 2 (Thorpe, 2018:49)



Die ritmiese afdelings van Suid-Afrikaanse jazz-ensembles funksioneer meestal as geïntegreerde groepe, in teenstelling met Amerikaanse swing-ensembles, wat gekenmerk word deur 'n meer individualistiese benadering tot spel (Thorpe, 2018:50). Volgens Thorpe is 'n moontlike rede vir hierdie verskil die feit dat musiek 'n geïntegreerde deel vorm van die alledaagse lewe binne tradisionele kultuurgemeenskappe, waar dit beide kommunikatiewe- en vermaaklikheidsfunksies vervul. Hy verduidelik verder dat Suid-Afrikaanse jazz 'deelnemend' van aard is, eerder as 'uitvoerend', met ander woorde dat daar geen duidelike onderskeid tussen uitvoerder en gehoor getref word nie (*ibid.*). Hierdie musiek vervul dus 'n sosiale funksie wat soos volg beskryf word (Chernoff in Thorpe, 2018:50):

In African music, expression is subordinated to a respect for formal relationships, and technique is subordinated to communicative clarity. On this consideration stands the integrity of the music as a social force.

'n Kenmerk van Suid-Afrikaanse jazz is die prominente rol van die basinstrument - hetsy baskitaar of kontrabas. Die ritmes wat deur die dromspeler gespeel word, word in 'n groot mate beïnvloed deur die ritmiese patroon van die basinstrument. Een van die belangrikste funksies van die basinstrument is die ondersteuning van die onderliggende harmoniese progressie, wat dikwels op die marabi-patroon van I-IV-I-V gegrond is (Thorpe, 2018:51). Die grondnote van hierdie akkoorde word op sterk polsslae gespeel en afgewissel met ander akkoordnote, insluitend spanningsnote en chromatiese verbindingsnote, op die swakker polsslae. Daarbenewens word komplekse ritmiese patronen gebruik wat dikwels gebaseer is op tradisionele Suid-Afrikaanse ritmes. Twee sulke patronen, *Tshona!* en *Way Back Fifties*, word onderskeidelik in Figuur 56 en Figuur 57 geïllustreer (ibid.).

Figuur 56: '*Tshona!*' ritmiese basinstrument-patroon (Thorpe, 2018:51)

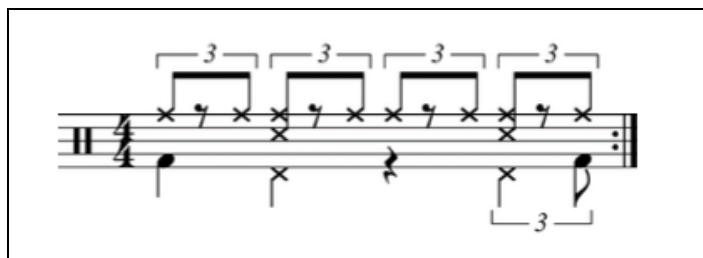
Musical notation for 'Tshona!' ritmiese basinstrument-patroon. The score is in bass clef, 4/4 time, and features a key signature of one flat. The notes are primarily eighth notes, grouped by vertical bar lines. Above the staff, the keys F, B-flat, F/C, and C are indicated. Below the staff, a '3' indicates a triplets grouping. The notes are played on strong beats (indicated by vertical stems) and weak beats (indicated by horizontal stems).

Figuur 57: '*Way Back Fifties*' ritmiese basinstrument-patroon (Thorpe, 2018:52)

Musical notation for 'Way Back Fifties' ritmiese basinstrument-patroon. The score is in bass clef, 4/4 time, and features a key signature of four flats. The notes are primarily eighth notes, grouped by vertical bar lines. Above the staff, the keys D-flat, G-flat, A-flat, and A-flat are indicated. Below the staff, a '3' indicates a triplets grouping. The notes are played on strong beats (indicated by vertical stems) and weak beats (indicated by horizontal stems).

Die *Tshona!*-ritmiese patroon van die basinstrument word gewoonlik in kombinasie met die dromspeler se groove gebruik. Hierdie groove (sien Figuur 58) word ná die polsslag geplaas en beklemtoon spesifiek die tweede en vierde polsslae (Thorpe, 2018:51).

Figuur 58: 'Tshona!' dromspeler groove (Thorpe, 2018:51)



Die dromspeler se groove, wat dikwels saam met die *Way Back Fifties*-ritmiese patroon van die basinstrument gebruik word, word in Figuur 59 weergegee.

Figuur 59: 'Way Back Fifties' dromspeler groove (Thorpe, 2018:53)



'n Ritmiese en harmoniese patroon vir die basinstrument, die sogenaamde 'Dembese'-patroon, wat veral stilistiese ooreenkomsste toon met dié in Reddy se orrelwerke⁸⁹, word in Figuur 60 aantoon. Die harmoniese progressie van die Dembese-patroon stem ook ooreen met dié van die mbaqanga-progressie (Thorpe, 2018:55).

Figuur 60: Dembese-patroon van die basinstrument



Die ritmiese afdeling van 'n Suid-Afrikaanse jazz-ensemble bestaan gewoonlik uit 'n basinstrument, dromstel, klavier, en kitaar. Laasgenoemde, tesame met ander snaarinstrumente soos die *uhadi*⁹⁰, *umakhweyana*⁹¹, en *mbulumbumba*⁹², is diep gewortel

⁸⁹ Die Dembese-patroon word in die mbaqanga-seksie van Reddy se *Toccata for Madiba* gebruik, soos later in Afdeling 5.2 bespreek.

⁹⁰ Die *uhadi* is 'n tradisionele Xhosa instrument wat begeleiding verskaf vir vokale musiek (Thorpe, 2018:57).

⁹¹ Die *umakhweyana* is 'n tradisionele Zoeloe instrument (Thorpe, 2018:57).

⁹² Die *mbulumbumba* is 'n tradisionele Khoisan instrument (Thorpe, 2018:57).

in die geskiedenis van Suid-Afrikaanse jazz. Met die ontdekking van goud en die gevolglike vestiging van mynwerkers aan die Witwatersrand, het die kitaar, vanweë sy bekostigbaarheid en mobiliteit, 'n gewilde musiekinstrument geword. Dit was ook die enigste instrument in die ritmiese afdeling wanneer dit saam met die ewe gewilde kwêla-fluitjie gebruik is (Thorpe, 2018:57–59).

Die Suid-Afrikaanse jazz-improvisasiestyl is hoofsaaklik diatonies van aard, in teenstelling met meer chromatiese style of dié waarin komplekse, geïmpliseerde harmonie oorheers. Lang tonika- en dominant pedaalpunte is ook kenmerkend van hierdie styl. Soos reeds bespreek, word Suid-Afrikaanse groove-patrone dikwels effens ná die polsslag gespeel, wat tot 'n kenmerkende ritmiese element bydra. Polimetriese frasering kom gereeld voor, waar die saamval van verskeie gelyktydige ritmes frasegrense suggereer. Die vermenging van reëlmataige en swing-ritmes is 'n algemene stilistiese verskynsel, en repeterende arpeggio-motiewe kom dikwels voor (Thorpe, 2019:59-60).

Die algemene speelwyse is duidelik geartikuleerd, met *staccato*'s wat besonder skerp uitgevoer word. Daar word dikwels van ekspressiewe speeltegnieke gebruik gemaak, insluitend *glissandi* en glybewegings tussen toonhoogtes. Jazz-spesifieke uitdrukkingsvorme, soos toonhoogteverbuigings, *glissandi*, en die benutting van onkonvensionele instrumentale klanke, word volop aangewend (Thorpe, 2018:6).⁹³

Die subgenres mbaqanga, marabi, kwêla, en ghoema, word vervolgens in meer detail bespreek. 'n Meer volledige lys van Suid-Afrikaanse jazz-subgenres word in Addendum 8 verskaf.

4.2 Kwêla

Kwêla is 'n Suid-Afrikaanse stedelike jazz-subgenre wat gedurende die 1950's in Johannesburg ontstaan het (Allen, 2018:228). Van der Merwe (2016:48) voer aan dat die

⁹³ Beide oorkoepelende en subgenre-spesifieke Suid-Afrikaanse jazz-stylelemente word in gekodifiseerde vorm weergegee in Addendum 10.

klank van die kwêla-fluitjie 'n simbool van onderdrukking tydens die Apartheidsregime geword het, aangesien die fluitjie as waarskuwingsteken gebruik is om die nadering van blanke mense of die polisie aan te dui. Melodieë is aanvanklik deur kwêla-fluitjiespelers uitgevoer, maar later ook deur saksofoonspelers (ibid.).

Stilisties is daar heelwat oorvleueling tussen kwêla en ander Suid-Afrikaanse jazz-subgenres. Tog is bepaalde melodiese kenmerke van die kwêla-fluitjie (en later die saksofoon) besonders identifiseerbaar as kwêla-spesifiek. Komposisies waarin 'n instrumentale solo met motiwiese inhoud sentraal staan, bevat dikwels frase in die vorm van *call and response*, waarin die *response*-deel ryk is aan motiwiese materiaal wat in die vorm van ostinati voorkom (Allen, 2018:229). Hierdie kort, herhalende motiewe is meestal opgebou uit akkoordnote van die onderliggende harmoniese raamwerk (ibid.).

Wat ritme betref, kom kenmerkende groove-patrone gereeld in kwêla voor. "Lilting shuffle⁹⁴"-ritmes, wat ook tot die swing-familie behoort, vorm 'n integrale deel van die styl (Allen, 2018:229; Monama, 2022:128). 'n Tipiese kwêla groove-patroon word in Figuur 61 aangedui.

Figuur 61: Kenmerkende kwêla groove-patroon (Van Tonder *et al.*, 2021:145)



Verskeie vorme van pedaalpunte kom veral in die boonste party voor (Figuur 62) (Allen, 2018:248). Hierdie pedaalpunte is een van die belangrikste harmoniese kenmerke van kwêla, en is 'n tegniek wat bydra tot die musiek se ritmiese momentum en tonale stabiliteit.

⁹⁴ Die term 'shuffle' verwys na 'n swing-tipe melodiese ritme, oorspronklik van dansritmes afkomstig, met 'n matige tempo en *legato*-artikulasie (Snelson, 2001:1). Die term 'lilting' verwys na opgewekte sang, gewoonlik met 'n swing-ritme (Oxford English Dictionary, 2023b).

Figuur 62: Kwêla pedaalpunte in die boonste party (Allen, 2018:248-249)

The figure consists of five musical examples, each with a title in Afrikaans and an accompanying musical staff.

- trioolnote op die dominant**: A musical staff showing a continuous eighth-note pattern on the fifth string (G) in common time (indicated by a '4'). The note has a dynamic marking '(f)' above it.
- oktaaf-ossillasie van trioolnote op die dominant**: A musical staff showing a continuous eighth-note pattern on the fifth string (G) in common time, with slurs indicating an oscillating eighth-note pattern between the 5th and 6th strings.
- ostinato-tonika voorafgegaan deur opgaande glissando**: Two musical staves labeled (a) and (c). Staff (a) shows a continuous eighth-note pattern on the fifth string (G) in common time. Staff (c) shows a glissando (sliding tone) from the 5th string (G) to the 4th string (D).
- volgehoute tonika of dominant**: Two musical staves labeled (a) and (c). Both staves show a continuous eighth-note pattern on the fifth string (G) in common time.
- tweeparty-motief met tonika pedaalpunt in twee-teen-drie ritme**: A musical staff showing a two-beat pattern (two measures) in common time. The first measure has a bass line on the 5th string (G) with a dynamic '(f)'. The second measure has a bass line on the 4th string (D). The staff is labeled 'guitar and bass rhythm' below it.

Kwêla werk meestal met diatoniese drieklank harmonieë, byvoorbeeld I-IV-V in 'n spesifieke toonsoort, en die tonika pedaalpunt word dikwels in een van die partye herhaal. Hierdie pedaalpunt bevestig die tonale sentrum en maak dit ook makliker vir dansers om die ritme te 'voel' en vir improvisasie om te floreer. 'n Ander algemene verskynsel is waar opeenvolgende note volgens 'n ritmiese patroon afgewissel word om sodoende ook 'n gevarieerde vorm van 'n pedaalpunt te vorm (Figuur 63) (Allen, 2018:248).

Figuur 63: Ritmiese afwisseling van twee opeenvolgende diatoniese note



4.3 Marabi

Marabi is 'n oorspronklike Suid-Afrikaanse jazz-subgenre wat gedurende die 1920's en 1930's ontstaan het (Basler Afrika Bibliographien: Marabi, [s.a.]). Byna geen opnames van hierdie musiek het behoue gebly nie, hoofsaaklik omdat die genre destyds as onwettig bestempel is. Daarbenewens was opnametegnologie nog in 'n vroeë stadium van ontwikkeling tydens hierdie periode (*ibid.*).

Marabi word algemeen beskou as die styl waaruit heelwat ander Suid-Afrikaanse jazz-subgenres ontstaan het (Monama, 2022:53). Volgens Christopher Ballantine (1993:5) is marabi net so belangrik vir die ontwikkeling van Suid-Afrikaanse populêre musiek as wat blues vir Amerikaanse populêre musiek is. Sommige beskryf marabi as "die Suid-Afrikaanse blues" (Thorpe, 2018:31), hoofsaaklik omdat beide subgenres op sikeliese harmoniese progressies gebaseer is wat primêre akkoorde gebruik (*ibid.*).

Die kenmerkende eienskappe van marabi sluit die volgende in:

- Drie-akkoord harmoniese sikelus: Die mees kenmerkende aspek van hierdie subgenre is die herhalende ostinato-begeleiding (Basler Afrika Bibliographien: Marabi, [s.a.]). Tipies is dit kort twee- of viermaat harmoniese sikelusse wat bestaan uit drielanke in 'n I-IV-I-V progressie (Thorpe, 2018:31).

- Diatoniese aard: Marabi is hoofsaaklik diatonies van aard, met seldsame gebruik van sewende- of verrykte akkoorde. 'n Uitsondering is die akkoord IV, wat dikwels as 'n sewende akkoord eerder as drieklank voorkom. Dit lei tot progressies soos I-II⁶⁵-I⁶/4-V⁷, wat later kenmerkend van mbaqanga geword het - 'n styl wat uit marabi voortgespruit het (*ibid.*).
- Kort melodiese motiewe en frases: Die sikliese aard van die harmoniese progressies het aanleiding gegee tot kort melodiese motiewe en frases wat hierdie herhalende struktuur weerspieël (Thorpe, 2018:32).
- Kenmerkende ritmes en groove-patrone: Marabi word dikwels begelei deur 'n kenmerkende agtste- of 16de-noot patroon met gelyke nootwaardes (*ibid.*). Hierdie ritmiese patrone (sien Figuur 64 en Figuur 65) vorm die ritmiese basis van verskeie latere Suid-Afrikaanse jazz-subgenres. 'n Wye verskeidenheid ritmiese patrone, insluitend dié met swing-eienskappe, kom ook in marabi voor (Monama, 2022:128).

Figuur 64: *Nguni*-ritme, kenmerkend van marabi (Thorpe, 2018:32)



Figuur 65: Marabi groove-patroon (Van Tonder *et al.*, 2021:145)



4.4 Mbaqanga⁹⁵

Mbaqanga is 'n Suid-Afrikaanse "kitaarmusiekstyl" (Monama, 2022:121) wat in die 1950's uit die kwêla-styl ontstaan het. Dit was vir sowat twee dekades 'n gewilde kommersiële musiekgenre, het tydens die ballingskap van verskeie musikante 'n afname

⁹⁵ Die oorspronklike spelling van hierdie styl is 'mbaqanga', 'n Zoeloe woord vir 'n mengsel van mieliepap en mieliebrood (Monama, 2022:121).

beleef, en het in die 1980's 'n herlewing ondergaan. Die styl word dikwels verbind met die sosiale identiteit van inheemse Suid-Afrikaanse gemeenskappe (Dlamini, 2009:187).

Mbaqanga integreer elemente uit die volgende musiekgenres en -style (Monama, 2022:121; Dlamini, 2009:377):

- Kwêla: Die Suid-Afrikaanse inheemse musiekstyl waaruit mbaqanga ontstaan het.
- Marabi: 'n Suid-Afrikaanse inheemse musiekstyl.
- African jazz: 'n Sinoniem vir big band-mbaqanga, wat na die vroeë mbaqanga-style van die 1950's en 1960's verwys (Dlamini, 2009:vii).
- Mbube: Die Zoeloe-woord vir 'leeu' en 'n sinoniem vir '*isicathamiya*' - 'n Suid-Afrikaanse inheemse styl van Zoeloe a capella-mannekoormusiek, uitgevoer met tradisionele dansbewegings (Fargion, 2001:1; Ballantine, 1993:5).
- Amerikaanse musiekstyle: Hierdie kategorie sluit onder meer blues en big band in (Monama, 2022:121). Volgens die Suid-Afrikaanse jazz-musikant Hugh Masekela (1939–2018) het die VSA aan inheemse Afrika-gemeenskappe 'n leefstyl binne 'n Europese raamwerk gebied wat as aantreklik beskou is, wat op sy beurt tot die gebruik van Amerikaanse musiekinvloede in die mbaqanga-style gelei het (Ballantine, 1999:3). Masekela (in ibid.) stel dit soos volg:

So our lifestyle – if you are in a European situation and you are an African, what lifestyle can you follow? What example is there? The only example of how to exist as an African in a European lifestyle is to... emulate the people that already mastered it, and those were the Americans. So we used to call America 'home', in relationship to [...] African American musicians.

Vier verskillende Suid-Afrikaanse musiekstyle kan in sogenaamde 'moderne' mbaqanga geïdentifiseer word (Monama, 2022:121):

- Mgqashiyo⁹⁶: Hierdie styl word gewoonlik uitgevoer deur 'n manlike solosanger, saam met 'n koor van vier vroulike sangers, teen 'n vinnige tempo. Die musiek behels 'n versmelting van stedelike neo-tradisionele musiek en marabi-gebaseerde vokale styl, begelei deur hoofsaaklik Westerse, meestal elektroniese instrumente.

⁹⁶ 'Mgqashiyo' staan ook as 'simanje-manje' bekend (Monama, 2022:121).

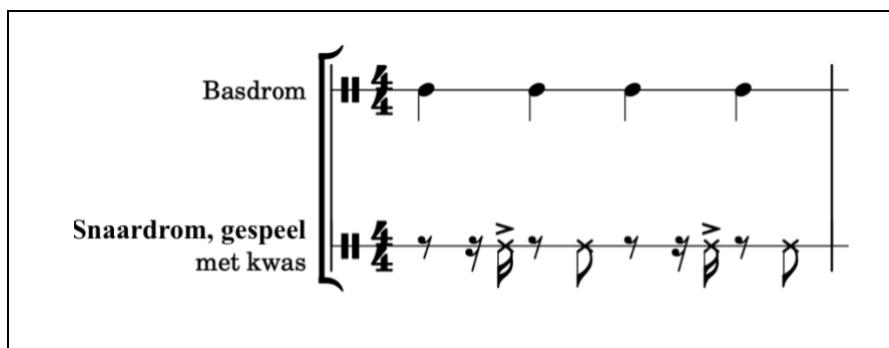
- Umcoba nyawo: Hierdie sagte Zoeloe-dansstyl, waarvan die naam letterlik ‘sy vryf haar voete’ beteken, word uitgevoer in kontras met die meer energieke indlamu-dansstyl, waar dansers een been hoog oplig en dit kragtig op die grond stamp op die volgende sterk polsslag. Die tempo wissel tussen 85 en 115 slae per minuut. Perkussie instrumente speel ’n sentrale rol en beklemtoon die polsslag, met die basdrom wat die ritmiese grondslag lê.
- Sax jive: ’n Instrumentale vorm van mbaqanga wat in die 1960’s gewild was, waarin die melodie deur ’n alt-saksofoon gespeel word, met begeleiding deur elektriese kitare, ’n basinstrument, en perkussie instrumente.
- Accordion jive: ’n Instrumentale styl wat uit die Basotho-musiektradisie spruit en gekenmerk word deur ’n vinnige tempo. Die ritmiese begeleiding bestaan uit elektriese kitare en ’n tamboeryn.

Die laaste drie style is hoofsaaklik instrumentale dansmusiek wat op ’n konstante polsslag gebaseer is (Monama, 2022:121). Die kenmerkende harmoniese progressie van mbaqanga is ontleen aan marabi-styl, naamlik I-IV-I⁶₄-V⁷ (ibid.:123). Mbaqanga-musiek word oor die algemeen met duidelike artikulasie uitgevoer, dikwels met ’n groot hoeveelheid *staccato*-note en sinkopering van die klem (ibid.:128). ’n Voortstuwend effek word geskep deur dat aksente effens voor die polsslag geplaas word.

In teenstelling met swing-ritme, waarin agtstenote gewoonlik oneweredig uitgevoer word, is die opeenvolgende agtstenote in mbaqanga ritmies gelykmatig (Monama, 2022:128; Thorpe, 2018:36). Die metriese raamwerk is gewoonlik in 4/4, met die dromstel wat ’n poliritmiese patroon speel wat gebaseer is op ’n spesifieke kenmerkende ritme (sien Figuur 44). Die dromspeler beklemtoon elke kwartnoot-polsslag op die basdrom met die voet⁹⁷, terwyl die hande gebruik word om die oorblywende note op ander perkussie-instrumente, soos die snaardrom, te speel (sien Figuur 66 en Figuur 67). Die spesifieke beklemtonings dra betekenisvol by tot die definisie van die groove (Thorpe, 2018:36–37).

⁹⁷ Hierdie ritme staan bekend as ‘four-on-the-floor’ (Thorpe, 2018:36).

Figuur 66: Mbaqanga groove-patroon, voorbeeld 1 (Thorpe, 2018:36)



Figuur 67: Mbaqanga groove-patroon, voorbeeld 2⁹⁸ (Van Tonder et al., 2021:145)

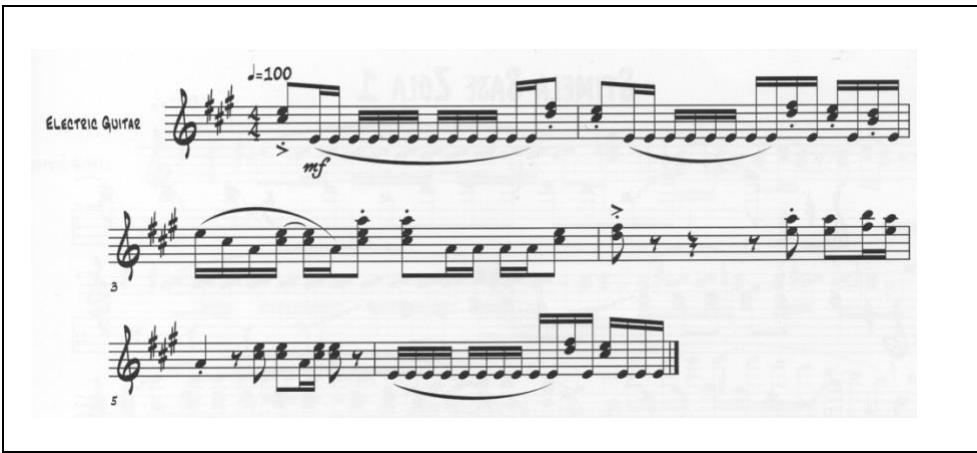


Sekere melodieë, uitgevoer deur die elektriese kitaar, maak gebruik van parallelle derdes of sesdes. Die note in sulke melodieë is hoofsaaklik afkomstig uit die diatoniese toonleer van die spesifieke toonaard, hoewel chromatiese afwykings dikwels bygevoeg word (Monama, 2022:129–131).

Verskeie tipes riff-motiewe kom gereeld voor (sien Figuur 68). Hierdie motiewe funksioneer as ‘omgekeerde pedaal’-patrone, waarby 16de-note van die grondtoon van die dominant (V) oor ’n harmoniese progressie, byvoorbeeld ’n volledige I–IV–I⁶₄–V⁷ harmoniese siklus, herhaal word (*ibid.*).

⁹⁸ Die vertikale posisies op die dromstel-notebalk verteenwoordig spesifieke slaginstrumente. Hoewel geen standaard bestaan vir die toewysing van instrumente aan vertikale posisies nie, is die algemene gebruik soos volg: bokant lyn 5 (boonste lyn) - *hi-hat cymbal*; bokant lyn 4 – snaardrom; bokant lyn 3 – basdrom; bokant lyn 2 – *crash cymbal*; en bokant lyn 1 – *ride cymbal*. Meer as een tipe note-kop verwys na verskillende speeltegnieke van dieselfde instrument.

Figuur 68: 'Omgekeerde pedaalpunt' riff-motief vir kitaar (Monama, 2022:133)



Nog 'n voorbeeld van 'n riff-motief verskyn in Figuur 69 en behels die insluiting van 'n blue-noot, in hierdie geval, die $\flat 7$ -noot.

Figuur 69: ' $\flat 7$ ' riff-motief



(die $\flat 7$ -note is gesirkel, en die pyltjies merk die jazz-spesifieke *glissando*-simbole)

In 'n verdere voorbeeld van 'n riff-motief behels die gebruik van parallelle derdes met die insluiting van 'n blue-noot gekombineer oor 'n I-IV-V progressie (Figuur 70). Daar word na hierdie tipe riff-motief verwys as 'bluesqanga' (Monama, 2022:134).

Figuur 70: 'Bluesqanga' riff-motief

(die b7-note is aangedui)

4.5 Ghoema

Ghoema is 'n neo-tradisionele musiekstyl wat in die Westelike Provincie van Suid-Afrika ontstaan het (Thorpe, 2018:59). Coplan gebruik ook die term '*Cape jazz*' in sy beskrywing van hierdie subgenre (Coplan in Thorpe, 2018:11):

I use the term 'Cape jazz' knowingly, because the Mother City has its own characteristic style, strongly indebted to the American tradition starting with African American minstrelsy, but mixed with old indigenous rhythms and melodies, mission hymnody 'Malaysian' choral music, and Afrikaans [...] Ghoema parade band music.

Ghoema-musiek word gekenmerk deur 'n energieke karakter (Johannes, 2010:36). Twee voorbeelde van ghoema-komposisies wat in *The South African Real Book* (2021) opgeneem is, naamlik *Prayer for Nkosi* deur Marcus Wyatt en *Sons and Captains* deur Ramon Alexander, het metronoom-aanduidings van onderskeidelik 105 en 134 slae per minuut (Van Tonder & Werner, 2021:95, 111).

Die ritmiese idioom van ghoema het 'n beduidende invloed gehad op die werk van verskeie Suid-Afrikaanse jazz-komponiste. Alhoewel verskeie ritmiese patronen in hierdie subgenre voorkom, is die styl se ritme hoofsaaklik gegrond op die onderliggende patroon wat in Figuur 71 geïllustreer word.

Figuur 71: Ghoema onderliggende ritme (Gaulier & Martin, 2017:156-157)

basiese ghoema-ritme

‘n algemene variant

Wanneer die agtstenoot op polsslag twee van die basiese ghoema-ritme weggelaat word, word die universele Latin-ritme verkry. Laasgenoemde ritme is ook onderliggend in die groove-patroon (Figuur 72).

Figuur 72: Ghoema groove-patrone (Johannes, 2010; Van Tonder *et al.*, 2021)

‘n meer tradisionele groove-patroon

Bass

Drum Set

‘n meer kontemporêre groove-patroon

Bass

Drum Set

‘n verdere voorbeeld

BASS

BRUSHES

4.6 Samevatting

Suid-Afrikaanse jazz toon ’n unieke samestelling van stilistiese elemente wat verder strek as ’n atomiese benadering. Hierdie metode van analise – om saamgestelde eerder as atomiese elemente te identifiseer – maak dit moontlik om die interafhanklikheid van musikale komponente vollediger te dokumenteer.

Navorsing oor Suid-Afrikaanse jazz het tradisioneel 'n sterk klem op sosiale en kulturele aspekte gelê, terwyl die stilistiese dimensie relatief onderbelig gebly het. 'n Sistematiese korpus van stilistiese kennis kan egter 'n waardevolle bydrae tot die bewaring en verdere ontwikkeling van die genre lewer. Subgenres soos mbaqanga, marabi, kwêla en ghoema is verteenwoordigend van hierdie tradisie, elk met unieke melodiese, ritmiese en harmoniese kenmerke wat die sosiale funksie van jazz as deelnemende musiekpraktyk versterk.

5 *Toccata for Madiba*

Die term *toccata* is afgelei van die Italiaanse woord *toccare*, wat beteken ‘om te raak’, en word gewoonlik geassosieer met musiek wat bedoel is om die uitvoerder se virtuose klawerbordtegniek deur middel van geartikuleerde spel ten toon te stel (Lillis, 1994:8). Tokkates wat vir die orrel gekomponeer is, begin en eindig dikwels triomfantelik met ’n volle of maksimum registrasie op die orrel, en bevat gereeld pianistiese elemente soos toonleerpassasies en arpeggio-figure (Oosthuizen, 2022:37).

Komponiste van die Renaissance-styltydperk, soos Girolamo Frescobaldi (1583–1643), het reeds werke in hierdie genre geskryf. J.S. Bach se latere tokkates bestaan as onafhanklike bewegings met ’n sterk ritmiese grondslag, wat dikwels as inleiding tot ’n fuga dien. Hoewel slegs sporadiese tokkates gedurende die Klassieke periode (1750–1800) verskyn het, word Robert Schumann (1810–1856) se *Toccata in C*, Op. 7, as ’n virtuose meesterstuk beskou, en verteenwoordig dit een van die belangrikste voorbeeld van die herlewing van die genre tydens die vroeë Romantiek (Lillis, 1994:8). Gedurende die tweede helfte van die 19de- en vroeë 20ste eeu het verskeie Franse en Belgiese orrelkomponiste, onder wie Alexandre Guilmant (1837–1911), Théodore Dubois (1837–1924), Eugène Gigout (1844–1925), Charles-Marie Widor (1844–1937), Léon Boëllmann (1862–1897), Marcel Dupré (1886–1971), Louis Vierne (1870–1937), Maurice Duruflé (1902–1986), en Flor Peeters (1903–1986), bygedra tot die herlewing en uitbouing van die genre.

Hoewel werke met die titel ‘Tokkate’ soms ’n seksionele vorm aanneem, vorm die virtuose en improvisatoriese aard daarvan ’n sentrale kenmerk van die genre, en bied dit ’n platform vir uitgebreide kreatiewe moontlikhede (Dunlap, 2005:119, 122). Die *Toccata* word dus nie slegs as ’n vorm nie, maar ook as ’n volwaardige genre beskou (Kim, 2013:iii). Hierdie genre sluit ook werke in met ander benamings, soos *Prelude*, *Praeludium*, *Preambulum*, *Tiento*, en *Fantasia* (Dunlap, 2005:119, 122).

Na die Tweede Wêreldoorlog is die Neo-klassieke beweging in ’n groot mate verdring deur die *Avant-garde*- en Onbepaaldheidsbewegings (*‘Indeterminacy’*), waarin komponiste aktief weggedoen het met gevvestigde vorms ten gunste van nuwe musikale idees.

Danksy die improvisatoriese aard en stilistiese buigsaamheid van die *Toccata* het hierdie paradigmaskuiwe ‘oorleef’ en bly dit in die 21ste eeu ’n algemene komposisiepraktyk (Dunlap, 2005:122).

Tokkates wat in die tweede helfte van die 20ste eeu gekomponeer is, toon dikwels die invloed van kontemporêre komposisietegnieke (Kim, 2013:92). Hierdie tegnieke sluit in: ekstreme chromatiek, veeltonige strukture, motiewe gebaseer op die interval van ’n kwart, dissonansies binne tonale sentra, ostinato-patrone, hemiolas, en klusterakkoorde. Hierdie elemente word soms geïntegreer met tradisionele vorms soos tersiêre struktuur of konvensionele frasebou. Verder kom invloede van kontemporêre musikale idiome, soos jazz, en stylkenmerke van atonaliteit, Neo-romantisme, Eksperimentalisme, Minimalisme, en Postmodernisme ook voor (*ibid.*).

Kort na die eerste demokratiese verkiesing in Suid-Afrika in 1994 is Surendran Reddy genader om ’n opdragwerk te komponeer vir die eerste UNISA Internasionale Orrelkompetisie, wat in 1998 plaasgevind het. Die kompetisie is georganiseer ná die installasie van ’n nuwe Rieger-orrel in die Z.K. Matthews-konsertsaal by UNISA in 1995.

Soos reeds vermeld, was Reddy nie net ’n opgeleide klassieke musikant nie, maar ook ’n bekende jazz-pianis en komponis. Hy het die styl *clazz* geskep, waarin hy klassieke musiek, jazz, en verskeie ander genres soos mbaqanga, mbira, en populêre musiek geïntegreer het (Van der Merwe, 2016:ii). Deur middel van hierdie stilistiese samesmelting het Reddy ook sy sterk opposisie teen die vorige Apartheidsregime, sowel as sy ondersteuning van die nuwe demokratiese orde, uitgedruk, soos blyk uit die volgende aanhaling (African Composers Edition: Surendran Reddy performing edition, [s.a.]):

Both with his ability to cross between repertoires and styles of playing and in his own composition, Surendran Reddy arguably took South Africa classical music out from its colonial, formerly privileged ‘white’ comfort zone and gave it a new status as a fusion of ‘white’ classical and ‘black’ popular music. His compositions in many ways epitomise the ethos of post-Apartheid South Africa.

Soos die naam van die werk impliseer, is die *Toccata for Madiba*⁹⁹ aan die destydse staatspresident, Nelson Mandela (1918-2013), opgedra.

Dit is opvallend in beide Reddy se orrelkomposisies dat hy nie breedvoerige interpretasie-aanduidings in sy notetekste verskaf nie. Hy merk self op, in sy eie voorwoord tot die *Toccata*, dat die uitvoerder se analitiese insig in die werk die interpretasie daarvan behoort te bepaal (Reddy, 1998:29). Reddy skryf soos volg aangaande sy notetekste (*ibid.*:28):

Like a Baroque composer, I prefer not to suffocate my scores with a profusion of interpretative markings. A careful analysis of the structure of the music should suggest appropriate phrasing, articulation and registration.

Reddy verskaf kortlik aantekeninge oor die interpretasie van die *Toccata* as voorwoord tot die partituur. Die *Toccata* is 'n enkelbeweging-werk met 'n seksionele vorm, en in sy bondige bespreking (Reddy, 1998:28–30) verwys hy na verskeie seksies binne die werk. Sewe seksies is duidelik in die noteteks waarneembaar, aangedui deur onder meer tempo-aanduidings, beskrywende teks, asook metrum- en opvallende tekstuurveranderinge. Die onderskeie seksies van die werk kan, gebaseer op Reddy se aantekeninge en die aanduidings in die noteteks, soos volg opgesom word:

Seksie 1 (mm. 1-29): Inleiding

Seksie 2 (mm. 30-75): Mbaqanga-seksie

Seksie 3 (mm. 76-101): Trio-seksie

Seksie 4 (mm. 102-122): Marimba-seksie

Seksie 5 (mm. 123-164): Fugale seksie

Seksie 6 (mm. 165-184): Tokkate-seksie

Seksie 7 (mm. 185-200): Koda

Die tempo verhoudings tussen die onderskeie seksies is noukeurig aangedui met voorgestelde metronoom-aanduidings (Figuur 73).

⁹⁹ Die *Toccata for Madiba* sal voorts na verwys word as die *Toccata*.

Figuur 73: *Toccata*, tempo-aanduidings

Mate	Metronoom-aanduiding
1-75	($\text{♩} = 120$)
76-101	$\text{♩} = \text{♪}$. [$\text{♩} = 120$]
102-122	$\text{♪} = \text{♪}$ [$\text{♩} = 180$]
123-176	[$\text{♩} = 120$]
177-200	[$\text{♩} = 120$]

Hierdie metronoom-aanduidings, wat wissel tussen 120 en 180 slae per minuut, dui daarop dat die onderskeie seksies tempo-gewys in verhouding tot mekaar staan. Dit bind die seksies tot 'n geheel saam en verleen sodoende eenvormigheid aan die werk. In gevalle waar die tydmaatteken verander, bly die kleinste gemene deler in terme van nootwaardes egter konstant (Reddy, 1998:29), wat daarop dui dat 'n basiese polsslag deurgaans gehandhaaf word.

Die metriese modulasie- en metronoom-aanduiding $\text{♩} = \text{♪}$. [$\text{♩} = 120$] by m. 76 aan die begin van die trio-seksie (ibid.:41) illustreer, byvoorbeeld, dat die tydwaarde van die gepunteerde kwartnoot in die nuwe seksie ooreenstem met dié van die kwartnoot in die voorafgaande seksie. Op hierdie wyse bly die basiese polsslag dus konstant, en die nuwe saamgestelde metrum (12/8) funksioneer in wese as 'n uitgeskryfde swing-ritme. Die konstante tempo word vir die eerste keer onderbreek in die finale opbou na die einde (m. 190), waar *a piacere*-aanduidings verskyn ter ondersteuning van die triomfantelike open afgaande lopies in die pedaalparty.

Die metronoom-aanduidings in die *Toccata* is egter soms besonder vinnig - byna onspeelbaar - veral in ag genome die genoteerde detail en die stilistiese eienskappe van sekere jazz-invloede wat in die noteteks sigbaar is (en later bespreek sal word). Die $\text{♩} = 180$ aanduiding in die marimba-seksie impliseer, byvoorbeeld, dat ses akkoorde per sekonde gespeel moet word. Reddy verduidelik egter in die voorwoord van die partituur dat die metronoom-aanduidings slegs bedoel is om aan die uitvoerder 'n indruk van die verlangde tempo te gee, en dat dit "natuurlik aangepas kan word in ooreenstemming met die behoeftes van verskillende akoestiese ruimtes asook individuele interpretasies van

die uitvoerder"¹⁰⁰ (ibid.:29). In die voorwoord van die *Mayibuye Suite* skryf hy verder: "Ek het slegs die boonste perk van die tempo aangedui, wat die uitvoerder beslis met een of twee trappe kan verlaag soos benodig"¹⁰¹ (ibid.:2).

Behalwe vir metronoom-aanduidings verskaf Reddy ook terminologiese tempo- en karakteraanduidings in die *Toccata*, soos '*allegro con brio e ritmico*' aan die begin van die werk, en '*tempo primo*' (m. 123) aan die begin van die fugale seksie. Hierdie aanduidings dra, soos reeds vermeld, by tot die seksionele afbakening van die werk.

Reddy se eerste opmerkings oor die interpretasie van die *Toccata* fokus op artikulasie. Hy stel dit dat die afwesigheid van artikulasie-aanduidings geensins impliseer dat alle materiaal uitsluitlik *legato* of *semi-staccato* gespeel moet word nie (Reddy, 1998:28). Volgens hom behoort artikulasie voort te spruit uit die uitvoerder se analitiese begrip van elke frase, en moet dit die innerlike ekspressiewe inhoud van die musiek ondersteun. Hy benadruk verder dat verskeie artikulasie-opsies met ewe veel meriete toegepas kan word, en dat uitvoerders verskillende moontlikhede tydens verskillende uitvoerings kan oorweeg. Vir ingeligte artikulasiekeuses behoort die uitvoerder egter die volledige werk te bestudeer (ibid.). Reddy verskaf minimale artikulasie-aanduidings in die noteteks, beperk tot slegs enkele mate¹⁰², en hoofsaaklik om klemplasing en metriese verplasing aan te dui.

Die insluiting van die term '*Toccata*' in die titel van die werk het waarskynlik ook 'n invloed op die artikulasiekeuses en interpretasie van die uitvoerder. Soos baie 19de-eeuse orrelkomponiste wat 'n agtergrond in klavierspel gehad het (Oosthuizen, 2022:112), benut Reddy, self 'n vername pianis, ook pianistiese skryftegnieke in sy twee orrelwerke. Laukvik (2010:64) stel dat *legato* nie noodwendig die geskikste artikulasie vir 16de-noot lopies is nie, soos wat ook gesien kan word inveral die tweede helfte van die werk wat in 'n meer tipiese tokkate-styl gekomponeer is. Hy voer aan dat

¹⁰⁰ Eie vertaling. Oorspronklike Engelse teks: "*the metronome indications are there to give an idea of tempo to the performer. They can obviously be adjusted in accordance with the exigencies of different acoustic environments and the individual interpretations of the performer*" (Reddy, 1998:29).

¹⁰¹ Eie vertaling. Oorspronklike Engelse teks: "*I have only indicated the upper limit of tempo, which can happily be taken down a notch or two by the performer if necessary*" (Reddy, 2001).

¹⁰² Die groepering van nootpare om sinkopasie-klemplasing te bewerkstellig kom in m. 65 asook mm. 143-145 voor. Op verskeie plekke tussen mm. 77-91 word elke vierde agtstenoot *staccato* gemerk om metriese verplasing binne 'n 12/8 metrum te bewerkstellig.

toonleerpassasies dikwels deel vorm van 'n groter frasestruktuur, waar artikulasie deur die opbou en vrylating van spanning bepaal behoort te word (*ibid.*), en dat 'n meer geartikuleerde *non-legato* of selfs *staccato* aanslag dikwels meer gepas is.

Die tweede aspek wat Reddy bespreek is registrasie. In die *Toccata* kom geen voorgeskrewe registrasie-aanduidings voor nie, maar slegs tekstuele beskrywings wat verwys na die tekstuur van die musiek. Reddy dui soms verskillende manuale vir die hande aan, asook kontrasterende registrasies vir verskillende partye. 'n Voorbeeld hiervan is die verskillende registrasieriglyne wat hy vir elk van die drie partye van die trio-seksie vanaf m. 38 voorstel¹⁰³. Ten opsigte van die registrasie van kwêla-geïnspireerde materiaal in die mbaqanga-seksie, stipuleer Reddy nie die verwagte fluit-registrasie vir kwêla-melodieë nie. Alhoewel hy verwys na 'n fluitklank wat hy oorspronklik in gedagte gehad het, laat hy steeds die finale besluit aan die uitvoerder oor. Reddy (1998:35) skryf soos volg:

I had a flutey sound in mind for this solo, but the choice of sound can be 'a piacere'. The sound could also change and develop in the course of the solo.

Wat die pedaalparty betref, beveel Reddy aan dat 16'-registers in die meeste gedeeltes gebruik word, aangesien die pedaalparty genoteer is om 'n oktaaf laer te klink. Hy noem voorts dat die pedaalparty nie slegs as 'n harmoniese basis funksioneer nie, maar ook tot die polifoniese tekstuur van die musiek bydra, en derhalwe deursigtige registrasiekeuses vereis (Reddy, 1998:28).

Soos reeds vermeld, is Reddy geensins voorskriftelik oor die gebruik van manuale nie en maak hy slegs een spesifieke opmerking in sy notas oor waar die gebruik van 'n enkele manuaal toepaslik is, naamlik in die fugato-gedeelte tussen mm. 123–145. Die keuse van manuale word dus grotendeels aan die uitvoerder oorgelaat. Wat egter opvallend is, soos vroeër bespreek, is Reddy se verwysings na tekture, wat op hul beurt indirek sekere registrasie- en manuaalkeuses impliseer. Materiaal wat op verskillende notebalke genoteer is, en waar stemkruising tussen onderskeie partye plaasvind, impliseer logieserwys ook die gebruik van verskillende manuale vir die uitvoering van die noteteks.

¹⁰³ In m. 38 kom die volgende verwysing na registrasie-keuse voor: "*clear delineation of bass, accompaniment and solo melody is required here in the registration*".

Daar kom karakteraanduidings in die noteteks voor wat nie slegs interpretasie-besluite rakende tempo en artikulasie kan beïnvloed nie, maar ook registrasie-opsies kan lei. Terme soos *allegro con brio e molto ritmico, jubilant*, en *virtuosic and triumphant*¹⁰⁴ suggereer elk karakters wat 'n redelik vol, grootse klank vereis, asook botoonryke registrasies vir 'n helder, deursigtige tekstuur. Laasgenoemde aanduiding, naby die einde van die werk, word verder beklemtoon deur die insluiting van die term *Toccata* in die titel, aangesien tokkates tradisioneel triomfantelik afsluit (Oosthuizen, 2022:37).

5.1 Inleiding (mm. 1-29)

Reddy voorsien die opening van die *Toccata* van 'n beskrywende tempo- en karakteraanduiding, naamlik *Allegro con brio e molto ritmico*. Die werk open met 'n prominente, herhalende ritmiese motief in die linkerhandparty, wat terselfdertyd ook 'n pedaalpunt op die noot F vorm. Hierdie motief impliseer die tonika akkoord met 'n toegevoegde b7 (blue-noot), en vorm die ritmiese basis van die hele seksie deur middel van ritmiese herhaling. Die enigste noot-aanpassing vind plaas tydens 'n modulasie na D♭ majeur in mm. 9–10.

Hierdie ritmiese ostinato-passasie in die linkerhandparty word in die konteks van 'n begeleidingsfiguur gebruik. Dit bestaan uit afwisselende note, een oktaaf uit mekaar op dieselfde manuaal, en vorm twee afsonderlike partye: 'n melodiese motief bo-op 'n pedaalpunt. Die pedaalpunt komplementeer die melodiese motief, wat 'n opmaat-funksie vervul (sien Figuur 74). In hierdie geval is die melodiese motief herkenbaar as 'n riff-motief - 'n kort melodiese motief met 'n kenmerkende ritme wat herhaaldelik gebruik word om die ritmiese momentum te beklemtoon (Miller, 1996:21).

In die konteks van Reddy se clazz-styl word hierdie riff-motief funksioneel geïntegreer binne die konteks van Suid-Afrikaanse jazz-style, veral kenmerkend van mbaqanga en kwêla, waar dit dien as dryfkrag binne beide geskryfde gedeeltes en improvisatoriese episodes. Hierdie riff-motief vertoon ook ooreenkoms met die Dembese-patroon, nie

¹⁰⁴ 'Allegro con brio e molto ritmico' kom aan die begin van die werk voor. 'Jubilant' en 'virtuosic and triumphant' kom onderskeidelik in mm. 102 en 165 voor.

net in die harmoniese eenvoud en repetisie nie, maar ook in die ritmiese momentum. In die *Toccata* dra hierdie motief by tot die skep van 'n herkenbare en toeganklike stylidioom wat terselfdertyd ruimte laat vir artistieke vryheid asook kulturele resonansie.

Figuur 74: *Toccata*, mm. 1-2 (LH): twee partye



Die pedaalparty, wat slegs sporadies intree, vervul 'n ondersteunende rol deur die klankbeeld voller te maak, en dra veral by tot die omlyning en versterking van modulasies.

Terwyl die linkerhandparty die ritmiese fondament van hierdie openingsgedeelte vestig, vergelykbaar met die rol van 'n bas- of ritmekomponent in 'n jazz-ensemble, vervul die regterhand die funksie van 'n melodiese of blaasinstrumentgroep, soortgelyk aan dié van saksofone of trompette in 'n big band¹⁰⁵. Die eerste frase bestaan uit 'n driemaat dalende lyn van akkoorde, geplaas in die miksolidiese modus, wat onmiddellik 'n jazz-karakter in die styl van bebop of vroeë fusion suggereer. Hierdie akkoordlyn herinner sterk aan die homofoniese blokakkoorde van die big band-tradisie, waar instrumentgroepe in strakke ritmiese eenheid beweeg en saam 'n hegte, ritmies gelaade klankmassa vorm.

Die tekstuur wat hier geskep word is ryk en vol, maar steeds helder en deursigtig - 'n resultaat gevorm deur die kombinasie van noue ligging en gebalanseerde stemvoering. In big band-styl word sulke akkoordstrukture dikwels deur die blaasgroepe gespeel met die melodie prominent in die boonste stem, wat in die *Toccata* weerspieël word deur die regterhand se akkoorde in die boonste register van die orrel. Hierdie akkoordmateriaal dien as die hooftema en word later in die seksie 'n oktaaf laer herhaal. Dit skep sodoende 'n eggo-effek wat herinner aan die dinamiek en ruimte-gebruik van jazz-uitvoerings in groter ensembles.

¹⁰⁵ Met jazz big bands speel al die trompetspelers soms saam, met een wat die melodie speel terwyl die res harmoniserende note in dieselfde ritme speel (Deveaux & Giddins, 2009:27). Die big band-styl word in Afdeling 3.5 bespreek.

Reddy verwys eksplisiet na hierdie eggo-effek in die partituur, nie net deur beskrywende teks nie, maar ook deur dinamiese kontras, *forte* en *piano*, in mm. 3 en 6¹⁰⁶. Hierdie aanduidings suggereer op subtile wyse die wisselwerking tussen 'n voorgrondfrase en sy weerklang. Hierdie dinamiese spel, saam met die stilistiese sinspeling na big band-klank, duï op Reddy se fyn aanvoeling vir jazz-teksture en hoe dit oorgedra kan word binne die idiomatiek van die orrel. Vir die uitvoerder word dit dus belangrik om nie net die notasie presies weer te gee nie, maar om ook die timbre en dinamiese skakeringe van 'n ensembleklank met gepaste orrelregistrasie, artikulasie, en frasering te omlyn.

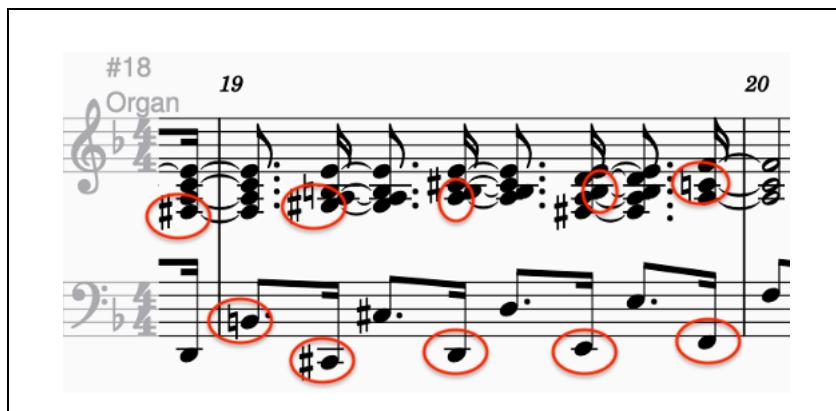
Die tweede frase, wat dieselfde motiwiese materiaal as die eerste bevat, begin in m. 11, maar in 'n gemoduleerde weergawe in D_b majeur. Hoewel die modulasie 'n majeur derde laer plaasvind, word die regterhandmotief in die hoër oktaaf gespeel, wat sodoende ook die intensiteit van die klankbeeld verhoog. Die eggo-effek kom hierdie keer meer abrupt voor, direk na die tema, wat verder tot verhoogde intensiteit bydra.

'n Viermaat oorbruggingsafdeling (mm. 16–19) volg in A majeur, 'n modulasie van 'n majeur terts afwaarts vanaf die voorafgaande toonsoort, en bevat 'n modulasie terug na F majeur oor dieselfde interval. Hierdie tertsverwantskappe is tipies van jazz-harmonisering, waarin nie-lineêre, maar klank-gebaseerde progressies, dikwels gebruik word om kleur en onverwagdheid te skep. In hierdie gedeelte kom stemvoering prominent na vore in die beweging van verrykte akkoorde, wat aan die klankstruktuur 'n gewigtige maar vloeiende karakter verleen.

'n Belangrike aspek van hierdie afdeling is die gebruik van parallelle vyfdes. Anders as in die tradisionele klassieke kontrapunttradisie, waar sulke beweging vermy word om die onafhanklikheid van stemme te bevorder, word parallelle vyfdes in jazz nie net toegelaat nie, maar dikwels as 'n stilistiese uitdrukkingsmiddel benut. Binne die konteks van 'n big band, veral tussen koperblaasinstrumente en saksofone, dra hierdie soort stemvoering by tot 'n digte, energieke klankmassa wat ritmies en harmonies momentum skep. Die voorkoms van parallelle vyfdes in hierdie oorbruggingsafdeling word in Figuur 75 aangetoon.

¹⁰⁶ Die *forte* en *piano* in mm. 3 en 6 is die enigste eksplisiële dinamiese aanduidings in die werk.

Figuur 75: *Toccata*, mm. 18-20 (RH, LH): stemvoering in akkoord opeenvolgings



Reddy se gebruik van hierdie idioom is meer as bloot 'n stilistiese nabootsing, maar eerder 'n bewuste integrasie van jazz-tradisie binne die orrelmedium. Die parallelle vyfdes in hierdie oorbruggingsgedeelte wek herinneringe aan die sonoriteit van vroeë swing- en bebop-ensembles, maar ook aan die energie van blues-frasering. Hierdie elemente dien nie bloot as versiering nie, maar funksioneer as draers van Reddy se klank-identiteit en as sleutel tot die interpretasie van sy werk. Vir die uitvoerder beteken dit om doelbewus die teksturele effek van 'n ensembleklank te herskep op die orrel, met eksplisiële aandag aan registrasie, stemvoering- en balans, asook frasering.

Die driemaat tema word herhaal in F majeur, maar hierdie keer verskyn die weerklang verrassend in D♭ majeur. Soos reeds genoem, kom daar modulasies voor vanaf F majeur na D♭ majeur, A majeur, en terug na F majeur, telkens oor 'n majeur derde interval laer (Figuur 76).

Figuur 76: *Toccata*, Inleiding: modulasies

Mate	Toonaard	Opmerkings
1-9	F majeur	Eerste frase met die tema en weerklang
10-15	D _b majeur ('n majeur derde laer)	Tweede voorkoms van die tema en weerklang
16-19	A majeur ('n majeur derde laer)	Oorbruggings-episode 1
20-23	F majeur ('n majeur derde laer)	Eenmaat inleiding, gevolg deur die derde frase met tema en weerklang
24-26	D _b majeur ('n majeur derde laer)	Derde voorkoms van die tema en weerklang
27-29	F majeur (twee majeur derdes laer of een majeur derde hoër)	Oorbruggings-episode 2

Die grondnote van die betrokke toonsoorte vorm saam 'n vergrote drieklank, wat die progressie as geheel in 'n simmetriese sirkel van majeur derdes plaas. Hierdie tipe harmoniese struktuur is relatief ongewoon in tradisionele jazz, maar kom wel voor in meer gevorderde en kontemporêre jazz-praktyke, waar simmetrie en modulasie as vormgewende beginsels gebruik word. Jazz-harmonie word immers gekenmerk deur 'n inherente buigsaamheid, en modulêre verskuiwings van 'n majeur derde hoër of laer is 'n kenmerkende element van sekere postbop en modernistiese benaderings – veral dié wat verbind word met die sogenaamde 'Coltrane-veranderinge'.¹⁰⁷ John Coltrane (1926–1967) het nie hierdie tipe progressie 'uitgevind' nie, maar het dit geïntegreer in struktureel digte komposisies soos *Giant Steps* en *Countdown*, waar hy drie onderling verwante toonsoorte, in majeur derdes van mekaar, binne 'n enkele musikale raamwerk geplaas het (The Jazz Piano Site, [s.a.]).

Reddy se toepassing van 'n soortgelyke progressie kan geïnterpreteer word as 'n wyse om afstand te doen van die voorspelbaarheid van funksionele harmonie, en om 'n meer diverse en ekspressiewe harmoniese landskap te skep as wat slegs deur herhaling van die tradisionele mbaqanga-patroon moontlik sou wees. Die modulêre verskuiwings dra

¹⁰⁷ 'Coltrane veranderinge': (Engels: 'Coltrane changes'): 'n jazz-modulasietegniek waar daar deur 'n majeur derde interval, en soms ook deur 'n mineur derde interval gemoduleer word (The Jazz Piano Site, [s.a.]).

by tot 'n gevoel van opbou en spanning, terwyl die herhalende terugkeer na F majeur (sien mm. 20 en 27) 'n gevoel van stabiliteit en ontspanning bewerkstellig.

Die laaste drie mate van die inleidende seksie (mm. 27–29) vorm 'n oorbruggingsgedeelte waarin die versnelling van die harmoniese ritme, saam met 'n beweging na die dominant, aanvanklik die verwagting van 'n volmaakte kadens wek. Hierdie verwagting word egter ondermyн deur twee faktore: eerstens, die skielike verandering van die maatsoort van 4/4 na 5/4; en tweedens, 'n abrupte modulasie na D majeur (sien Figuur 77), wat nie logies uit die voorafgaande frase afgelei kan word nie.

Hierdie modulêre skuif, van F majeur na D majeur, oftewel 'n mineur derde laer, is 'n baie meer konvensionele verskynsel binne die jazz-idioom. Die nabyheid van akkoorde binne so 'n interval bied uitstekende geleenthede vir effektiewe stemvoering, veral in die middelstemme. Mineur derde modulasies is ook idiomaties verwant aan die blues, aangesien hulle dikwels note en intervalle van die blues toonleer inkorporeer. As sodanig word hierdie tipe modulasie dikwels gebruik om kontras te skep, spanning op te bou, of om 'n vloeiende oorgang tussen verskillende harmoniese velde te bewerkstellig.

Figuur 77: *Toccata*, mm. 29-30: uitgestelde oplossing

The musical score for Organ and Pedal consists of two staves. The top staff is labeled "Organ" and the bottom staff is labeled "Ped.". The score is divided into measures 29 and 30. Measure 29 starts with a Gm7 chord (indicated by a "Gm7" above the staff and a "29" below it). It then moves through various chords: Fmaj9/A (labeled "Fmaj9/A" above the staff and "29" below it), Bbmaj9 (labeled "Bbmaj9" above the staff and "30" below it), and C13 (labeled "C13" above the staff and "30" below it). The final measure, labeled "D" above the staff and "30" below it, represents a modulation to D major. The score includes various harmonic symbols like dots and dashes above the notes.

5.2 Mbaqanga-seksie (mm. 30-75)

Reddy se uitvoeringsaanduiding in m. 30 van die noteteks, naamlik "*a good mbaqanga feel in this section*" (Reddy 1998:34), dui nie slegs op die begin van 'n nuwe formele afdeling nie, maar beklemtoon ook 'n stalistiese verskuiwing. Hierdie afdeling word derhalwe in die huidige studie as die mbaqanga-seksie geïdentifiseer.

Mbaqanga¹⁰⁸ is 'n Suid-Afrikaanse dansmusiekstyl wat in die 1950's ontstaan het en vir sowat twee dekades hoogs gewild gebly het. As gevolg van die politieke onstabiliteit en verpligte ballingskap van talle kunstenaars het die styl in die 1970's afgeneem, maar het gedurende die 1980's 'n herlewing beleef. Mbaqanga is 'n eklektiese styl wat elemente van kwêla (waaruit dit direk voortgespruit het), marabi, *African Jazz*, mbube, asook Amerikaanse populêre musiek integreer. Dit word gekenmerk deur 'n konstante polsslag, 'n kort herhalende ostinato-progressie, 'n duidelik geartikuleerde speelstyl, 'n egalige agtstenoot-ritme (in teenstelling met 'n swing-ritme in tradisionele jazz), asook gesinkopeerde groove-patrone gebaseer op agtste- en 16de-note.

Die sosiopolitieke agtergrond van die mbaqanga-styl resoneer op betekenisvolle wyse met Reddy se uitgesproke standpunte oor sosiale geregtigheid, en versterk die uitdrukkingskrag van die *Toccata* as geheel. Reddy beskryf sy siening oor ras en identiteit, gegrond op persoonlike ervarings van diskriminasie, soos volg:

*i personally reject all racial definitions such as the words 'white' or 'black' because they are artificial categories and have no real meaning, merely in my opinion encouraging racist thinking. u could line up a hundred people ranging in colour subtly from the darkest to the lightest and it would then be impossible to say where 'white' begins and 'black' ends.*¹⁰⁹ (African Composers Edition, [s.a.])

As uitvoerende kunstenaar was Reddy bekend vir sy veelsydigheid in uiteenlopende style, en as komponis het hy bygedra tot die hervorming van die klassieke musieklandskap in Suid-Afrika. Deur stalistiese vermenging het hy die genre bevry van

¹⁰⁸ Die mbaqanga-styl word breedvoerig in Afdeling 4.4 bespreek.

¹⁰⁹ Die rede vir die afwesigheid van hoofletters is onbekend.

die konnotasies van eksklusiwiteit en kulturele voorreg, en dit herposioneer as 'n toeganklike en inklusiewe uitdrukkingsvorm (African Composers Edition, [s.a.]).

Hoewel Reddy nie eksplisiet aandui waarom hy van die mbaqanga-styl gebruik maak in hierdie seksie van die *Toccata* nie, is dit waarskynlik dat die ritmiese danskarakter¹¹⁰ daarvan as viering van die nuwe demokratiese bestel funksioneer. Die werk is immers opgedra aan Nelson Mandela en is gekomponeer kort ná die eerste demokratiese verkiesing in 1994. In hierdie konteks kan die stilistiese verwysing na mbaqanga, 'n styl wat eers onderdruk is en later herleef het, geïnterpreteer word as simbool van die politieke en kulturele 'hergeboorte' van Suid-Afrika.

Die afdeling begin in D majeur, 'n mineur derde laer as F majeur, die sentrale toonaard van die Inleiding. Wat hierdie modulasie besonder betekenisvol maak, is dat alle vorige modulêre verskuiwings in die Inleiding in stappe van 'n majeur derde afwaarts plaasgevind het. Die afwyking van dié patroon kan moontlik verklaar word deur die verband tussen F majeur en sy verwante mineur, D mineur, waarvan D majeur die parallelle toonaard is. Die gebruik van die majeur- eerder as die mineurvorm ondersteun egter 'n feestelike en lewendige karakter, wat ooreenstem met die dans-georiënteerde aard van die mbaqanga-seksie as geheel.

Verder toon die linkerhandparty in hierdie afdeling ritmiese ooreenkoms met materiaal uit die Inleiding, wat bydra tot 'n gevoel van eenheid en vloei tussen die twee afdelings. Anders as in die Inleiding, is die linkerhandmateriaal hier egter ritmies én harmonies verweef met die regterhandmateriaal, soos geïllustreer in Figuur 78.

¹¹⁰ Met een of twee uitsonderings, word 'n konstante pas deurlopend in die *Toccata* aangedui, soos dié van dansmusiek.

Figuur 78: *Toccata*, mm. 30-31 (RH & LH): partye harmonies en ritmies geïntegreer



Wat hierdie seksie besonder kenmerkend maak, is die duidelike invloed van kwêla-elemente¹¹¹ wat in die musiek teenwoordig is. Reddy (1998:35) verwys ook in sy aanwysings in die voorwoord tot die *Toccata* eksplisiet na die Suid-Afrikaanse kwêla-musiekstyl en die invloed daarvan op die komposisie.

Kwêla is 'n lewendige, hoogs idiomatiese Suid-Afrikaanse musiekstyl wat in die 1950's ontstaan het, diep gewortel in die stedelike straatkultuur van die *townships*, veral rondom Johannesburg. Hierdie genre is gekenmerk deur opgewekte, energieke melodieë en 'n sterk ritmiese dryfkrag, wat dit veral geskik gemaak het vir dans en sosiale interaksie. In hierdie verband was kwêla nie slegs luistermusiek nie, maar 'n vorm van musiek wat sosiale verbondenheid gefasiliteer het deur middel van groepsdans en informele optredes (Allen 1993:134–135, 157).

Hoewel kwêla-invloede uit vroeëre Suid-Afrikaanse genres soos marabi – wat self as straatmusiek ontstaan het – absorbeer, en ook elemente van Amerikaanse jazz insluit (veral in terme van swing-gebaseerde improvisasie), put dit ook uit Afrika-musikale tradisies. Veral die *call and response* struktuur is 'n prominente kenmerk en bevestig die genre se wortels in mondelingse musiekpraktyke (Allen 2018:229).

Die kwêla-fluitjie (ook bekend as 'n 'pennywhistle') is die mees ikoniese instrument van die genre. Die hoë, helder timbre van die instrument is nie net klankmatig kenmerkend nie, maar dra ook sosiale betekenis. Histories is fluitjies gebruik om die aankoms van die polisie tydens township-byeenkomste aan te kondig, wat daartoe geleid het dat die

¹¹¹ Kwêla-styl word breedvoerig in Afdeling 4.2 bespreek.

instrument 'n simboliese en praktyk-gebonde funksie vervul het (Van der Merwe 2016:48).

In hierdie betrokke seksie van die *Toccata* kom verskeie musikale kenmerke van kwêla sterk na vore. Die melodieë is gebou uit kort, repeterende motiewe wat sowel ritmies as melodieus eenvoudig van aard is. Hierdie motiewe dra by tot die vorming van 'n groove-patroon, wat deur subtiele verskuiwings in metrum en dinamiek 'n gevoel van spontane energie en kwêla-styl skep. 'n Voorbeeld hiervan is die motief in mm. 30.3–31.2¹¹², wat agt keer met geringe wysigings herhaal word en aldus 'n stewige ritmiese basis vorm vir verdere ontwikkeling (Allen 2018:229). Die term 'groove' verwys hier na die effek wat ontstaan wanneer ritmiese en dinamiese aksente effens van die verwagte polsslag afwyk, waardeur 'n kenmerkende gevoel van ritmiese momentum geskep word – 'n verskynsel wat algemeen in verskeie jazz-verwante style voorkom.

Verder is tweeparty-figure 'n algemene verskynsel in kwêla, waar twee stemme onafhanklik funksioneer, maar ritmies en harmonies verweef is (Allen 2018:248–249). In hierdie seksie word dit sigbaar in die linkerhand se ritmiese figuur wat, soos in die Inleiding, 'n tonika pedaalpunt insluit. Anders as tevore is die pedaalpunt egter nou in die boonste stem gepositioneer, terwyl die onderste stem tematiese materiaal (die tweede tema) voorstel wat op hierdie punt nog onontwikkeld is (Figuur 79).

Figuur 79: *Toccata*, mm. 29-33 (RH, LH): onderontwikkelde tweede tema aangedui

Dominant pedaalpunte, wat as 'n kenmerkende aspek van hierdie seksie beskou kan word, kom dikwels in die boonste stem van kwêla-musiek voor (Allen 2018:248). 'n Voorbeeld hiervan is die repeterende agtstenoot op C in die regterhandparty vanaf m. 40,

¹¹² Die syfers ná die punte verwys na die polsslag binne die maat.

wat een van verskeie sulke voorbeelde in hierdie gedeelte is. Hierdie herhaling dra by tot die vorming van 'n opvallende en idiomatiese klankbeeld wat sterk aan kwêla-stylkenmerke herinner.

Die pedaalparty tree eers vanaf m. 38 in. In teenstelling met die Inleiding, waar die pedaal uitsluitlik 'n harmoniese funksie vervul deur middel van tonika pedaalpunten, neem die pedaal in hierdie seksie 'n veel meer prominente rol aan. Hier word die volledig ontwikkelde tweede tema in die pedaal aangebied, wat daarop dui dat die melodiese leiding tydelik van die handpartye na die pedaalparty verskuif is (sien Figuur 80).

Figuur 80: *Toccata*, mm. 37-42: volledige tweede tema in die pedaalparty

The musical score for 'Toccata' shows two staves. The top staff is labeled 'Organ' and the bottom staff is labeled 'Ped.'. Measure 38 starts with a rest for the organ. Measures 39 through 42 show the organ playing a harmonic progression (F major, B-flat major, Gm7, F/C, C11) while the pedal provides a rhythmic foundation. A red oval highlights the pedal line from measure 38 to 42, indicating the start of the second theme.

Die pedaal vervul egter nie slegs 'n melodiese rol nie, maar dra ook ritmies betekenisvolle inhoud deur middel van sterk gesinkopeerde ritmes wat geïntegreer is in die tematiese materiaal. Hierdie dubbele funksie van die pedaal, as draer van melodie én as ritmiese dryfkrug, versterk die dans- en energieke karakter van die mbaqanga-seksie.

Hierdie tema het harmoniese, ritmiese, en melodiese materiaal wat sterk ooreenkomsde toon met dié van die Dembese-patroon¹¹³. Hierdie patroon het melodiese, ritmiese, en harmoniese stylelemente wat dikwels in Suid-Afrikaanse jazz en populêre musiek voorkom en speel 'n sleutelrol in die uitdrukking van beide stilistiese identiteit en kulturele resonansie. Die patroon, wat dikwels deur basinstrumente soos die kontrabas of baskitaar gespeel word, bestaan tipies uit kort, herhalende frase wat op 'n stewige

¹¹³ Die harmoniese progressie van die Dembese-patroon is 'n variant van dié van die mbaqanga-styl, naamlik I-IV-ii-I⁶-V (Thorpe, 2018:55).

groove berus en wat die harmoniese raamwerk en ritmiese dryfkrag van die musiek ondersteun (Thorpe, 2018:55).

Wanneer hierdie Dembese-patroon in verband gebring word met Reddy se orrelwerke, blyk dit duidelik dat daar nie net ritmiese nie, maar ook harmoniese ooreenkomste bestaan - veral met die mbaqanga-progressie. Soos reeds genoem is die mbaqanga-styl een van die sentrale invloede in Reddy se jazz-idioom, wat gekenmerk word deur die gebruik van funksionele, dikwels drie-akkoord progressies (soos I-IV-V) wat op 'n repeterende manier gebruik word om 'n grondslag met 'n sterk danskarakter te vorm.

In die konteks van Reddy se orrelwerke funksioneer hierdie patronen dus nie bloot as stilistiese verwysings nie, maar dra hulle by tot 'n spesifieke Suid-Afrikaanse jazz-klank, waarin historiese en sosiopolitieke resonansies opgesluit kan lê. Deur die gebruik van die Dembese-patroon boots die orrelis nie net die klank van 'n tradisionele jazz- of township-baslyn na nie, maar aktiever ook 'n netwerk van betekenis wat verband hou met dans, gemeenskapsvierung, en kulturele identiteit.

Verder, binne die improvisatoriese aard van jazz, verleen so 'n patroon ruimte aan die uitvoerder om stylbewuste ritmiese verskuiwings of versierings toe te pas wat die groove-effek versterk en die estetiese ervaring van die gehoor kan verdiep. Hierdie elemente beklemtoon die uitvoerder se rol as medeskeppende kunstenaar - iemand wat nie slegs note weergee nie, maar aktief deelneem aan die her-kontekstualisering van jazz as sosiale kommentaar binne 'n Suid-Afrikaanse erfenis.

Een van die bepalende kenmerke van die mbaqanga-styl is 'n sterk geartikuleerde speelwyse (Monama, 2022:128). Hoewel Reddy min artikulasie-aanwysings in die noteteks verskaf, kom daar wel *staccato*-aanwysings in die pedaalparty voor (Figuur 80). 'n Sterk geartikuleerde speelwyse word dus in die pedaalparty vereis om definisie aan die melodie in die lae register te gee. 'n Gesikte ondersteunende registrasie, met voldoende deursigtigheid en helderheid, is ook nodig om 'n duidelike en gestruktureerde tekstuur te verseker.

Soos reeds bespreek, is sinkopasie¹¹⁴ - waar note of polsslae wat op swak polsslae voorkom klem ontvang - 'n bepalende kenmerk van jazz in die algemeen. Sinkopasie gaan dikwels gepaard met melodiese of harmoniese vooruitneming, waar die note van 'n melodie en/of akkoorde reeds op 'n swak polsslag voor die verwagte polsslag plaasvind.

Verder is sinkopasie fundamenteel tot die *comping*¹¹⁵-uitvoeringspraktyk, waar akkoorde op swak polsslae klem ontvang. *Comping* in jazz verwys na die praktyk om 'n solis te begelei of te komplementeer deur ritmiese en harmoniese ondersteuning te bied. Dit word tipies deur instrumente soos klavier, klawerbord, kitaar, baskitaar, of dromme uitgevoer. *Comping* vorm 'n sentrale deel van jazz-uitvoering en dra by tot diepte, tekstuur, en interaksie tussen spelers. 'n Voorbeeld van die gesamentlike toepassing van hierdie tegnieke verskyn in mm. 30–37, waar akkoorde met 'n gesinkopeerde ritme en harmoniese vooruitneming telkens op swak polsslae voorkom, en op 'n wyse wat sterk herinner aan hierdie jazz-uitvoeringspraktyk.

Nog 'n bepalende kenmerk van jazz is die gebruik van improvisatoriese uitvoerings- en komposisietegnieke¹¹⁶. Jazz-improvisasie verwys onder meer na die gevarieerde uitvoering van dieselfde onderliggende melodie deur verskillende instrumentale spelers, terwyl die voorgeskrewe harmoniese struktuur van die werk of uitvoering behoue bly. *Jazz standards*, die gewilde jazz-komposisies wat deel vorm van die jazz-repertorium en wat jazz-musikante algemeen ken (Witmer, 2011:1), word, byvoorbeeld, op hierdie wyse uitgevoer.

Alhoewel die *Toccata* ten volle gekomponeer is sonder ruimte vir improvisasie, kom daar wel heelwat improvisasie-geïnspireerde materiaal voor. Vanaf m. 40 tot aan die einde van die mbaqanga-seksie in m. 75, kom 'n verskeidenheid van improvisatoriese tegnieke in die regterhandparty voor. Melodiese ornamentering, in die vorm van 'n riff-motief met ritmiese verskuiwing in sommige herhalings, vorm die basis van 'n groot gedeelte van hierdie seksie (Figuur 81).

¹¹⁴ Sinkopasie word in Afdeling 3.7 bespreek.

¹¹⁵ Die *comping* uitvoeringspraktyk word breedvoerig in Afdeling 3.2 bespreek.

¹¹⁶ Improvisasie word in Afdeling 3.1 bespreek.

Figuur 81: *Toccata*, mm. 42-46, 52-54 (RH): riff-motief met ritmiese verskuiwing

The image shows two staves of musical notation for organ. The top staff is labeled '#42' and the bottom staff is labeled '#52'. Both staves are in common time (indicated by 'C') and have a key signature of one flat (B-flat). The organ part consists of eighth-note patterns. Red horizontal bars are placed above certain groups of notes to indicate rhythmic motifs. Red asterisks (*) are placed above specific notes to indicate rhythmic variations. A legend on the right side defines these markings: a red bar with a red note below it is labeled '(—) riff', and a red bar with a red asterisk (*) below it is labeled '(*) ritmiese verskuiwing'.

Riff-motiewe verwys na kort, repeterende frase of motiewe wat as boustene binne 'n komposisie, en veral binne 'n improvisasie, dien. Hierdie motiewe het gewoonlik 'n ritmiese, energieke, en metries voortstuwend karakter, en kan deur hul repeterende aard 'n sterk teenwoordigheid by die luisteraar skep. Hoewel dit in verskeie jazz-vorme gebruik word, is dit veral opmerklik en algemeen in big band-verwerkings. Die Amerikaanse jazz-pianis, orrelis, komponis, en orkesleier Count Basie (1904–1984) was veral bekend vir sy gebruik van riff-motiewe. Basie se komposisie *One O'Clock Jump* is sekerlik een van die bekendste voorbeeld hiervan (Miller, 1996:21). In Reddy se orrelwerk is riff-motiewe eweneens funksioneel geïntegreer, dikwels binne die konteks van Suid-Afrikaanse jazz-style soos mbaqanga en kwêla, waar hulle dien as dryfkrag binne beide geskryfde gedeeltes en improvisatoriese episodes.

'n Verdere kenmerk van Reddy se jazz-geïnspireerde orrelstyl is die gebruik van ornamentasie wat tipies in improvisatoriese jazz-uitvoerings voorkom. 'n Voorbeeld hiervan is die toepassing van *glissandi*, 'n tegniek wat in jazz dikwels as virtuoos en ekspressief gebruik word, waarvan 'n prominente voorbeeld in m. 75 in die regterhandparty voorkom. Hier word 'n *glissando* gebruik om 'n gevoel van spontane energie en klankbeweging te suggereer. Saam met *glissandi* kom daar ook 'n aantal *acciaccaturas* voor, soos gesien in mm. 52 en 53 (sien Figuur 81), wat 'n kleurvolle en ritmies-gedreve versiering van die melodiese materiaal verskaf. Hierdie kort voorslae, 'n bekende element van jazz-versiering, dra by tot die improvisatoriese karakter van die notetekst en bied aan die uitvoerder geleentheid vir 'n speelse, idiomatiese benadering tot frasevorming.

Nog 'n opvallende aspek van Reddy se styl, veral sigbaar in die tweede seksie van die *Toccata*, is sy gebruik van lang, opgaande of afgaande lopies en repeterende figure wat dikwels in uiterste toonhoogte-registers voorkom. Hierdie tipe figure is nie net tegnies uitdagend nie, maar verwys ook na jazz-uitvoeringspraktyke waar lang toonlere, lopies, en arpeggio's as virtuoos-improvisatoriese uitdrukking gebruik word. In mm. 54–55 en 68–75 maak Reddy doelbewus gebruik van die hoogste register van die regterhandparty – iets wat nie op alle kerk- of konsertorrels haalbaar sou wees nie, maar moontlik gemaak word deur die uitgebreide omvang van die spesifieke orrel¹¹⁷ waarvoor die werk gekomponeer is.

Die gebruik van uiterste registers roep ook 'n soniese assosiasie met die kwêla-fluitjie op – 'n simboliese gebaar wat weereens sterk herinner aan hierdie straatmusiektradisies van Suid-Afrika. In m. 40 en verder gebruik Reddy, byvoorbeeld, 'n regterhandparty met 'n omvang van vier oktawe om die helder, byna 'spottende' karakter van die kwêla-fluitjie na te boots, ondanks die feit dat die oorspronklike instrument slegs 'n omvang van ongeveer twee oktawe het (LearnTinWhistle: Tin Whistle Dictionary – Beginners Guide to Common Terminology, [s.a.]). Hierdie oorvergrooting van die register dra nie net dramaties by tot die musikale inhoud nie, maar versterk ook die postmoderne speelsheid waarmee Reddy elemente uit volksmusiek met jazz en kunsmusiek verweef.

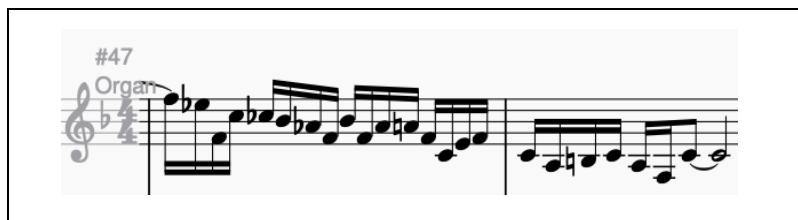
Voorbeelde van lang opgaande of afgaande arpeggio's en repeterende figure verskyn verder in mm. 49–50, 54–55, asook 60–61 (Figuur 82). Hierdie gebare herinner aan die soort improvisasie wat dikwels tydens jazz-optredes voorkom, en waar uitvoerders hul instrumente tot die uiterste aanwend in terme van omvang, kleur, en ritmiese momentum.

¹¹⁷ Reddy het die werk vir die Rieger-orrel in die UNISA Z.K. Matthews konsertsaal gekomponeer waar die manuale die noot C7 insluit. Die hoogste noot op manuale van die meeste eklektiese konsertsaal orrels is egter gewoonlik G6. Oktaaf transponering word dus dikwels benodig vir gedeeltes van die partituur met note bokant G6.

Figuur 82: *Toccata*, mm. 49-50, 54-55, 60-61 (RH): kort gerigte melodiese motiewe

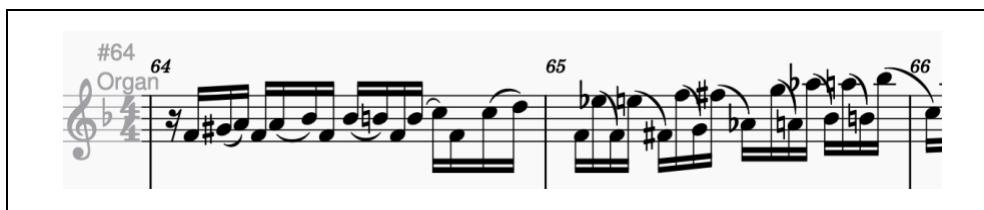
Die teenwoordigheid van blues-improvisatoriese elemente in hierdie seksie dui verder op die invloed van Amerikaanse jazz-style op Reddy se klankwêrelد. Hierdie invloede moet nie net as musikale tegniek beskou word nie, maar dra ook 'n onderliggende sosiopolitieke betekenis. Gedurende die 20ste eeu is lewensomstandighede van mense van Afrika-afkoms in die VSA dikwels as meer vry of kultureel 'bevoeg' beskou as dié in Apartheid-Suid-Afrika – 'n aanname wat, reg of verkeerd, 'n invloed gehad het op die kulturele oriëntasie van Suid-Afrikaanse jazz-musici. Hierdie bewondering vir Amerikaanse jazz, en spesifiek die blues, het bygedra tot die vorming van plaaslike style soos mbaqanga. 'n Voorbeeld van hierdie invloed in die *Toccata* is die gebruik van die F-blues toonleer in die lang 16de-noot lopies in mm. 46–48 en 57–59 (Figuur 83). Hier kom beide natuurlike (3, 5, 7) en verlaagde ($\flat 3$, $\flat 5$, $\flat 7$) blue-note saam voor – 'n verskynsel wat veral op klawerbordinstrumente algemeen is, waar *glissandi* tussen mikro-toonhoogtes nie moontlik is nie. In plaas daarvan gebruik die speler vinnige afwisseling tussen naburige chromatiese of blue-note-variante om dieselfde ekspressiewe effek te skep.

Figuur 83: *Toccata*, mm. 47-48 (RH): onderliggende F blues toonleer

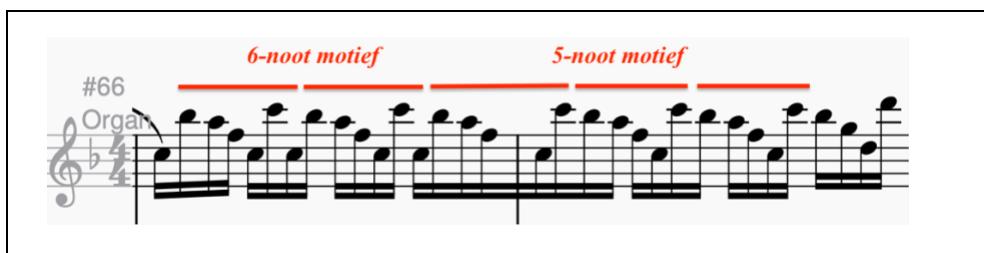


Ritmiese improvisatoriese tegnieke wat gereeld in jazz voorkom, sluit metrumverdoeseling en ritmiese verskuiwing in. Sodoende word die verwagting van 'n gereelde metriese klem bewustelik ontwrig sonder dat die tydmaat verander. Hierdie tegniek dra by tot die dinamiese, speelse karakter in die musiek en is sigbaar in Reddy se hantering van ritme in die regterhandparty, veral materiaal soos aangedui in Figuur 84 en Figuur 85. Die kombinasie van hierdie ritmiese tegnieke met die harmoniese en melodiese elemente skep 'n klankbeeld wat nie net deur jazz beïnvloed is nie, maar ook aktief by die uitvoeringspraktyke van jazz aansluit.

Figuur 84: *Toccata*, mm. 64-66 (RH): metrumverdoeseling deur artikulasie



Figuur 85: *Toccata*, mm. 66-67 (RH): ritmiese verskuiwing van motiewe



'n Verdere tegniek wat in die uitvoering van die *Toccata* prominent voorkom, is die doelbewuste en improvisasie-geïnspireerde hantering van metrum. 'n Verwante verskynsel is die vinnige afwisseling van tydmaattekens, soos duidelik sigbaar in mm. 68-75, waar agt verskillende tydmaattekens binne agt mate aangetref word. Hierdie oënskynlik abrupte metriese wisselings weerspieël 'n vrye, improvisatoriese speelwyse

wat herinner aan spontane metriese variasie in jazz-uitvoerings, wat later genoodsaak is om in Westerse notasie vasgevang te word. Hierdie gebruik kan dus geïnterpreteer word as 'n poging om 'n lewendige en onvoorspelbare jazz-uitvoeringspraktyk binne die vaste raamwerk van die notasie te behou.

Reddy se hantering van metrum dien egter nie net as strukturele versiering of afwyking nie, maar bou doelbewus op na 'n klimaktiese slot van die mbaqanga-seksie. In die laaste vyf mate (mm. 71–75) kom 'n kadensiëlle episode voor wat funksioneer as 'n musikale uitkoms vir die opgeboude spanning. Hier word 'n uitgebreide onvolmaakte kadens gebruik wat progressief spanning opwek en dan oplos in 'n imposante C13 akkoord in m. 75. Hierdie akkoord bevat al die verwagte spanningsnote (9, 11, en 13) en strek van die laagste pedaalnoot tot die hoogste op die manuaal (C7), wat 'n gevoel van oorweldigende klankrykheid en harmoniese volheid skep. Hierdie soort akkoorde is tipies van jazz-harmonie, veral in die bebop- en funk-tradisies, waar die uitbreidingsnote nie net as versiering dien nie, maar as strukturele integrasie in die klankwêreld van die styl.

Die omvang en verspreiding van die akkoord, en die klankmassa wat daaruit voortvloeи, kan ook gelees word as 'n simboliese musikale gebaar – moontlik selfs 'n soort 'vryheidsproklamasie' binne die werk. In die konteks van Suid-Afrika se politieke verlede, en die kruisbestuiwing van jazz, volksmusiek, en Westerse kunsmusiek, suggereer hierdie uitbrekende harmoniese gebaar moontlik 'n oorgang na iets nuuts, 'n musikale ruimte waar identiteit, styl, en uitdrukking nie meer beperk word deur historiese onderdrukking nie.

Die oorgang vanaf die mbaqanga-seksie na die trio-seksie word gemerk deur 'n duidelike metriese modulasie. Waar die mbaqanga-seksie op 'n egalige agtstenoot-ritme steun, tipies van die genre se danskarakter, kontrasteer die daaropvolgende trio-seksie met 'n swing agtstenoot-ritme wat meer eksplisiet aan Amerikaanse jazz herinner. Hierdie uitgeskryfde swing suggereer 'n bewuste stilistiese skuif, maar deur die gebruik van metriese modulasie handhaaf Reddy 'n gevoel van puls-kontinuïteit. Die transisie van 'n enkelvoudige na 'n saamgestelde metrum vind dus nie abrupt plaas nie, maar word op subtile wyse geïntegreer, soos dit dikwels in jazz-optredes self gebeur waar tempo- of stylveranderinge organies ontwikkel.

Uiteindelik onderstreep hierdie afdeling nie net Reddy se virtuositeit as komponis nie, maar ook sy vermoë om uiteenlopende stilistiese elemente – van plaaslike mbaqanga en kwêla, tot Amerikaanse blues en swing – in 'n samehangende geheel te integreer. In uitvoeringspraktyk vra hierdie elemente van die *Toccata* nie net vir tegniese virtuositeit nie, maar ook vir 'n begrip van jazz se estetika van spontaniteit, ritmiese energie, en ekspressiewe oorvloed. Reddy se integrasie van jazz-idiome in 'n kunsmusiek-omgewing impliseer ook 'n bewustelike ontgiving van nie-tradisionele orrelklanke, en plaas die uitvoerder in 'n posisie waar 'n diepgaande begrip van beide klassieke- en jazz-praktekye vereis word vir 'n oortuigende uitvoering.

Die struktuur van die mbaqanga-seksie word uiteengesit in Figuur 86.

Figuur 86: *Toccata*: struktuur van die tweede seksie

Mate	Melodie
30-37	Die onderontwikkelde viermaat tema kom twee keer agtereenvolgend voor in die laagste linkerhandparty.
38-53	Die volledig ontwikkelde melodie van die tema kom vier keer agtereenvolgend voor in die pedaalparty.
54-70	Vier verdere herhalings van die tema kom voor met verhoogde intensiteit as gevolg van 'n hoër harmoniese ritme asook (in twee gevalle) die insluiting van die hoogste oktaaf in die regterhandparty.
71-75	Die laaste vyf mate is 'n dominant veld wat harmoniese spanning en awagting opbou vir die volgende seksie.

Die elemente van die mbaqanga-styl wat in hierdie seksie voorkom, word in Figuur 87 opgesom¹¹⁸.

¹¹⁸ Daar kan ook na Afdeling 4.4 verwys word vir 'n meer breedvoerige bespreking van die styl.

Figuur 87: *Toccata*, mbaqanga-seksie: kulturele en stilistiese elemente

Kategorie	Element van die mbaqanga-styl	Voorkoms in die seksie
Kultureel	Dansmusiek	Die mbaqanga-seksie het, soos die res van die <i>Toccata</i> , 'n konstante polsslag.
	Die klank van die kwêla-fluitjie word dikwels met die aankoms van die polisie geassosieer.	Improvisatoriese kwêla-melodieë kom vanaf m. 40 in die regterhandparty voor.
	Die herlewing van die mbaqanga-styl in die 1980s simboliseer soms die wegbreek van sosiopolitieke onderdrukking, en dra by tot die sosiale identiteit van die inheemse Suid-Afrikaanse gemeenskappe.	Die <i>Toccata</i> is opgedra aan die inkomende president van die nuwe demokratiese orde in Suid-Afrika en bevat die openingsmate van die nuwe volkslied.
	Amerikaanse invloed verteenwoordig die nastreef van die leefwyse van inheemse Afrika-gemeenskappe in 'n Europese land.	Amerikaanse invloed is hoofsaaklik in die volgende vorme: <ul style="list-style-type: none"> • die voorkoms van blue-note in die tematiese materiaal; en • big band-blokakkoorde in m. 75.
Stilisties	Harmoniese progressie.	Ostinato viermaat I-IV-I ⁶⁴ -V ⁷
	Geartikuleerde speelwyse.	Ten einde die nodige definisie aan die sterk gesinkopeerde ritmes te verleen, word 'n geartikuleerde speelwyse benodig, veral in die pedaalparty waar 16de-noot figure voorkom.
	Egalige agtstenote - opeenvolgende agtstenote het gelyke nootwaardes.	Deurlopend
	Kort, herhalende motiewe	Kom in mm. 30-37 in die manuaalpartye, en daarna in die pedaalparty voor.
	Toonhoogte gly-aksie van die kitaar en saksofoon.	Word deur <i>acciaccaturas</i> asook 'n <i>glissando</i> gesimuleer.
	Kenmerkende groove-patrone.	In mm. 30-37 vorm die manuaalpartye gesamentlik 'n groove-patroon.
	Die voorkoms van riff-motiewe.	'n Riff-motief kom in die regterhandparty vanaf m. 30 voor.

5.3 Trio-seksie (mm. 76-101)

Die trio-seksie in *Toccata* is 'n sleutelvoorbeeld van hoe Reddy jazz-stilistiese elemente organies in 'n orrelkomposisie inkorporeer. Terwyl die trio-konsep diep gewortel is in beide Westerse kunsmusiek en jazz-tradisies, speel Reddy bewustelik met die semantiek en strukture van albei om 'n hibriede idioom te skep wat beide tegniese veelsydigheid en stilistiese bewustheid van die uitvoerder vereis.

In die klassieke orreltradisie verwys die term 'trio' na 'n drieledige tekstuur waar drie onafhanklike stemme, tipies tussen twee manuale en die pedaal, saamwerk in polifoniese kontrapunt. Die triosonatevorm was veral gewild gedurende die Barok-periode van die 17de- en 18de eeu, met J.S. Bach se ses *Triosonates vir Orrel* (BWV 525–530) as van die bekendste voorbeeld in hierdie styl.

In jazz verwys 'n orreltrio egter na 'n ensemble waarin die Hammond-orrel beide melodiese en basrolle vervul. Die kitaar vervul 'n melodiese, harmoniese, en ritmiese rol, terwyl die dromme die ritmiese dryfkrag lewer en die dinamiese vlakke ondersteun. Voorbeelde van hierdie vorm sluit in die ensembles van Jimmy Smith (1928–2005), die jazz-musikant wat in 'n groot mate verantwoordelik was vir die popularisering van die Hammond-orrel.

Hierdie dubbele konnotasie word in Reddy se werk weerspieël: die teks verwys terselfdertyd na klassieke tekstuur én jazz-ensemble struktuur, wat 'n uitvoerings-praktyk impliseer waarin beide idiome gelykwaardig benader word.

Reddy verwys self na die triosonates in sy opmerkings oor polifoniese tekstuur (Reddy, 1998:30). In die New Orleans jazz-styl, waar drie instrumente – gewoonlik trompet, tromboon, en klarinet – onafhanklik improviseer, kom 'n vryer vorm van polifonie voor as in die ooreenstemmende klassieke idioom (Deveaux & Giddins, 2009:28). Hierdie jazz-ensembles bestaan dus dikwels uit drie instrumente wat gesamentlik die melodiese én ritmiese aspekte van die musiek dra. Volgens Reddy se opmerkings in die noteteks (m. 76) bestaan die trio-seksie uit 'n improvisatoriese solo in die regterhandparty, *comping*

akkoorde in die linkerhandparty, en 'n *walking bass*-melodie in die pedaalparty (Van der Merwe, 2016:52; Reddy, 1998:29).

Die *walking bass* in die pedaal is 'n stilistiese anker. Die funksie daarvan is tweeledig: dit verskaf 'n harmoniese raamwerk, en dit dryf die ritmiese momentum van die seksie. Die streng kwartnootbeweging, genoteer in 'n 12/8 metrum, plaas die speler in 'n idiomatiese konteks wat meer verwant is aan swing en bebop as aan tradisionele barok-pedaalspel. Hierdie metriese keuse, eerder as die meer tradisionele 4/4 enkelvoudige vierslagmaat (Schuller, 2003:1; Cugny, 2019:59), fasiliteer 'n geartikuleerde swing-gevoel binne Westerse notasie en dra by tot die stilistiese verteenwoordigheid van die jazz-idioom.

Die primêre funksie van 'n *walking bass* is om die harmoniese progressie van 'n werk te ondersteun en die akkoordveranderings te omlyn. Die basspeler kies ooreenkomsstige note wat die onderskeie harmonieë reflekteer. Gewoonlik word die grondnoot van elke akkoord op die sterk polsslae (eerste en derde slae in vierslagmaat) van die maat gespeel, terwyl die ander polsslae deur ander akkoordnote (byvoorbeeld, 3, 5, en 7) of deurgangsnote verbind word (Schuller, 2003:1; Jazz Piano Tutorial Part 1, [s.a.]).

In 'n goed gekonstrueerde *walking bass* sal stemvoering gebruik word om 'n gladde, trapsgewyse beweging tussen akkoorde te bewerkstellig. Hierdie benadering dra daartoe by om rigting en momentum aan die musiek te verleen. Chromatiese deurgangsnote word dikwels gebruik om 'n interessante en vloeiende baslyn te skep en die musikale beweging te versterk.

In die konteks van die trio-tekstuur van hierdie seksie vervul die baslyn dus nie net 'n melodiese rol nie, maar dien dit ook as die ritme-afdeling van die jazz-ensemble. Die pedaalparty dra dus by tot beide die melodiese, harmoniese, en ritmiese raamwerk van die musiek. Die feit dat hierdie styl op 'n klassieke orrel uitgevoer moet word, vra vir 'n herkalibrering van tradisionele pedaaltegniek: pedale moet as 'n ekspressiewe instrument hanteer word, eerder as 'n funksionele basvervulling.

Reddy verwys ook na die gebruik van *comping* akkoorde in die linkerhandparty. Die term '*comping*' is afgelei van die Engelse woorde vir 'begelei' (*accompany*) en 'aanvul' (*complement*) (Levine, 1989:223), en verwys na 'n begeleidingswyse wat nie die solo-

gedeelte oorheers nie. Die manier waarop die *comping* akkoorde die *walking bass* komplimenteer, dra by tot die algemene karakter van die trio-seksie. Hierdie akkoorde voorsien harmoniese ondersteuning in samewerking met die baslyn, en vul die ritmiese aspek van die solo-party aan deur middel van gesinkopeerde klemplasing op die swak polsslae tussen die hoofnote van die solo.

Die sosiomusikale implikasie hiervan is betekenisvol: deur jazz-begeleiding op die orrel te noteer, ondermyn Reddy byna die tradisionele dominansie van harmoniese funksionaliteit in klassieke styl en plaas hy ritmiese interaksie en stilistiese samehang as die middelpunt. Dit vereis nie net tegniese vaardigheid nie, maar ook stilistiese vloeibaarheid en kulturele bewustheid.

Wat die tonaliteit betref, het die trio-seksie 'n twaalfmaat-blues harmoniese struktuur¹¹⁹, waar die eerste twaalf mate (mm. 76–87) die tradisionele twaalfmaat-progressie volg. Die tweede groep word uitgebrei na 14 mate om die seksie af te sluit met 'n onvolmaakte kadens. Die seksie is gebaseer op die F blues toonleer, met beide die natuurlike en verlaagde vorme van die blue-note wat dikwels opeenvolgend voorkom.

Die regterhandparty verteenwoordig die melodiese afdeling van die jazz-ensemble en bevat die 'solo' waarna Reddy in sy aanduidings by m. 76 verwys. Soos in die vorige seksie, bevat die regterhandparty verskeie improvisatoriese tegnieke wat die algemene karakter van hierdie seksie verder vorm. Soos reeds bespreek, simuleer klavierbord-*acciaccaturas* en *glissandi* die kenmerkende toonhoogteverbuigings van jazz-instrumente soos die saksofoon, trompet, tromboon, en kitaar. Voorbeeld van hierdie gebruik van 'n *glissando* (m. 80) asook *acciaccaturas* (mm. 81–82) word aangedui in Figuur 88.

¹¹⁹ Die harmoniese progressie van die eerste twaalf mate volg 'n tipiese patroon van twaalfmaat-blues, naamlik verrykte vorme van I7-IV7-I7-I / IV7-IV7-I7-VI7 / ii7-V7-I-IV7-II7-V7. Die harmoniese ritme versnel in die laaste vier mate om die *turnaround*, wat bestaan uit die laaste drie akkoorde, te akkommodeer.

Figuur 88: *Toccata*, mm. 79-82 (RH): *acciaccaturas*, 'n *glissando*, en blue-note

Blue-note kom dikwels in beide natuurlike en verlaagde vorme ($\flat 3/3$, $\flat 5/5$, $\flat 7/7$) voor in die melodiese lyn in die regterhand. Voorbeeld van die voorkoms van blue-note word ook in die *acciaccaturas* verteenwoordig (Figuur 88), maar dit word ook selfs nog meer eksplisiet as opeenvolgende blue-note van die hoof melodiese note ingesluit (Figuur 89).

Figuur 89: *Toccata*, mm. 84-85 (P): opeenvolgende blue-nootpare

In mm. 96-101 kan die onderliggende F blues toonleer ook duidelik waargeneem word (Figuur 90), terwyl die linkerhandparty *comping* akkoorde bevat wat byna uitsluitlik op swak polsslae voorkom.

Figuur 90: *Toccata*, mm. 96-101 (RH): onderliggende F blues toonleer

Metrumverdoeseling word dikwels geskep deur die wyse waarop die melodiese materiaal saamgestel en genoteer is. Voorbeeld hiervan kom onder meer voor in mm. 77-78 en 90-91 (Figuur 91), waar note op elke tweede agtstenoot posisie van die 12/8-metrum voorkom, voorafgegaan deur 'n rusteken of stilte. Die *staccato*-aanduidings op

die tweede noot van elke nootpaar dra verder by tot die skep van hierdie alternatiewe klemstruktur. Hierdie plasing en beklemtoning vestig 'n poliritmiese¹²⁰ tekstuur binne die saamgestelde metrum, in wisselwerking met die *walking bass* in die pedaalparty (Figuur 91).

Figuur 91: *Toccata*, mm. 77-78, 90-91: metrumverdoeseling en poliritme

Hierdie verskynsel is 'n kenmerkende aspek van jazz, waar dit bydra tot ritmiese kompleksiteit en veral in style met 'n groove¹²¹-karakter gereeld aangewend word. Poliritmes ontstaan deur die gelyktydige uitvoering van uiteenlopende ritmiese patronen, terwyl 'n groove verwys na 'n subtiese verskuiwing in tydsberekening en dinamiese aksentuasie weg van die verwagte polsslag of dinamiese vlak.

Soos genoem, kom daar *comping* akkoorde¹²² in die linkerhandparty voor. Die *comping* uitvoeringspraktyk verskaf beide harmoniese sowel as ritmiese ondersteuning. Die akkoorde het verskillende teksture¹²³ wat gesamentlik melodiese lyne in die onderskeie partye vorm¹²⁴ (Figuur 92).

¹²⁰ Poliritme word in Afdeling 3.7.4 bespreek.

¹²¹ Groove word in Afdeling 3.7.3 bespreek.

¹²² Die *comping* uitvoeringspraktyk word in Afdeling 3.2 bespreek.

¹²³ Bo-struktuur akkoorde, kwartakkoorde, en kwintakkoorde is voorbeeld van akkoordteksture.

¹²⁴ Van die akkoorde is moontlik te groot vir sommige uitvoerders se hande. Reddy dui egter aan dat die akkoorde in sulke gevalle nie as arpeggio's gespeel behoort te word nie maar eerder verklein of geherstruktureer moet word sonder om die harmonie te wysig (Reddy, 1998:29).

Figuur 92: *Toccata*, mm. 85-89: melodiese lyne in alle stemme



Elke akkoord neem óf die bestaande harmonie aan wat deur die vorige eerste of derde polsslag geïmpliseer en vasgestel is, óf die volgende harmonie deur harmoniese vooruitneming (Figuur 93).

Figuur 93: *Toccata*, mm. 85-89: pedaal- en linkerhandpartye bepaal harmonie

Hoewel *comping* akkoorde gewoonlik geartikuleerd gespeel word om die gesinkopeerde ritme te ondersteun, waarsku Reddy dat die akkoorde nie die solo party behoort te oorheers nie (Reddy, 1998:29). Dit geld veral vir die akkoorde met langer nootwaardes (*ibid.*).

Die blue-note kom soms in beide natuurlike en verlaagde vorme gelyktydig voor in sekere akkoorde. Die B7(#9) akkoord in m. 76 bevat, byvoorbeeld, beide akkoordnote 3 en b3¹²⁵. Nog voorbeeld verskyn in m. 99, waar blue-note 3 en b3 in dieselfde akkoord met D as grondnoot voorkom (Figuur 94).

¹²⁵ Akkoordnoot #9 is enharmonies ekwivalent aan b3.

Figuur 94: *Toccata*, mm. 99-100 (LH): blue-note 3 en $\flat 3$ in dieselfde akkoord



Die harmoniese struktuur van die seksie word gesamentlik deur die pedaal- en die linkerhandparty ondersteun. Daar is egter twee harmoniese kenmerke van die tradisionele blues-musiekstyl wat omlyn word in die seksie. Die eerste is die gebruik van verrykte dominant sewende akkoorde wat in 'n groot verskeidenheid van al die harmoniese funksies gebruik word (Figuur 95). Die einde van die seksie word deur 'n C13 \flat 9#11 dominant sewende akkoord aangedui wat 'n volle maat lank duur.

Figuur 95: *Toccata*, mm. 86-89: dominant sewende akkoorde in I, IV, en V-funksies

'n Tweede harmoniese kenmerk is die basiese akkoordprogressie, naamlik I \flat 7-IV \flat 7-I \flat 7, wat gereeld gebruik word. 'n Voorbeeld hiervan kom in mm. 76-78 voor (Figuur 96).

Figuur 96: *Toccata*, mm. 76-78: I^{b7}-IV^{b7}-I^{b7} progressie

In die pedaalparty kom 'n *walking bass* melodiese lyn voor wat, as kontramelodie, 'n polifoniese tekstuur met die hoofmelodie in die regterhandparty vorm. Elke polsslag bevat 'n noot, wat beteken dat die pedaalparty die pas aangee. Dit is egter opmerklik dat daar streng gehou word by 'n basiese formule vir nootwaardes asook die toekenning van note aan polsslae. Die grondnoot van elke nuwe akkoord verskyn op die eerste polsslae, terwyl ander akkoordnote of deurgangsnote op die ander polsslae voorkom. Hierdie note word deurgaans trapsgewys van onder of bo benader.¹²⁶

Die 12/8-tydmaat gee aan die seksie 'n uitgeskryfde swing-ritme wat sterk kontrasteer met die egalige agtstenoot-ritmes van beide die voorafgaande en daaropvolgende seksies. Elke party het 'n onafhanklike ritme, maar wat uiteindelik verweef word om 'n ritmiese geheel te vorm en 'n unieke karakter aan hierdie seksie verleen.

Hierdie soort ritmiese elemente vra dat die uitvoerder jazz nie net verstaan nie, maar ook kan 'voel'. Die swing-gevoel is nie presies notasiegebonden nie, maar vereis ervarings-kennis van jazz-idiome - 'n moontlike uitdaging vir klassieke orreliste wat nie in-diepte ervaring en kennis van jazz het nie. In dié sin word die uitvoering van hierdie seksie 'n daad van stilistiese transgressie: dit vereis die oorskryding van historiese grense tussen sogenaamde 'hoë' en populêre kuns, tussen Europese en Afro-Amerikaanse klankwêrelde.

¹²⁶ Die *walking bass* uitvoeringspraktyk word breedvoerig in Afdeling 3.2 bespreek.

5.4 Marimba-seksie (mm. 102-122)

Die vierde seksie van die *Toccata* bestaan geheel en al uit agtstenoot-blokakkoorde, met 'n *jubilant*-karakteraanduiding in m. 102 wat op 'n uitbundige en opgewekte karakter dui. Hierdie seksie is in 'n tradisionele Nguni-styl gekomponeer, met blokakkoorde wat die klank van 'n marimba-instrument naboots (Van der Merwe, 2016:53). Soos bespreek, is die marimba 'n Suid-Afrikaanse kulturele instrument wat geassosieer word met lewendige, opgewekte, en feestelike musiek (South Africa Online: The Marimba, 2024). Dit stem ooreen met die *allegro con brio*-karakteraanduiding aan die begin van die werk, terwyl die *jubilant*-aanduiding verder dui op 'n hoë energievlak, ondersteun deur 'n metronoom-aanduiding van ($=180$), wat op 'n uiters vinnige tempo dui.

Die marimba is diep gewortel in Afrika-musiektradisies, veral in die Suidelike en Oostelike streke. In Suid-Afrika word die instrument dikwels met volksmusiek geassosieer en dien dit as 'n simbool van gemeenskap by sosiale byeenkomste, feesvieringe, en tradisionele storievertelling. Die integrasie van die marimba in jazz verteenwoordig 'n samesmelting van tradisionele Afrika-klanke met die globale jazzvorm en beklemtoon die kruis-kulturele uitruiling wat beide die Afrika-erfenis en Westerse invloede erken (Kubik, 2010:14–16).

Suid-Afrikaanse jazz is lank reeds bekend vir die integrasie van tradisionele Afrika-ritmes met die harmoniese- en improvisasie strukture van jazz. Die marimba, as 'n ritmiese én melodiese instrument, pas natuurlik in hierdie versnit. In jazz-kontekste speel dit dikwels komplekse patronen wat in inheemse Afrika-musiek gewortel is en vloeit dit saam met die gesinkopeerde ritmes van jazz. Die resultaat is 'n poliritmiese tekstuur wat 'n unieke Afrika-klank daarstel, terwyl dit terselfdertyd getrou bly aan die essensie van jazz.

Binne jazz-ensembles vervul die marimba gereeld 'n melodiese rol, of neem deel aan 'n *call and response* struktuur met instrumente soos saksofoon of trompet. Sy vermoë om harmoniese ondersteuning te bied, laat dit ook funksioneer as 'n raamwerkinstrument vir improvisasie -'n rol wat vergelykbaar is met dié van die klavier of kitaar. Die perkussiewe aard van die marimba verhoog verder die ensemble se ritmiese kompleksiteit en dra by tot 'n ryk klanktekstuur.

Die gebruik van die marimba in Suid-Afrikaanse jazz het wortels in vroeë style soos marabi en kwêla. Marabi, wat sterk gesteun het op eenvoudige harmoniese progressies en herhalende patronen, is beïnvloed deur tradisionele Afrika-musiek en -instrumente, insluitend die marimba (Ballantine, 1993:12–18). Hierdie patronen, met hul sikliese aard, bied 'n stewige grondslag vir improvisasie en weerspieël sowel die spontane aard van jazz as die tradisionele Afrika-musiekstruktuur.

Verskeie Suid-Afrikaanse musikante het 'n sleutelrol gespeel in die integrasie van die marimba in jazz deur dit aan te wend om brûe te bou tussen tradisie en moderniteit. Dizu Plaatjies (1959–), 'n multi-instrumentalis bekend vir sy gebruik van tradisionele Afrika-instrumente, het die marimba geïntegreer in sy uitvoerings om nuwe vorme van musikale uitdrukking te verken (A Tribute to Dizu Plaatjies, 2024). Groepe soos *amaMpondo*¹²⁷ het marimbass saam met moderne genres gebruik en daarmee die instrument se plek in kontemporêre musiek verder gevestig (*ibid.*).

In die domein van jazz-fusion het Suid-Afrikaanse kunstenaars geëksperimenteer met 'n verskeidenheid Afrika-instrumente, insluitend die marimba, om nuwe klankpalette te skep wat elemente van funk, rock, en pop insluit. Hoewel die marimba nie altyd sentraal staan in die werke van kunstenaars soos Bheki Mseleku (1955–2008) en Abdullah Ibrahim (1934–) nie, resoneer die invloed daarvan dikwels in hul melodiese en ritmiese benaderings (Ankeny, [s.a.]; Meintjes, 2001b). Hierdie musici het Afrika-musiek se motiewe en ritmes organies in jazz geïntegreer en sodoende unieke klankidentiteite geskep.

In kontemporêre Suid-Afrikaanse jazz word die marimba dikwels saam met 'n verskeidenheid Westerse- en Afrika-instrumente gebruik om unieke tekture binne enssembles te skep. Dit speel 'n belangrike rol in kruis-kulturele samewerkings waarin jazz-strukture as raamwerk dien vir die ontgunning van Afrika-wortels. Die *Soweto Gospel Choir*, byvoorbeeld, het die marimba suksesvol gebruik in hul vertolkings van jazz-geïnspireerde gospelmusiek, wat die veelsydigheid van die instrument in moderne kontekste illustreer.

¹²⁷ *amaMpondo* is 'n tradisionele Afrika-musiekgroep wat dieselfde naam dra as Plaatjies se inheemse stam in Pondoland (A Tribute to Dizu Plaatjies, 2024).

Afgesien van die laaste drie mate bestaan die hele seksie uit agtstenoot-blokakkorde, elk bestaande uit twee of drie note, gespeel deur albei hande. Die regterhand speel deurlopend een of twee note van die akkoord, terwyl die linkerhand een noot speel. Byna al die akkoordnote is afkomstig van die majeur-pentatoniese toonleer van die toonaard, met die afwesigheid van toontrappe $\hat{4}$ en $\hat{7}$. Toontrap $\hat{4}$ kom egter sporadies in die linkerhandparty voor (sien Figuur 97).

Figuur 97: *Toccata*, mm. 101-103: toontrap $\hat{4}$ wat soms voorkom

Gewoonlik vorm toontrappe $\hat{4}$ en $\hat{7}$ deel van 'n dominant sewende akkoord en is verantwoordelik vir die vrystelling van harmoniese spanning deur na toontrappe $\hat{3}$ en $\hat{8}$ op te los. Wat opvallend is, is dat toontrap $\hat{7}$ glad nie in hierdie seksie voorkom nie. In die mate waar toontrap $\hat{4}$ wel voorkom is al die note van die C13 verrykte dominant sewende akkoord teenwoordig, behalwe vir toontrap $\hat{7}$ van F majeur (akkoordnoot 3) (C-G-B \flat -D-F-A).

Die afwesigheid van harmoniese progressie en kadense skep 'n mate van harmoniese onsekerheid, met slegs 'n suggestie van dominant funksionaliteit in sommige mate. Dit verleen aan die hele seksie 'n mate van afwagting wat geskep word vir die fugale seksie wat volg. Die vlugtige modulasie in mm. 106-109 na F \sharp majeur, 'n halftoon hoër, dra by tot die uitbundige karakter en energievlek van die seksie.

Die metronoom-aanduiding aan die begin van die seksie toon die komponis se voorneme dat die polsslag van die vorige seksie onveranderd moet bly. Die metrum verander egter in byna elke maat en wissel tussen 5/4, 6/4, en later ook 3/4, 12/8, en 11/8, wat metriese onvoorspelbaarheid skep en bydra tot die energieke en uitbundige karakter. Dit skep die

idee van melodiese ostinato-patrone wat op 'n improvisatoriese wyse uitgevoer word, maar wat hier in 'n Westerse notasie weergegee word. Die agtstenoot akkoorde in die eerste twee mate (waar twee note in die regterhandparty verskyn) vorm dalende melodiese lyne wat deurlopend herhaal word, soms in gewysigde vorm. Vanaf m. 117 kom elke herhaling in 'n laer oktaaf voor wat uiteindelik op die laagste noot van die regterhandparty manuaal eindig.

Die pedaalparty word in die eerste deel van die seksie gebruik om die modulasie te omlyn. Vanaf mm. 111-122, is die materiaal in die pedaalparty egter meer melodies van aard. Die melodie in die pedaalparty is afkomstig van die tema in die tweede seksie¹²⁸ (Figuur 98), en dra daartoe by om tot 'n vorm van eenheid tussen die onderskeie seksies by te dra.

Figuur 98: *Toccata*, mm. 39-40 (P), 113-116 (P): gemeenskaplike materiaal

The musical score excerpt consists of two staves. The top staff is labeled 'Ped.' and shows the pedal part. Measure 56 starts with a eighth-note followed by a sixteenth-note rest, then a sixteenth-note followed by a eighth-note rest, and so on. Measure 57 continues this pattern. The bottom staff shows the manual part. Measure 113 starts with a quarter note, followed by a eighth-note rest, then a eighth-note followed by a quarter note rest. Measures 114, 115, and 116 follow a similar pattern. Red ovals highlight the beginning of both measure 56 and measure 113, indicating the start of the common melodic idea.

'n Opsomming van die struktuur van die seksie verskyn in Figuur 99.

¹²⁸ Hierdie gedeelte van die tweede tema kom vir die eerste keer in onderontwikkelde vorm voor in mm. 31-32 in die linkerhandparty, en in ontwikkelde vorm in mm. 39-40 in die pedaalparty.

Figuur 99: *Toccata*, Marimba-seksie: struktuur

Deel	Mate	Beskrywing
1	102-103	Die twee mate van agtstenoot blokakkorde, gebaseer op die F majeurn-pentatoniese toonleer, kom in die manuaalpartye voor met onderskeidelik 5/4 en 6/4 metrums. Toontrap $\hat{4}$ (wat nie deel is van die F majeurn-pentatoniese toonleer nie) kom ook voor in die linkerhandparty.
	104-105	Die eerste twee mate word herhaal, met 'n dominant pedaalpunt in die pedaalparty in m. 105.
2	106-109	Ná 'n abrupte modulasie na F \sharp majeurn, word die eerste vier mate van die manuaalpartye herhaal. Toontrap $\hat{4}$ kom nou in elke maat in die linkerhandparty voor.
3	110-115	Na nog 'n abrupte modulasie terug na F majeurn, word die akkoordpatroon in die manuaalpartye deurlopend herhaal. 'n Eenvoudige melodie, gebaseer op die uitgebreide weergawe van die tema in die mbaqanga-seksie, kom vanaf m. 111 in die pedaalparty voor.
4	116-122	Die ostinato akkoord patroon in die regterhandparty daal geleidelik met elke maat tot by m. 120, waar die laagste noot op die manuaal (C2) bereik en vanaf daar aangehou word tot en met m. 122. Die linkerhandparty daal eweneens vanaf m. 120 en bereik in m. 122 die laagste noot op die manuaal. Die pedaalparty voer deurlopend die laagste toon (C1) uit. Met die aanduiding <i>calando</i> neem die musiek geleidelik in volume en tempo af.

Soos genoem, dra die marimba, met sy sterk verbintenis tot Afrika-musiek, dus betekenisvol by tot die vorming van Suid-Afrikaanse jazz se unieke identiteit. Deur prominente elemente van die marimba in die *Toccata* te inkorporeer, bevestig Reddy ook sy kulturele erfenis. Hy lewer hiermee 'n unieke bydrae tot die globale jazz-landskap deur tradisie en innovasie te vermeng, en bring 'n uitgesproke Suid-Afrikaanse stem na vore in die internasionale jazz-diskoers.

5.5 Fugale seksie (mm. 122-164)

Reddy dui die aanvang van die fugale seksie aan as *fugato – tempo primo* in m. 123. Hy voeg 'n voorgestelde metronoomsyfer by wat ooreenstem met die aanvanklike tempo van

die werk. Wat dinamiek betref, spesifiseer hy in die noteteks: “*The fugato may start at a moderate dynamic level and build up gradually*” (Reddy, 1998:48).

Die term *fugato* verwys na ‘n musikale passasie of seksie van ‘n werk wat in die styl van ‘n fuga geskryf is. Anders as ‘n volledige fuga, is ‘n *fugato* tipies korter en minder streng in terme van struktuur, met sekere kritiese elemente wat dikwels ontbreek (Walker, 2001:1). Waar ‘n fuga ‘n volgehoue imiterende, polifoniese tekstuur handhaaf, vorm ‘n *fugato* deel van ‘n groter werk en maak dit slegs tydelik gebruik van fugale tegnieke, soos in hierdie geval van die *Toccata*.

Een van die belangrikste kenmerke van ‘n *fugato* is fugale nabootsing, waar ‘n tema (of hoofmotief) eers deur een stem aangekondig en daarna in opvolgende stemme nageboots word, soortgelyk aan die eksposisie van ‘n fuga. Alhoewel fugale idees van imitasie en kontrapunt toegepas word, word die streng strukturele vereistes van ‘n tradisionele fuga nie gehandhaaf nie. ‘n *Fugato* sluit dikwels nie alle sleutelkomponente van ‘n fuga in nie, soos ‘n volledige eksposisie, episodes, of *stretto*-seksies.

Die polifoniese tekstuur van ‘n *fugato* is gewoonlik tydelik en word nie deur die hele werk volgehou nie. Werke wat *fugato*-seksies bevat, keer dikwels terug na voorafgaande materiaal of ontwikkel nuwe materiaal sonder verdere imitasie of nabootsing. Daarteenoor handhaaf ‘n tradisionele fuga konsekwent sy fugale beginsels deur die loop van die hele werk.

Die *fugato*-tegniek word dikwels in Westerse kunsmusiek aangetref om polifoniese elemente in groter forme soos simfonieë, operas, en sonates te inkorporeer. Voorbeeld hiervan is onder meer die simfonieë van Mozart, Beethoven, Brahms, en Mahler¹²⁹, asook die operas van Mozart, Beethoven, Wagner, Puccini, Rossini, en Verdi¹³⁰.

¹²⁹ Voorbeeld van waar die *fugato* komposisietegniek in simfonieë voorkom is in die eerste beweging van Mozart se *Simfonie Nr. 41 in C*, KV 551 (*Jupiter*), die eerste bewegings van Beethoven se *Simfonie Nr. 3 in E♭*, Op. 55 (*Eroica*) en *Simfonie Nr. 5 in C mineur*, Op. 67 (*Noodlot*), die *Finale* van Brahms se *Simfonie Nr. 4 in E♭*, Op. 98, en die eerste beweging van Mahler se *Simfonie Nr. 5 in C♯mineur/D majeur*.

¹³⁰ Voorbeeld van waar die *fugato* komposisietegniek in operas voorkom is in die *Là ci darem la mano* duet van Mozart se *Don Giovanni*, die *Overture* van Beethoven se *Fidelio*, die *Un bel dì, vedremo* aria van Puccini se *Madama Butterfly*, en die *Overture* van Rossini se *Semiramide*. Wagner gebruik ook die komposisietegniek in sy operas vir sy *leitmotifs*, naamlik herhalende temas wat spesifieke karaktere of konsepte uitbeeld. Die *Anvil Chorus* uit Verdi se *Il Trovatore* is ‘n bekende voorbeeld van die gebruik van fugale elemente.

Sedert die Barok-periode vorm fugas 'n integrale deel van die orrelrepertorium en speel hulle steeds 'n belangrike rol in orrelkomposisie in die 21ste eeu. Fugas word dikwels nie as selfstandige werke geskryf nie, maar as deel van groter strukture soos 'n 'Prelude en Fuga' of 'n 'Tokkate en Fuga'. Sulke fugas bied 'n kontrapuntale teenstelling teenoor meer vry gestruktureerde seksies. 'n Soortgelyke effek word bereik wanneer fugale tegnieke in minder gestruktureerde komposisies gebruik word.

Die orrel, met sy vermoë om note lank sonder afname in volume aan te hou, en om verskeie onafhanklike lyne gelyktydig uit te voer, is besonder geskik vir die uitvoering van fugas en *fugato*-seksies. In polifoniese musiek speel elke stem 'n ewe belangrike rol en wissel die stemme met mekaar af. Op die orrel kan verskeie stemme gelyktydig deur die manuale en die pedaal party uitgevoer word. Die pedaalparty vervul dikwels die funksie van die laagste stem – die baslyn – wat soms as 'n pedaalpunt funksioneer of as 'n onafhanklike tema.

Fugale tegnieke is nie tot die Barok-periode beperk nie, maar is ook deur komponiste van die Romantiek en 20ste eeu toegepas, soos, byvoorbeeld, César Franck (1822–1890), Max Reger (1873–1916), Marcel Dupré (1886–1971), Hugo Distler (1908–1942), en Paul Hindemith (1895–1963).

Fugale beginsels het verder 'n invloed gehad op jazz, veral in genres soos *third stream*¹³¹, waarin klassieke musiek en jazz-improvisasie geïntegreer word. Komponiste soos Gunther Schuller, die skepper van die *third stream*-genre, en George Russell (1923–2009), het fugale tegnieke in hul werke gebruik. Hierdie gebruik dra by tot die oorbrugging van die kloof tussen klassieke en jazz-genres.

Jazz-musikante met 'n klassieke agtergrond inkorporeer gereeld fugale tegnieke in hul komposisies en improvisasies, wat bydra tot strukturele kompleksiteit. Die Amerikaanse pianis, sanger, en musiekverwerker Nina Simone (1933–2003) (Nina Simone, [s.a.]) en die pianis en jazz-komponis Dave Brubeck (1920–2012) (Wang & Kernfeld, 2020:1) is voorbeelde van kunstenaars wat polifoniese tegnieke in hul jazz-werke toegepas het.

¹³¹ *Third stream* word breedvoerig in Afdeling 1.1 bespreek.

In jazz-ensembles word temas dikwels deur een instrument aangekondig en daarna deur ander instrumente nageboots, wat 'n kompleksiteit soortgelyk aan 'n fuga tot gevolg het. Tematiese ontwikkeling deur nabootsing en variasie is 'n algemene kenmerk van jazz-improvisasie en vorm 'n natuurlike skakel met die gestruktureerde tematiese behandeling van Barok-fugas.

Hoewel die klassieke fuga streng gestruktureerd is, bevat jazz-werke met fugale elemente dikwels improvisatoriese seksies. Sulke werke is nie fugas in die tradisionele sin nie, maar eerder komposisies met fugale kenmerke. John Lewis (1920–2001) se *Concorde*-kompositie is 'n voorbeeld hiervan (Cugny, 2019:191).

In big band-musiek kom polifoniese tekture dikwels voor, soos Kirchner (2000:49) verduidelik. Werke kan begin met 'n fugale seksie waarin drie onafhanklike melodiese lyne deur blaasinstrumente of instrumentgroepe gespeel word, waarna die musiek ontwikkel tot meer improvisatoriese afdelings, soms met ritmiese variasie, sinkopasie, en gebruik van modale harmoniese strukture.

The densely polyphonic texture - cornet playing lead, trombone supplying a bass line, and clarinet embroidering above - captures at least the spirit of the collective improvisation common in the early New Orleans bands (even if a close listening shows that the ODJB's¹³² instrumental lines were clearly preplanned).

Reddy was nie slegs 'n vermaarde pianis nie, maar ook 'n klassiek-opgeleide klawesimbelspeler, en het gevoleglik uitgebreide blootstelling aan die polifoniese musiek van die Barok-periode gehad. Hy het egter ook 'n belangstelling in kontemporêre musiekgenres, insluitend jazz, getoon en het later veral bekendheid verwerf as jazz-pianis. Soos reeds bespreek, het hy sy eie musiekstyl, clazz, ontwikkel, waarin klassieke musiek, jazz, en ander genres geïntegreer word (African Composers Edition, [s.a.]). Reddy se doel met clazz was om die gaping tussen klassieke musiek en jazz te oorbrug, wat simbolies was van sy streeve na vrede en harmonie tussen verskillende bevolkingsgroepe (Van der Merwe, 2016:33). Hy het waarskynlik die potensiaal van polifonie as 'n gemeenskaplike element tussen hierdie genres gesien, asook die vermoë daarvan om by

¹³² Original Dixieland Jazz Band

te dra tot die oorbrugging van die stilistiese gaping (*ibid.*). Die *Toccata* is, soos genoem, 'n voorbeeld van 'n werk wat in sy sogenaamde *clazz*-styl gekomponeer is.

Die fugale seksie van die *Toccata* begin met die aanduiding '*fugato – tempo primo*' (m. 123). Die gebruik van die eerste vier mate van die nuwe Suid-Afrikaanse volkslied¹³³, *Nkosi sikelel' iAfrika*, as tema in die openingsmate dui moontlik op die belang wat Reddy aan die nuwe demokratiese orde geheg het. Ná die *calando* aan die einde van die vorige seksie, word '*tempo primo*' sowel as 'n metronomiese tempo-aanduiding gegee, wat die pol slag van die voorafgaande gedeelte (voor die '*calando*') behou. Dit is opvallend dat hierdie tempo ooreenstem met die algemene tempo waarteen die volkslied gewoonlik gesing word.

Die openingsmate (mm. 123–126) van die seksie toon 'n monofoniese tekstuur waarin die tema aanvanklik aangekondig word. Dit kontrasteer sterk met die voller tekstuur van die res van die werk en spesifieker met die blokakkorde van die voorafgaande gedeelte. Die tweede aanbieding van die tema (mm. 127–130) vind, soos verwag in 'n *fugato*, plaas in die dominant toonaard en is in die linkerhandparty geplaas. Soos Reddy in die voorwoord van die noteteks aandui, moet daar verkiesslik 'n enkele manuaal in mm. 123–145 gebruik word (Reddy, 1998:30), waarskynlik ten einde gelyke intensiteit en deursigtigheid tussen die polifoniese lyne te verseker.

Die eerste episode van vyf mate (mm. 131–135) volg en moduleer vanaf die dominant terug na die tonika F majeur. Die derde aanbieding van die tema (mm. 136–139) vind dan in die tonika plaas. Vervolgens moduleer die tweede episode (mm. 140–146) weer na die dominant, waarna die vierde aanbieding van die tema (mm. 146–149) in C majeur voorkom.

Op hierdie stadium begin die polifoniese tekstuur van die seksie egter al hoe meer plek maak vir improvisatoriese en ander jazz-elemente. Die vierde aanbieding van die tema in C majeur word, byvoorbeeld, in die regterhandparty begelei deur verrykte akkoorde. Die tweede episode vertoon verdere kenmerke wat die jazz-invloed beklemtoon, soos kwartakkorde, 'n onderliggende heeltoon toonleer, asook metrumverdoeseling.

¹³³ In 1994 was die nuwe volkslied, *Nkosi Sikelel' iAfrika*, in gebruik geneem.

Ná die vierde aanbieding van die tema volg die derde episode (mm. 150–164), wat die finale strukturele komponent van die seksie vorm. Hier verskyn nog meer improvisatoriese elemente in die regterhandparty, waaronder verrykte akkoorde en 'n onreëlmataatige maatsoort (7/8). 'n Kwêla-styl dominant pedaalpunt verskyn ook in die onderste party van die linkerhand, asook in die pedaalparty in die vorm van herhalende agtstenote op C, later uitgebrei tot C-oktawe.

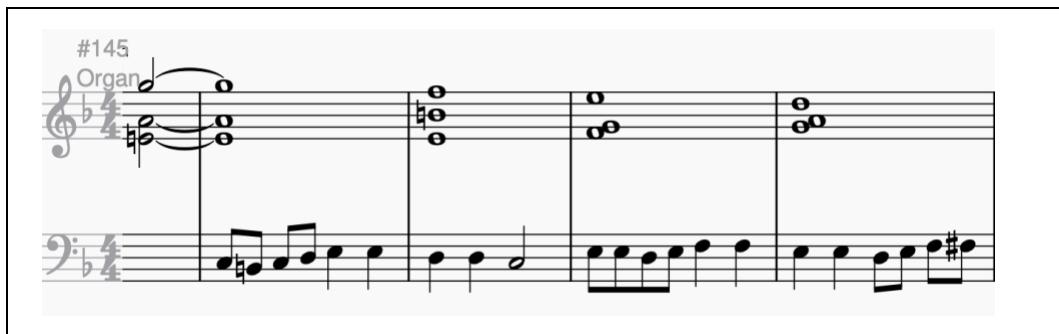
Die episode moduleer na F majeur deur die verlaagde B \natural tot B \flat in m. 153, wat die C majeur tonika akkoord omskakel na 'n C7 dominant akkoord van F majeur. Die episode eindig met 'n dominant veld (mm. 157–164), versterk deur 'n dominant pedaalpunt in die pedaalparty, wat bestaan uit agtstenote op C, afgewissel deur agtste-rustekens, en later opgebou word tot oktaaf-verwisseling van agtstenote. Hierdie opbou skep 'n sterk harmoniese spanning wat 'n effektiewe voorbereiding bied vir die volgende seksie.

Ten spyte van die uitgebreide gebruik van verrykte akkoarde, bly die harmonie in hierdie seksie oorwegend funksioneel. Die jazz-invloed kom veral in die harmoniese aspekte na vore, met 'n oorvloed van sewende- en verrykte akkoarde in uiteenlopende klankteksture. Figuur 100 toon, byvoorbeeld, 'n reeks akkoarde met 'n klankstruktuur bestaande uit 'n reine kwart gevvolg deur 'n mineur sewende interval. Hierdie akkoordstruktuur kan ook geïnterpreteer word as drie opeenvolgende reine kwarte, met die noot tussen die tweede en derde kwart weggelaat - 'n variasie op die gewone kwartakkoord. Hierdie akkoarde vorm 'n opgaande, trapsgewyse lyn binne 'n heeltoon toonleer.

Figuur 100: *Toccata*, mm. 143-146 (RH & LH): 'n vorm van kwartakkoord

Nog verdere verrykte akkoorde met verskillende klankteksture kom in mm. 145-164 in die regterhandparty voor (Figuur 101).

Figuur 101: *Toccata*, mm. 145-149 (RH en LH): verrykte akkoorde in RH



Die struktuur in geheel van hierdie seksie kan soos volg opgesom word (Figuur 102):

Figuur 102: *Toccata*, Fugale seksie: struktuur opsomming

Mate	Tema voorkomste en episodes	Jazz invloed en improvisatoriese elemente
123-126	Die aanvanklike aanbieding van die viermaat tema in F majeur.	Ontlening van tematiek uit 'n ander werk (in hierdie geval, die openingsmate van die Suid-Afrikaanse volkslied) is kenmerkend van jazz.
127-130	Die tweede voorkoms in die dominant toonaard (C majeur).	Die kontramelodie vorm 'n poliritme met die enkelvoudige agtstenote van die tema.
131-135	Episode 1 moduleer met 'n dalende sekwens van C majeur terug na F majeur.	
136-139	Die derde voorkoms van die tema in F majeur.	
140-146	Episode 2 moduleer na die dominant toonaard, C majeur.	Afwaartse triole in drie manuaalpartye eindig in half- en heelnote wat uiteindelik saam 'n uitgebreide diatoniese kwartakkkoord vorm. Vanaf m. 143 kom 'n vorm van kwartakkkoarde voor wat trapsgewys opwaarts beweeg volgens 'n heelnoot toonleer. Die nootwaardes is kwartnoot-triole wat

		metrumverdoeseling tot gevolg het (Figuur 100).
146-149	Die vierde voorkoms van die tema in die linkerhandparty, in die dominant toonaard van C majeur.	Uitgebreide heelnoot akkoorde kom voor in die regterhandparty.
150-164	Episode 3 moduleer vanaf C majeur en eindig met 'n onvolmaakte kadens in F majeur.	Meer improvisatoriese elemente insluitend verdere verrykte akkoorde, 'n onreëlmatige metrum, en 'n kwêla-styl pedaalpunt.

Die metriese notasie van hierdie seksie is oorwegend reëlmatisch. Die artikulasieboë in mm. 143–145 het egter 'n verdoeselende effek op die metrum, soos geïllustreer in Figuur 100. Hierdie effek word versterk deur 'n instruksie in die noteteks waarin Reddy versoek dat die opeenvolging van akkoorde in pare geartikuleer word, sonder om die artikulasie patroon te oorbeklemtoon (Reddy, 1998:50). Die enkele afwyking van die reëlmatische metrum, naamlik die 7/8-metrum in mm. 150–164, dra by tot die opbou van spanning met die aanloop tot die onvolmaakte kadens in m. 163. Hierdie onreëlmatische metrum kontrasteer opvallend met die terugkeer na die egalige 4/4-metrum in die daaropvolgende seksie, waar die tema vir die laaste keer aangebied word.

Wat die dinamiek betref, is daar twee eksplisiete verwysings in die noteteks. Aan die begin van die seksie (m. 123) dui Reddy aan dat die *fugato* op 'n matige dinamiese vlak kan begin en geleidelik in intensiteit opgebou moet word (Reddy, 1998:48). Later, in m. 150, word hierdie rigting verder uitgebrei met die aanduiding dat die musikale intensiteit vanaf hierdie punt tot by die aanvang van m. 165 progressief moet toeneem (*ibid.*:51). Hierdie dinamiese opbou impliseer waarskynlik die geleidelike toevoeing van registers en moontlik ook die gebruik van die swelkas om die gewenste effek te bewerkstellig.

Met betrekking tot manuaalgebruik, dui Reddy aan dat mm. 123–145 op 'n enkele manuaal gespeel kan word. Vanaf m. 146 verander die tekstuur merkbaar: die linkerhand stel die tema voor terwyl die regterhand begeleiding voorsien deur middel van aangehoude akkoorde. Reddy beveel verder aan dat, waar moontlik, 'n aparte manuaal vir die linkerhand gebruik word, met 'n registrasie wat die projeksie van die tema bevorder (Reddy, 1998:30).

In terme van die algehele interpretasie van die seksie beklemtoon Reddy dat die dinamiek vanaf die aanvang gemitig moet wees en dan progressief opgebou moet word, veral tussen mm. 150 en 165.

5.6 Tokkate-seksie (mm. 165-185)

Die tokkate-seksie bevat die karakteraanduiding '*virtuosic and triumphant*', 'n beskrywing wat treffend met die begrip 'tokkate' geassosieer kan word, waarin die uitvoerder se virtuose vaardighede prominent ten toon gestel word (Lillis, 1994:8). Hierdie karakteraanduiding dui ook daarop dat die uitvoerder 'n registrasie moet kies wat nie slegs deursigtigheid verseker nie, maar voldoende intensiteit bied om die triomfantelike karakter van hierdie seksie effektiel te dra.

Die finale aanbieding van die *Nkosi sikelel' iAfrika*-tema, wat ook die fugale tema gevorm het in die vorige seksie, kom in mm. 165–176 voor, waar dit in die pedaalparty verskyn. In hierdie verskyning is die tema egter uitgebrei deur die insluiting van die derde frase van die volkslied se melodie. Daarbenewens word die tema hierdie keer in dubbele nootwaardes aangebied, wat 'n groter gevoel van grootsheid en plegtigheid aan die seksie verleen – gepas vir 'n tokkate. Hierdie tegniek, waar die nootwaardes verdubbel word sonder om die onderliggende metrum te verander, is bekend as 'dubbeltyd'¹³⁴ en kom gereeld in jazz voor.

Die uitbreiding van 'n fugale tema is egter nie gebruiklik binne die tradisionele fuga-tegniek nie, en die motivering vir Reddy se keuse bly onseker. Die ongewone praktyk om die fugale tema uit te brei, laat die vermoede ontstaan dat Reddy doelbewus daarop gemik het om die fokus op die onderliggende teks van die volkslied (Figuur 103) te plaas.

¹³⁴ 'Dubbeltyd' (Engels: '*double time feel*') word in Afdeling 3.8 bespreek.

Figuur 103: Vertaling van *Nkosi sikelel' iAfrika* – frase 1-5

Frase	Oorspronklike lirieke	Vertaling na Engels (Lakha-Singh, 2018)	Vertaling na Afrikaans (eie vertaling)
	(Xhosa)		
1	<i>Nkosi sikelel' iAfrika</i>	<i>Lord, bless Africa</i>	God seën Afrika
2	<i>Maluphakanyisw' uphondo Iwayo</i>	<i>May her glory be lifted high</i>	Mag haar glorie hoog verhef word
	(Zoeloe)		
3	<i>Yizwa imithandazo yethu,</i>	<i>Hear our prayers</i>	Hoor ons gebede
4	<i>Nkosi sikelela,</i>	<i>Lord, bless us,</i>	God seën ons,
5	<i>Thina lusapho lwayo.</i>	<i>Your children</i>	U kinders

Deur die derde frase by te voeg, val die klem op die betekenisinhoud van die tema, naamlik die bede ‘Hoor ons gebede’. Die oorgang in die lirieke van Xhosa na Zoeloe, en later na Engels, versterk die boodskap van inklusiwiteit en reflektereer die komponis se self-erkende strewe na nasionale eenheid en versoening.

Die aanbieding van die tema in die pedaalparty word begelei deur vinnige 16de-noot lopies in beide hande, wat duidelik aansluit by die tradisie van die tokkate. Hierdie materiaal herinner sterk aan die virtuoos-tegniese teksture wat kenmerkend is van die tokkate-bewegings in die Frans-Romantiese orrelsimfonieë van onder meer Charles-Marie Widor (1844–1937) en Louis Vierne (1870–1937). Die hande beweeg oorwegend in parallelle sesdes, wat nie alleen bydra tot ’n gevoel van ritmiese momentum nie, maar ook die ‘virtuose en triomfantelike’ karakter skep wat Reddy (1998:52) in die noteteks voorskryf.

Die 16de-noot lopies in die eerste gedeelte van hierdie seksie (mm. 165–176) vertoon trapsgewyse bewegings, arpeggio-figure, en versieringsnote, en weerspieël ’n duidelike verwantskap aan stylkenmerke wat ook in sekere Afrika-musiekvorme voorkom. Parallelle derdes en sesdes is, byvoorbeeld, kenmerkend van die mbaqanga-styl en word dikwels in jazz-kitaarmusiek aangetref (Monama, 2022:129–131). Hierdie verwantskap, soos geïllustreer in Figuur 104, dui op ’n subtiese stilistiese samevloeiing van Westerse en Suid-Afrikaanse musiektradisies binne Reddy se komposisionele idioom.

Figuur 104: *Toccata*, mm. 166-168 (RH, LH): improvisatoriese tegnieke

Soos reeds genoem, het jazz-improvisasie uit die ornamentering van melodieë ontstaan, en bogenoemde lopies kan dus, in hierdie opsig, ook as improvisatories van aard¹³⁵ beskryf word. Die ‘draaisnellers’¹³⁶ in mm. 168 en 176 asook die chromatiese note in m. 177 is voorbeeld van geaksentueerde chromatiese benaderingsnote wat kenmerkend van jazz is (Rawlins & Bahha, 2005: 149).

Legato-spel is, soos voorheen bespreek, nie altyd die ideale artikulasie-keuse vir vinnige lopies in orrelmusiek nie, veral waar ‘n voller registrasie gebruik word of waar daar ‘n oormatige galm in die ruimte voorkom waar die orrel geplaas is. Toonleerlopies vorm gewoonlik deel van ‘n groter frasestruktuur en behoort met die opbou en vrylating van spanning gekomplimenteer te word deur toepaslike artikulasie en moontlike rubato-spel (Laukvik, 2010:64). Besluite oor die artikulasie van die 16de-noot lopies in hierdie seksie kan dus deur, onder meer, die frasering van die tema in die pedaalparty beïnvloed word, sowel as deur groepering van die 16de-note binne hierdie frases (Figuur 105). Bogenoemde opbou en vrylating van spanning is ook fundamenteel tot jazz-improvisatoriese spel (The Jazz Piano Site, [s.a.]).

¹³⁵ Jazz-improvisatoriese tegnieke word breedvoerig in Afdeling 3.1 bespreek.

¹³⁶ Engels: ‘turn’. ‘n Versiering waar ‘n noot deur note een trap laer en een trap hoër afgewissel word (Grove Music Online, 2025e).

Figuur 105: *Toccata*, mm. 165-168: benaderings tot frasering, artikulasie

The musical score shows two staves: Organ (top) and Pedal (bottom). The Organ staff has three systems of music. The first system starts at measure 165. The second system begins at measure 166, with the bassoon part starting at measure 167. The third system begins at measure 168. The Pedal staff has three measures: 166, 167, and 168.

Annotations in red boxes explain the musical concepts:

- opbou van melodiese spanning** (top staff, measure 166)
- klem op hoogste noot** (top staff, measure 167, circled note)
- vrylating van melodiese spanning** (top staff, measure 168)
- dominant 7e harmonie** (bottom staff, measure 167)
- tonika harmonie** (bottom staff, measure 168)
- vrylating van harmoniese spanning** (bottom staff, measure 168)

Een moontlike benadering tot die artikulasie van die lopies is om artikulasie op bogenoemde groepe te baseer. Hierdie benadering is soortgelyk aan ‘fraserings-klem’, naamlik klemplasing op die eerste- sowel as die hoogste note van die frase, of draapunte in die passasies¹³⁷. By die orrel word hierdie tipe klemplasing gewoonlik deur een van die volgende metodes geplaas (Oosthuizen, 2022:94,96):

Artikulasie-klem – ‘n effense verkorting van die voorafgaande noot sowel as ‘n moontlike effense verlenging van die beklemtoonde noot.

Agogiese klem – ‘n effense vertraging in noot-aanslag om afwagting te skep sonder om die metrum te versteur.

Die styl in die voorafgaande gedeelte tot m. 176 kan dus beskryf word as dié van ‘n tokkate van die Romantiek, met pianistiese 16de-noot lopies wat deurlopend voorkom (Oosthuizen, 2022:112). Vanaf die opmaat tot m. 177 in die pedaalparty verander die styl van die musiek abrupt na clazz, Reddy se eie musiekstyl waarin hy klassieke musiek en jazz, tesame met verskeie ander style insluitend mbaqanga, mbira, en populêre musiek, vermeng het (Van der Merwe, 2016:ii). Die ritmiese vooruitneming in die linkerhand- en pedaalpartye vorm gesinkopeerde ritmes, artikulasie-aanduidings kom in die linkerhand-party voor, en die hoogste noot van die manuaal kom herhaaldelik voor om ‘n ritmiese ostinato-patroon te vorm. ‘n Variasie van die laaste gedeelte van die tema in die mbaqanga-seksie kom twee keer in die pedaalparty voor, soos in Figuur 106 gesien

¹³⁷ Hierdie benadering tot klemplasing (‘fraserings-klem’) word tesame met ander klem tipes en klemplasings-metodes in Afdeling 3.7.1 bespreek.

kan word, en dien dus om die betrokke seksies van die *Toccata* tot 'n eenheid saam te bind.

Figuur 106: *Toccata*, mm. 177-186 (P): gemeenskaplike materiaal

Mbaqanga-seksie, mm. 39-43

Tokkate-seksie, mm. 177-186

Die akkoord figure in die linkerhandparty in mm. 177-180 herinner sterk aan die melodie in die vierde frase van die volkslied met verdubbelde nootwaardes, wat uitgebrei word met gesinkopeerde ritmes en artikulasie-aanduidings, soos in Figuur 107 aangedui. Hierdie figure word in mm. 181-184 herhaal, ooreenkomsdig met die gebruik van dieselfde melodie vir frases vier en vyf van die volkslied.

Figuur 107: *Toccata*, mm. 177-180 (LH): ooreenkoms met frases 4, 5 van volkslied

In mm. 183-184 word die nootwaardes van die melodie verder verdubbel, wat die verwagting van 'n volmaakte kadens uitstel en sodoende bydra tot die intensifisering van die opbou na die koda.

Reddy se motivering vir die insluiting van die vierde en vyfde frases van die volkslied is onseker. 'n Moontlike verklaring is dat die ooreenstemmende teks, 'God seën ons, U kinders', dien as 'n afsluiting van die eerste gedeelte van die gebed.

Vanaf m. 177 speel die regterhandparty improvisatoriese materiaal. 'n Opgaande 16de-noot lopie vanaf m. 177, gekenmerk deur geaksentueerde chromatiese benaderingsnote, kulmineer in m. 178 in die hoogste noot van die manuaaldivisie (C7), wat herhaaldelik oor twee mate gespeel word en 'n pedaalpunt vorm. Hierdie ritmiese herhaling van die dominant toon is kenmerkend van die kwêla-styl, waarin ostinato-patrone dikwels op die dominant gevestig word¹³⁸. Dieselfde stylkenmerk kom ook elders in die *Toccata* voor, onder meer in die mbaqanga-seksie in die regterhandparty (mm. 40–41) en in die afsluiting van die fugale seksie in die pedaalparty (mm. 157–164).

In mm. 181–183 bevat die regterhandparty 'n viernoot riff-motief wat 'n verlaagde sewende blue-noot insluit, gevvolg deur 'n afgaande chromatiese lopie gebaseer op die F blues toonleer. 'n Volmaakte kadens in mm. 184–185 bring hierdie seksie tot 'n afsluiting.

Die skielike oorgang na 'n clazz-styl vanaf die opmaat tot m. 177 kan moontlik geïnterpreteer word as 'n musikale verbeelding van die aanbreek van vieringe rondom die nuwe demokratiese orde in Suid-Afrika, soos vergestalt deur die nuwe volkslied.

5.7 Koda (mm. 185-200)

'n Aantal jazz-improvisatoriese stylelemente vanaf m. 185 dra by tot die opbou na die einde om die *Toccata* tot 'n triomfantelike einde te bring:

Opgaande lopies, 'n saamgestelde derde uitmekaar, word gevorm deur die pedaal- en regterhandparty, soos in Figuur 108 aangedui. Die opgaande lopie in die pedaalparty strek tot die hoogste noot (G4) van die pedaaldivisie.

¹³⁸ Die kwêla-styl word breedvoerig in Afdeling 4.2 bespreek.

Figuur 108: *Toccata*, mm. 185-188: opbou van ritmiese en melodiese spanning

The musical score shows two staves: Organ (top) and Pedal (bottom). The Organ staff has measures 185 through 190. The Pedal staff has measures 185 through 190. Red circles highlight specific notes across the measures. Annotations in red text describe these highlights:

- fase 1: drie toontrappe opwaarts oor ses 8e-note** (measures 185-188)
- saamgestelde 3e interval** (measure 185, indicated by a red box around notes in the Organ staff)
- fase 2: vier toontrappe opwaarts oor ses 8e-note** (measures 186-189)
- fase 3: ses toontrappe opwaarts oor ses 8e-note** (measures 187-190)

Die ritmes in die musiek raak algaande korter in drie fases, soos in die figuur aangedui, wat die opwaartse beweging asook die opbou versnel.

Die notasie skuif van enkelvoudig na saamgesteld en weer terug, wat metriese onsekerheid en 'n sin van afwagting skep.

Die finale aanloop tot die einde begin met grootse akkoorde in die manuaalparty in m. 190. Die aanduidings '*a piacere*' en '*rubato a piacere*' verskyn onderskeidelik in mm. 190 en 193 in die pedaalparty, terwyl die akkoorde in die regter- en linkerhandpartye ritmiese spel volhou, ondersteun deur die aanduiding '*a tempo e ritmico*' in m. 192 (ibid.).

Beide rubato en *a piacere* is musikale terme wat 'n mate van interpretatiewe vryheid verleen, maar hulle verskil egter in betekenis en musikale toepassing. Die term rubato is afkomstig van die Italiaanse woord *rubare*, wat "steel" beteken (Hudson, 2001). Dit verwys na die subtile strekking of saampersing van tempo binne 'n uitvoering ter wille van musikale ekspressiwiteit. Hoewel plaaslike tydsaanpassings gemaak word, bly die algemene tempo van die uitvoering gehandhaaf: tyd wat in een gedeelte 'gesteel' word, word elders 'teruggegee'. Rubato is veral kenmerkend van die uitvoering van Romantiese musiek.

A piacere beteken "na goeddunke" of "soos jy wil" (Grove & Fallows, 2001). Hierdie aanduiding laat die uitvoerder toe om 'n gedeelte geheel en al na eie insig te interpreteer,

insluitend ritme, tempo, en soms versierings. In teenstelling met rubato, is *a piacere* minder gestructureerd en vereis dit nie die handhawing van 'n spesifieke tempo of ritmiese struktuur nie, en die uitvoerder neem dus volledige artistieke vryheid.

Die sleutelverskil tussen die twee terme kan soos volg saamgevat word: rubato verleen beheerde en gebalanseerde buigsaamheid binne die bestaande raamwerk van die stuk, terwyl *a piacere* volledige vryheid van interpretasie moontlik maak, sonder streng nakoming van tempo of vorm. Albei terme het ten doel om musikale uitdrukking te bevorder, maar rubato funksioneer binne 'n gestructureerde konteks, terwyl *a piacere* groter vryheid toelaat. Die gebruik van beide terme dui weereens op Reddy se vermenging van style, waar rubato die klassieke inslag en *a piacere* die jazz-geïmproviseerde inslag onderstreep.

Vanaf m. 190 verskyn 'n opwaartse lopie oor twee oktawe in die pedaalparty, gebaseer op die F- en G_b majeur-pentatoniese toonlere, in beide enkelvoudige en saamgestelde ritmiese patronen. Dit word gevvolg deur 'n afwaartse lopie oor twee oktawe gebaseer op die F blues toonleer. Die regterhandpartye vanaf m. 194 bevat uiteenlopende ritmiese en tonale patronen en beweeg vanaf m. 197 opwaarts oor terughoudings-akkoorde in die linkerhandparty, na die hoogste noot van die manuaal as deel van die finale akkoord in m. 200. Vanaf m. 185 is improvisatoriese vryheid 'n deurlopende kenmerk van die koda – 'n duidelike voorbeeld van jazz-geïnspireerde improvisatoriese vryheid wat in notasie vasgelê is.

5.8 Samevatting

In hierdie hoofstuk is verskeie jazz-stylelemente in *Toccata for Madiba* van Surendran Reddy geïdentifiseer en ontleed. Elemente soos sinkopasie, swing-ritmes, poliritme, blues-intonasie, improvisatoriese gebare, jazz-harmoniek, en die gebruik van 'n groove-gebaseerde ritmiese struktuur is almal betekenisvol geïntegreer in die werk. Reddy se benadering getuig van 'n genuanseerde begrip van die jazz-idioom, wat hy nie slegs as 'n stilistiese versiering aanwend nie, maar as 'n fundamentele komponent van die komposisionele struktuur en uitdrukking.

Die werk bied 'n boeiende wisselwerking tussen klassieke vorm en jazz-idioom wat sowel musikale hibriditeit as sosiopolitieke kommentaar reflekter. Hierdie beweging, diep gewortel in die stilistiese versmelting wat Reddy se oeuvre kenmerk, open met 'n fanfareagtige gebaar in die pedaalparty, vergelykbaar met 'n jazz-baslyn, maar word binne die raamwerk van 'n klassieke tokkate geposioneer.

Reddy se gebruik van harmonie versterk hierdie stilistiese samesmelting. Jazzgeïnspireerde uitgebreide akkoorde, chromatiese kleuring, en infleksies ontleen aan die blues toonlere deurtrek die harmoniese taal. Improvisatoriese gebare, veral in die regterhandfigurasie en ritmiese verskuiwings, suggereer verder die invloed van jazz-uitvoeringspraktyk. Alhoewel die werk volledig genoteer is, nooi die retoriiese vryheid die uitvoerder uit tot 'n benadering wat spontaniteit insluit - 'n kenmerk van jazzestetika. Hierdie vervaging van improvisasie en komposisie strook met Reddy se breër artistieke posisie om nie binne koloniale of akademiese musiekgrense vasgevang te wees nie.

Hierdie integrasie geskied nie in isolasie nie, maar in kreatiewe dialoog met elemente uit klassieke musiek, Suid-Afrikaanse tradisies, en kontemporêre praktyke. *Toccata for Madiba* verteenwoordig dus nie net 'n postmoderne stilistiese versmelting nie, maar ook 'n musikale gebaar van sosiale en kulturele betekenis, waarin jazz as stilistiese én simboliese taal dien.

6 *Mayibuye Suite*

Reddy het die *Mayibuye Suite*¹³⁹ in 2001, ses jaar na sy verhuis na Duitsland, as voorgeskrewe werk vir die SAMRO Oorsese Beurskompetisie gekomponeer. ‘*Mayibuye*’ beteken “kom terug [na Afrika]” (Van der Merwe, 2016:59) en getuig van Reddy se verlange na Afrika, sy tuiskontinent (*ibid.*). In die voorwoord van die noteteks beskryf Reddy (2001) die *Suite* soos volg:

It is a deeply felt piece expressing some of the emotions resulting from my separation from the people and places I love in South Africa – the “beloved country”, as Paton calls it – as well as the triumph of the human spirit over the merely temporal land material as I hope is evident at the end of the whole cycle.

Uit hierdie beskrywing blyk dit duidelik dat Reddy daarop ingestel was om sy emosies op sowel ’n persoonlike as ’n gemeenskaplike vlak in die *Suite* uit te druk. Hy verwys spesifiek na sy verlange na sy vaderland en sy mense tydens sy verblyf in Duitsland in die laaste jare van sy lewe. Verder beklemtoon hy sy emosionele reaksie op die isolasie en onderdrukking van sy mense as gevolg van, onder andere, rasgebaseerde territoriale segregasie en die historiese onteiening van grond in Suid-Afrika (Walker, 2017). Nietemin wou Reddy ook die veerkragtigheid van die mens beklemtoon om sulke uitdagings te oorkom.

Die *Suite* bestaan uit drie stilisties uiteenlopende bewegings, wat die komponis self as “stukke”¹⁴⁰ beskryf (Van der Merwe, 2016:59), eerder as bewegings van ’n enkele, geïntegreerde werk. Reddy (2001) beskryf verder die uiteenlopende stilistiese aspekte van die komposisie soos volg:

My Mayibuye Suite [has a] more classical first movement, the deeply African second movement, and the more popular idioms arising out of the dance rhythms in the last movement.

¹³⁹ Die *Mayibuye Suite* sal voorts na verwys word as die *Suite*.

¹⁴⁰ Eie vertaling. Die oorspronklike Engelse term is “*pieces*” (Van der Merwe, 2016:59).

Die virtuose pianistiese materiaal in die eerste en laaste bewegings kontrasteer sterk met die emosie-belaaiende en ootmoedige middelste beweging. Die samevoeging van die klassieke eerste beweging, die tweede beweging met 'n Afrika-musiekstyl, en die dansritmes en kontemporêre idiome van die derde beweging, is 'n voorbeeld van die inkorporering van meer as een musiek-kultuur in 'n vermengde musiekstyl (Reddy, 2001). Hierdie stilistiese samevoeging het ook implikasies vir die manier waarop Reddy uitvoerings-aanwysings in die partituur benader.

Soos reeds vermeld, verduidelik Reddy in verskeie voorwoorde tot sy notetekste dat hy slegs minimale uitvoerings-aanwysings verskaf, spesifiek waar konvensionele uitvoeringspraktyke nie toepaslik is vir kontemporêre musiek nie. Hy beklemtoon dat die afwesigheid van artikulasie-aanduidings nie impliseer dat alle materiaal noodwendig *legato* of *semi-staccato* gespeel moet word nie. Soos in die *Toccata for Madiba*, word artikulasiekeuses grotendeels aan die uitvoerder oorgelaat (Reddy, 2001).

Die beperkte uitvoerings-aanwysings geld ook vir registrasie en toonsterkte. Daar is geen registrasie-aanduidings in die *Suite* nie, en aanwysings rakende manuale en toonsterkte is beperk tot enkele dinamiese aanduidings in die partituur. Tog bied die *Suite* uitgebreide geleenthede vir verbeeldingryke registrasie om die onderskeie musikale tekture, style, en karakters te beklemtoon. Soos met die *Toccata for Madiba*, speel die pedaalparty dikwels 'n rol wat verder strek as slegs 'n harmoniese basis; dit bevat dikwels belangrike melodiese materiaal en ritmes, wat deursigtige registrasie tussen die manuaal- en pedaalpartye noodsaak. Hierdie aspekte beïnvloed noodwendig die keuse van registers, wat vir elke uitvoering en op elke orrel aangepas moet word.

Die integrasie van verskeie musiek-kulture in die *Suite* sluit ook 'n merkbare jazz-invloed in. Hierdie invloed is veral sigbaar in die gebruik van verrykte akkoorde, Afrika-ritmes, en sinkopasie. Hoewel die multibeweging-musiekvorm algemeen in die klassieke tradisie voorkom, is dit nie tipies van jazz nie. Dieselfde geld vir die gebruik van terme soos *Prelude* en *Toccata* as titels van werke of bewegings. Die musiekstyle van die drie bewegings is afkomstig uit die klassieke, Afrika-, en kontemporêre genres onderskeidelik (Reddy, 2001), en die *Suite* is in hierdie opsig verteenwoordigend van Reddy se clazz-musiekstyl.

6.1 Eerste beweging - *Prelude*

Die prelude as genre het reeds vanaf die Renaissance-periode in die 15e eeu ontstaan en sedertdien merkwaardige ontwikkeling ondergaan. Aanvanklik het die prelude gedien as 'n kort inleiding tot 'n groter werk en is dit op improvisatoriese wyse voorgedra op instrumente soos die luit, orrel, of klawesimbel (Ong, 2005:1). Hierdie vroeë vorm is dikwels gebruik om die stemming van die instrument te toets voordat met die meer formele werk begin is. Instrumentaliste het eenvoudige harmoniese progressies of arpeggio-figure gebruik om terselfdertyd die toonaard en onderliggende karakter van die daaropvolgende werk in te lei. Hierdie vroeë preludes was gevvolglik meestal ongestructureerd van vorm, met 'n vry en vloeiende karakter, en 'n fokus op harmonie, in teenstelling met die meer komplekse polifoniese karakter van werke soos fugas of suites wat dikwels daarop gevvolg het (*ibid.*).

Gedurende die Barok-periode het die prelude tot 'n meer formele genre ontwikkel, veral deur die werk van komponiste soos J.S. Bach en Dietrich Buxtehude (1637–1707). In hierdie tyd het die eerste volledig genoteerde preludes vir orrel ontstaan, insluitend werke wat hoofsaaklik bedoel was om vokale kerkmusiek tydens eredienste in te lei (Ledbetter & Ferguson, 2001:1).

J.S. Bach se *Das Wohltemperierte Klavier* (1722; 1744), algemeen bekend as die *48 Preludes en Fugas*, word beskou as een van die bekendste voorbeelde van die koppeling van preludes en fugas. Hier dien elke prelude as 'n inleiding wat nie slegs die toonaard nie, maar ook dikwels die karakter van die daaropvolgende fuga vestig. Hoewel hierdie preludes steeds 'n improvisatoriese karakter behou, het hul vorm geleidelik meer gestructureerd geraak. Kenmerkend bly egter die sentrale gevoel van tonaliteit, die gebruik van arpeggio's en gebroke akkoorde, asook harmoniese progressies wat 'n gevoel van afwagting vir die fuga skep. In instrumentale suites tree die prelude dikwels as eerste beweging op, wat die weg baan vir die daaropvolgende danse (Ong, 2005:11).

In die tweede helfte van die 18de eeu, gedurende die sogenaamde Klassieke periode, het die prelude as onafhanklike genre minder prominensie geniet. Gedurende die 19de eeu het die genre egter 'n herlewing beleef. In hierdie tydperk het die prelude wegbeweeg

van sy oorspronklike improvisatoriese funksie en karakter. Chopin se *Preludes*, Op. 28 (1839), dien as vooraanstaande voorbeeld hiervan (Ong, 2005:9). Hierdie 24 preludes, elk in 'n ander toonaard, toon 'n verskeidenheid van karakters, emosies, en tegniese uitdagings, en funksioneer as selfstandige werke. Ander komponiste wat die genre verder ontwikkel het, sluit onder meer Franz Liszt (1811–1886), Aleksander Scriabin (1872–1915), en Claude Debussy (1862–1918) in. Die prelude het sy relevansie in die 20ste- en 21ste eeu behou en verskyn steeds gereeld, onder meer in *avant-garde* komposisies, filmklankbane, en ander vorme van kontemporêre musiek (*ibid.*:20).

Die *Prelude* van Reddy se *Suite* open met virtuoos uitgewerkte arpeggio-figure in 32ste note in beide hande. Reddy (in Van der Merwe, 2016:59) beskryf die *Prelude* as die eerste beweging van die *Suite* soos volg:

The prelude is obviously introductory in character and introduces a chord sequence in very fast arpeggiated form which will return later in the final movement – entitled ‘Toccata’ – as monumental block chords. It also bears a resemblance to Bach’s famous C major Prelude and Chopin’s first Prelude¹⁴¹ from the opus 10 cycle. However, the harmony is essentially mine, drawing at times from the rich vocabulary of jazz thirteenth harmony.

Die ooreenkoms met Chopin is veral opvallend in die uitgebreide gebruik van arpeggio's in beide hande, dikwels in teenoorgestelde rigting. Soos vir die *Toccata for Madiba*, geld Laukvik (2010:64) se riglyne ook vir die *Prelude*, naamlik dat 'n *legato* aanslag nie altyd noodwendig die ideale artikulasie-keuse is vir vinnige lopies in orrelmusiek nie, dat daar gelet behoort te word op die groter frasestrukture waarin hulle voorkom, en dat die artikulasie deur die opbou en vrylating van spanning bepaal behoort te word.

Die *Prelude* het 'n seksionele vorm, en word hoofsaaklik met onvolmaakte kadense sowel as rustekens afgebaken. In sommige gevalle dra karakter- en metronoom-aanduidings egter ook by tot die seksionele afbakening en strukturele definisie van die beweging.

Die eerste seksie, mm. 1-13, bevat die karakteraanduiding *Allegro fantastico*, met 'n voorgestelde metronoomsyfer van $\text{J} = 75$. Dit open met arpeggio's van verrykte akkoorde

¹⁴¹ Reddy het moontlik bedoel om na Chopin se eerste Etude van die Op. 10-siklus te verwys.

wat in teenoorgestelde rigting tussen die hande beweeg. Van die akkoorde het egter meer as een moontlike identiteit¹⁴². 'n Voorbeeld hiervan verskyn in die openingsmate (Figuur 109), waar die tweede akkoord meer as een identiteit het. Die akkoord kan óf met C as grondnoot gesien word, óf met D as grondnoot met C in die laagste posisie. Met die keuse van die identiteit waar C as grondnoot (pedaalpunt) gebruik word, kan egter geïnterpreteer word dat die eerste drie akkoorde gesamentlik 'n harmoniese tonika veld vorm¹⁴³. Die tydelike harmoniese verskuiwing in m. 1 na 'n D majeur harmonie binne hierdie C majeur harmoniese veld skep 'n mate van harmoniese onsekerheid, en kan ook gesien word as 'n kortstondige harmoniese 'ontsnapping'. Hierdie harmoniese faktore dra by tot die algemene karakter van fantasie.

Figuur 109: *Suite - Prelude*, mm. 1-2: akkoorde met meer as een identiteit

'n Uitvloeisel van hierdie opeenvolging van akkoorde is die melodiese chromatiek in die middelstemme van die geïmpliseerde akkoorde, en die harmoniese spanning/

¹⁴² Die 'Scales-chords' webblad is gebruik om die onderskeie identiteite en ooreenstemmende besyferings van akkoorde te bepaal (Scales-Chords: Piano Chord Namer, [s.a.]). Die spesifieke identiteit en besyfering van sommige akkoorde word deur 'n komplekse stel faktore bepaal wat die toonaard van die musiek, die akkoordnoot in die laagste posisie, en die afwesigheid van akkoordnote binne die akkoordstruktuur insluit (*ibid.*).

¹⁴³ In die huidige studie word voorkeur gegee aan identiteite waar die grondnoot ooreenstem met dié van die voorafgaande en/of daaropvolgende akkoord. Op hierdie wyse word opeenvolgende akkoorde in harmoniese velde saamgebind, met die pedaalpunt in die pedaalparty wat tot hierdie saambinding bydra. Hierdie alternatiewe identiteite kan dus ook moontlik lei tot die gebruik van enharmoniese-kwivalente note wat gelyktydig in die akkoord besyferings en die notering van akkoordnote voorkom (*ibid.*). Die identifisering van die klankbeeld word ooreenkomsdig as meer belangrik as die streng nakoming van reëls oor notasie gestel.

ontspanning wat só gevorm word. 'n Tipiese voorbeeld hiervan kan in mm. 5-6 waargeneem word (Figuur 110):

Figuur 110: *Suite - Prelude*, mm. 5-6: melodiese lyne deur stemvoering

In m. 6 skep die verhoogde chromatiek deur middel van die tydelike invoeging van die G♯ in die A mineur harmonie ook die effek van 'n kortstondige harmoniese 'ontsnapping'.

Vanaf m. 5 begin die arpeggio-figure toenemend afwyk van die eenvormige patroon wat in die eerste vier mate voorkom. Hierdie afwykings sluit in dat die duim soms twee note tegelyk speel, metrumveranderinge, asook die voorkoms van onreëlmatige maatsoorte. Daarbenewens verander die kontoere van die arpeggio-figure in die tweede helfte van m. 7. Die gebruik van gewysigde motiewe en wisselende metrums, sowel as die verkorting en verlenging van motiwiese materiaal, is kenmerkend van die improvisatoriese aard van jazz en is reeds vanaf die aanvang van hierdie beweging opvallend waarneembaar.

Reeds binne die eerste ses mate is dit opvallend dat 'n basiese harmoniese progressie, tipies van jazz en gebaseer op die sirkel-van-vyfdes, in wording is. Dit kan ook duidelik waargeneem word in die pedaalpunte van die pedaalparty. 'n Uitgebreide tonika veld kom in die eerste drie mate voor, bestaande uit C majeur akkoorde oor 'n C pedaalpunt, waarna 'n (ii-V)/vi-vi-progressie in mm. 4 tot 7 volg¹⁴⁴.

Die eerste melodiese tema van die *Prelude* verskyn in mm. 8-9 in G majeur. Hierdie tema bestaan uit akkoorde wat 'n dalende viernoot melodiese motief vorm, wat vier keer herhaal word om 'n afwaartse diatoniese sekvens te skep (sien Figuur 111). Die metrum verander vanaf 6/4 na 10/8 voor die derde herhaling van die motief, en hierdie

¹⁴⁴ Die volledige harmoniese raamwerk van die *Prelude* verskyn in Addendum 12.

verandering word belyn met die verkorting van nootwaardes in die laaste twee herhalings. Die 10/8-metrum kan geïnterpreteer word as 'n genoteerde vorm van metriese vryheid, wat in wese 'n vorm van genoteerde improvisasie binne 'n groter strukturele raamwerk verteenwoordig. 'n Pedaalpunt op D in die pedaalparty, versterk deur 'n uitgeskryfde triller op D in die linkerhandparty, dien as harmoniese basis vir die melodiese motief in die regterhandparty.

Figuur 111: *Suite - Prelude*: mm. 8-9: eerste melodiese tema

The musical score consists of two staves of music. The top staff begins with a measure labeled 'G/D' (measures 8). A red box highlights a sequence of chords: 'Gmaj9/D'. The next measure is 'G6/11/D'. Another red box highlights 'D9/11/13sus2'. The bottom staff begins with a measure labeled 'G/D' (measure 9). A red box highlights 'Gmaj9/D'. The next measure is 'G6/11/D'. The final measure is 'G9/11/13sus2'.

Die eerste seksie eindig met 'n improvisatoriese viermaat opgaande reeks G11sus(2) rolakkorde (mm. 10-13) oor 'n dominant pedaalpunt, wat opbou in intensiteit en eindig op 'n *fortissimo* G11sus(2) akkoord wat oor al die partye strek en aangehou word. Die onreëlmatige 7/8-metrum dra ook by tot die improvisatoriese aard van hierdie laaste vier mate. Die seksie word afgebaken deur die onvolmaakte kadens wat só gevorm word, gevolg deur rustekens.

Soos reeds genoem, het verrykte akkoorde dikwels meer as een identiteit (Scales-Chords: Piano Chord Namer, [s.a.]). Voorkeur word in die huidige studie gegee aan identiteite waar opeenvolgende akkoorde 'n gemene grondnoot het. Deur hierdie beginsel op al 13

mate van Seksie 1 toe te pas, kom die volgende onderliggende harmoniese sintaks na vore (Figuur 112):

Figuur 112: *Suite - Prelude*, mm. 1-13: harmoniese sintaks (eerste voorkoms)

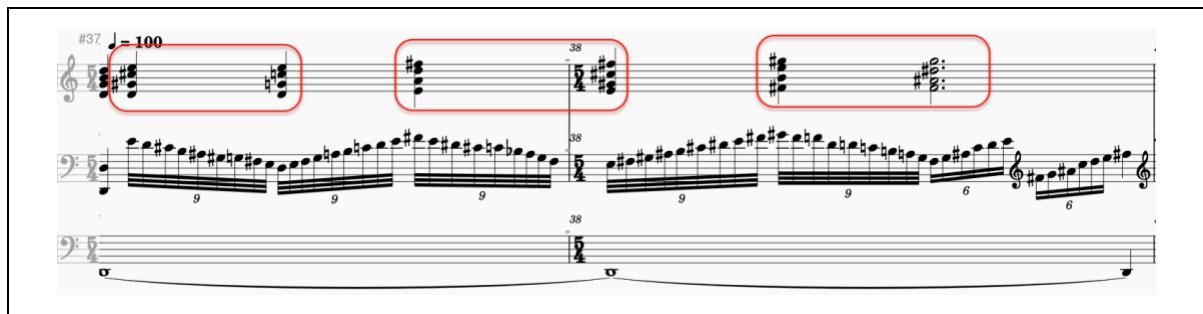
Mate	Verrykte akkoord	Harmoniese veld
1-3	Cadd(2) C6/9 add(#11) Cadd(2) C6/9sus(#4)	C: I
4	Bmin11 E11sus2 Eb7b9	(ii ⁷ V ⁷) / vi ⁷
5	A11sus2 Amin9	
6	AminMaj9/11 Amin9/11	vi ⁷
7	Amin11b5	
8	Gmaj9/D D13	V ⁶ ₄ V ⁷ / V ⁷
9	Gmaj9/D D13	V ⁶ ₄ V ⁷ / V ⁷
10		
11		
12	G11sus2	V ⁷
13		

Seksie 2 (mm. 14–29) begin met 'n *mezzo forte*-dinamiese aanduiding wat deurgaans onveranderd bly. Die hele seksie bestaan uit arpeggio-figure van verrykte akkoorde, soortgelyk aan dié in Seksie 1. Die eerste ses mate vorm egter 'n verkorte weergawe van die eerste sewe mate van Seksie 1, met slegs geringe verskille in die akkoorde se klankteksture. Hierdie geringe wysigings kan beskou word as verdere voorbeeld van die improvisatoriese elemente wat in hierdie gedeelte teenwoordig is. Hierop volg agt mate van chromatiese opeenvolgings van verrykte akkoorde, wat weereens eindig met 'n onvolmaakte kadens op 'n G11sus2 akkoord, gevolg deur rustekens. Seksie 2 is oor die algemeen meer dissonant as Seksie 1, met gevolglike verhoogde harmoniese spanning.

Die seksie eindig egter meer abrupt, sonder die melodiese motiewe wat aan die einde van Seksie 1 voorkom.

In Seksie 3 (mm. 30–45) vind daar 'n voortsetting van die arpeggio's uit Seksie 2 plaas, met 'n harmoniese progressie soortgelyk aan dié van die openingsmate van beide Seksies 1 en 2. Vanaf m. 37 begin die harmoniese spanning opbou, en 'n tweede melodiese motief verskyn, gevorm deur opgaande akkoorde in die regterhandparty. Die karakter- en tempo-aanduidings in m. 37 is *più allegro, with suppressed excitement*, met 'n voorgestelde metronoomsyfer van $J = 100$, gevolg deur die aanduiding *building up* in m. 39. 'n Opgaande lyn van sewe akkoorde volg in die regterhandparty, waarin akkoordpare voorkom wat gemeenskaplike hoogste en laagste note het (Figuur 113). Die hoogste en laagste note van die opeenvolgende akkoordpare beweeg telkens 'n heetoon opwaarts, terwyl die linkerhandparty chromatiese lopies speel oor 'n D pedaalpunt in die pedaalparty. Daarna volg 'n soortgelyke opgaande lyn van tien akkoorde, hierdie keer oor 'n G pedaalpunt in die pedaalparty.

Figuur 113: *Suite - Prelude*, mm. 37-38: akkoordpare



Binne elk van die bogenoemde akkoordpare vorm die middelstemme reine kwarte wat chromaties afwaarts beweeg (Figuur 113). Die hoogste en laagste note, tesame met die twee pedaalpunte, dien dus as bindende faktor in die langer musikale spanningslyn.

Geen prominente harmoniese funksionaliteit kom in hierdie bogenoemde akkoord opeenvolgings voor nie. Die volgehoue opwaartse beweging van die akkoorde, asook die chromatiek in beide manuaalpartye, dra egter by tot 'n opbou van harmoniese spanning. Soos met Seksie 1, eindig Seksie 3 met 'n kort improvisatoriese gedeelte van arpeggio-figure (mm. 42-44), hierdie keer met 'n 7/16-metrum. Die harmoniese spanning bereik

‘n hoogtepunt in m. 45 met ‘n uiters dissonante *fortissimo* akkoord wat vir twee polsslae aangehou word en uiteindelik die spannings-hoogtepunt van die beweging vorm.

Die spanningsvlak neem geleidelik af in Seksie 4 (vanaf m. 46) wat effens stadiger en meer ekspressief is, soos deur *un poco meno allegro e molto espressivo* en die $\text{J} = 70$ metronoomsyfer aangedui word. Hierdie seksie begin ook, soos die eerste drie seksies, met arpeggio-figure in teenoorgestelde rigtings, maar wat hierdie keer ‘n supertonika veld van C majeur vorm oor ‘n D pedaalpunt in die pedaalparty. Die D mineur harmonie suggereer die begin van ‘n ii-V-I kadensiële episode en skep ‘n harmoniese gevoel van ‘n aanloop tot die einde. Hierdie terugkeer na funksionele harmonie dra ook by tot die stelselmatige verlaging in harmoniese spanning.

‘n Gewysigde weergawe van die eerste melodiese tema, wat in mm. 8-9 in G majeur verskyn het, kom vervolgens weer in die regterhandparty voor in m. 49, hierdie keer aangepas met ‘n verkorte ritme in die dominant harmonie van C majeur. Twee verdere voorkomste van die tema verskyn in mm. 50 en 51, elk in ‘n onreëlmataige metriese struktuur en met ‘n gevarieerde ritme wat, soos reeds genoem, ook ‘n kenmerkende stylelement van jazz is. Elke voorkoms van die tema kom in ‘n laer oktaaf voor wat, tesame met die terugkeer na funksionele harmonie, verder bydra tot die afname in harmoniese spanning. In elk van hierdie mate verskyn meer eenvoudige arpeggio-agtige begeleidingsmateriaal in die linkerhandparty, met ‘n *poco ritenuato*-aanduiding in m. 51 wat hierdie afname in die spanningslyn nog verder omlyn. ‘n Volle maat van rus (m. 52) merk die einde van hierdie seksie, wat ooreenkomsdig ‘n mate van afwagting skep vir die gedeelte wat volg.

Die seksie wat in m. 53 begin, skep ‘n groot verrassings-element in die beweging. Tot op hede was die hele beweging gekenmerk deur vinnige aaneenlopende arpeggio figure. Selfs met die intrede van die tematiese materiaal in mm. 49-51, is hierdie energieke beweging in kort nootwaardes voortgesit in die begeleidingsmateriaal. Vanaf m. 53 maak Reddy egter gebruik van blokakkorde. Hoewel die materiaal totaal nuut klink, toon dit egter ‘n sterk ooreenkoms met die harmonieë van die arpeggio figure in die openingsmate van die beweging. Wat wel belangrik is om te meld, is dat hierdie blokakkorde tot ‘n groot mate ooreenstem met die openingsmateriaal van die derde beweging, *Toccata*. Hierdie verskyning in die *Prelude* is slegs ‘n uittreksel van die

volledige materiaal wat later in die *Toccata* verskyn, maar dien wel as vooruitwysing na later en dien ook 'n doel om die onderskeie bewegings tot 'n eenheid saam te bind. Die eerste vier mate van hierdie blokakkoorde verskyn in Figuur 114.

Figuur 114: *Suite - Prelude*, mm. 53-56: blokakkoorde (eerste vier mate)

The musical score shows the harmonic progression for the first four measures of mm. 53-56. The key signature changes from C major (no sharps or flats) to F# minor (one sharp) and then to C major again. The instrumentation includes two manuals and a pedal. Measure 53 starts with a Cadd(2) chord. Measure 54 follows with a C9/Bb chord. Measure 55 features an Ebmaj9/13 chord. Measure 56 concludes with an F#min11 chord. The score also includes a Cmaj9 chord at the end of measure 56. The tempo is indicated as 60 BPM.

Noot F# kom op verskeie plekke in die laaste seksie, mm. 53-61 voor, asook ses melodiese tritonusse, soos in Figuur 115 aangedui.

Figuur 115: *Suite - Prelude*, mm. 53-56: melodiese tritonusse

This version of the musical score highlights six melodic tritones with blue arrows. The tritones occur in the following notes: the second note of the first measure (Cadd(2)), the third note of the second measure (C9/Bb), the first note of the third measure (Ebmaj9/13), the second note of the fourth measure (F#min11), the first note of the fifth measure (Amin11), and the second note of the sixth measure (Cmaj9). The word "tritonusse" is written in blue text below the staff.

Met die finale twee akkoorde (mm. 58-59) word die harmoniese spanning, wat deur die F#m9/11 akkoord binne die C majeur toonaard meegebring word, vrygestel deur die Cmaj9 akkoord (m. 59), met die F# akkoordnote in die manuaalpartye wat na G oplos. Akkoord Cmaj9 word in die manuaalpartye tot m. 61 aangehou, terwyl 'n sikliese patroon, weereens gebaseer op die tritonus, in die pedaalparty voorkom, soos in Figuur 116 aangetoon.

Figuur 116: Suite - Prelude, mm. 58-61: finale twee akkoorde stel spanning vry

Verskeie karakter- en tempo-aanduidings kom in mm. 53-61 voor wat 'n afname in intensiteit omlyn: *meno mosso maestoso* $\text{♩} = 120$; *con molta espressione*; en *sempre meno mosso* $\text{♩} = 100$, wat kort op mekaar volg.

'n Reduksie van die harmoniese progressies in die *Prelude* as geheel verskyn Figuur 117.

Figuur 117: Suite - Prelude: oorkoepelende harmoniese struktuur

Mate	Harmoniese sintaks herhalings	Sintaks onderafdelings	
1-7	1	1	submediant veld
-		2	(afwesig)
8-13		3	voordominant/dominant veld
14-19	2	1	submediant veld
20-27		2	chromaties-verrykte akkoord opeenvolging
28-29		3	voordominant/dominant veld
30-36	3	1	submediant veld
-		2	(afwesig)
37-45		3	voordominant/dominant veld
-	4	1	(afwesig)
-		2	
46-51		3	voordominant/dominant veld
53-61 (koda)	Akkoord opeenvolging wat weer, meer volledig, in die derde beweging voorkom.		

Altesaam 32 veranderinge in tydmaattekens kom in die beweging voor. Twaalf van hierdie veranderinge is na onreëlmataige tydmaattekens - 'n algemene verskynsel in jazz en ander kontemporêre musiekidiome - en dra by tot die improvisatoriese karakter van die beweging.

Die *allegro fantastico*-karakteraanduiding aan die begin van die *Prelude* word ondersteun deur verskeie aspekte wat ook daartoe bydra om die musiek tot 'n eenheid saam te bind. Die eerste vier seksies bevat onderskeidelik die dinamiese aanduidings *mezzo piano*, *mezzo forte*, *forte*, en *mezzo piano*. Die beweging begin dus met 'n opgewekte tempo, maar met 'n relatief sagte dinamiese vlak, wat gesamentlik 'n gevoel van 'onderdrukte opgewondenheid' skep. Hierdie 'onderdrukte' karakter word later in m. 37 eksplisiet aangedui met die aanduiding *più allegro, with suppressed excitement*. Die stelselmatige toename in dinamiek oor die eerste drie seksies dra by tot 'n opbou van intensiteit tot by Seksie 4, waar die dinamiese vlak weer afneem en meer ekspressiewe aanduidings verskyn, naamlik *un poco meno allegro e molto espressivo* (m. 46) en later *con molta espressione* (m. 56). Laasgenoemde verteenwoordig 'n interessante wending, aangesien die motiwiese materiaal oor die algemeen met 'n voller en harder klank geassosieer kan word.

Hierdie onderliggende gevoel van onsekerheid word verder beklemtoon deur die gebruik van verrykte akkoorde met veelvuldige identiteite, wat uiteenlopende tonale sentra suggereer, asook deur metriese onsekerheid wat deur onreëlmataige metrums geskep word. Die volle maat van stilte in m. 52 dra by tot die spanningselement, veral binne die konteks van die dominant harmonie wat eers ná die stilte na die tonika oplos. Die *Prelude* eindig met die leitoon van C majeur in die hoogste party, wat, hoewel algemeen voorkomend in jazz - veral met majeur sewende akkoorde aan die einde van 'n stuk - steeds 'n mate van harmoniese onsekerheid skep.

Soos reeds vermeld, word tydelike harmoniese 'ontsnapping' bewerkstellig deur die gebruik van verrykte akkoorde met verhoogde chromatiek binne bepaalde harmoniese velde. 'n Verdere voorbeeld hiervan is die pedaal lopie in die laaste drie mate van die *Prelude*, waarin daar tydelik van die tuisharmonie in die manuaalpartye 'ontsnap' word langs 'n heeltoon toonleer oor die totale omvang van die pedaaldivisie.

Wat belangrik is, is dat die jazz-elemente in die *Prelude* nie bloot stilistiese versierings is nie. In post-Apartheid Suid-Afrika het jazz lank as medium van protest en identiteitsherwinning gedien. Reddy se samesmelting van jazz- en klassieke elemente in hierdie beweging dien dus as 'n klankmetafoor vir kulturele integrasie en politieke kritiek. Deur jazz binne 'n Europese vormmodel in te weef, herbesoek Reddy die orretprelude as 'n platform vir pluralistiese, bevrydende uitdrukking.

Daar kan op grond van Reddy se eie uitlatings afgelei word dat hy van voorneme was om sy emosies op beide 'n persoonlike en gemeenskaplike vlak in die *Suite* uit te druk¹⁴⁵. Die karakter van 'fantasie' in die *Prelude* kan dus moontlik gekoppel word aan die hoop dat die nuwe demokratiese orde in Suid-Afrika 'n beter sosiopolitieke toekoms sou inlui - 'n vooruitsig wat tot dusver slegs as 'n 'fantasie' bestaan het.

6.2 Tweede beweging - *An African Hymn*

Die term 'hymn' (Afrikaans: *himne*) is afkomstig van die Latynse woord *hymnus*, wat 'lied van lofprysing' beteken, sowel as die Griekse woord *hymnos*, wat 'n feestelike lied ter lofprysing van gode of helde aandui (Vocabulary.com Dictionary, [s.a.]). 'n Vroeë definisie van die term *himne* binne die Christendom is afkomstig van die geestelike leier, filosoof, en skrywer Augustinus van Hippo (354–430) van Noord-Afrika, wat dit beskryf as “‘n lied van lofprysing aan God” (Calitz, 2011:46). Meer onlangse definisies is dikwels op hierdie vroeë beskrywing gebaseer, soos, byvoorbeeld, dié van George Knight ([s.a.]), wat 'n himne omskryf as “‘n lied met woorde van lofprysing, oordenking, of aanbidding aan ‘n godheid”.

Van die vroegste twee himnes waarvan die musiek bewaar gebly het, verwys na Apollo, die Griekse god, en dateer uit die eerste eeu v.C. Ander antieke beskawings, soos Assirië, China, Egipte en Indië, het ook rekords van die sing van himnes nagelaat, alhoewel die musiek self nie bewaar gebly het nie (*ibid.*).

¹⁴⁵ Hierdie aspekte word aan die begin van Hoofstuk 6 aangespreek.

Volgens Sint Augustinus se definisie kwalifiseer sommige van die bybelse psalms¹⁴⁶ ook as himnes. Verder bevat die Bybel verwysings na die sing van 'lofsange'¹⁴⁷. Die sing van himnes binne Westerse en Oosterse godsdienstige tradisies, insluitend Judaïsme en Christendom, dateer derhalwe minstens uit die tyd van die boek Psalms (ibid.).

Vanaf ongeveer die derde eeu n.C. is dreunsang¹⁴⁸ ook as musiekvorm vir himnes gebruik. Tot ongeveer die tiende eeu n.C. is himnes hoofsaaklik gebruik om die liturgiese oggend-, middag-, en aandgebede te verryk. Die liturgiese musiek van die Heilige Mis was beperk tot 'n enkele Gregoriaanse dreunsang met die woord *Alleluia* as liriek, waarin die laaste 'a' melismaties verleng is. Hierdie term kom voor in beide die Ou en Nuwe Testament¹⁴⁹ in die vorm van 'n akklamasie sowel as 'n uitnodiging om God te loof (Omahony, [s.a.]; Waters, 2023) en hou dus verband met die betekenis van *himne*. Himnes het later hierdie verlengde 'a' stelselmatig vervang, en hierdie opvolging van dreunsang deur himnes staan bekend as "sekwense"¹⁵⁰ (Knight, [s.a.]).

Tydens die laat Middeleeue en die Renaissance-tydperk het sekere komponiste polifoniese verwerkings van bestaande dreunsang-himnes begin skryf. Hierdie werke is egter tydens die Heilige Mis uitsluitlik deur priesters en kore uitgevoer. Danksy Martin Luther (1483–1546) se Reformasie van die 16de eeu, kon gemeentes begin om himnes saam te sing (ibid.).

Himnes in die Duitse Protestantse Kerk staan bekend as 'korale'. Die vroegste Lutherse korale was gebaseer op bestaande dreunsang-himnes, sekulêre melodieë, asook oorspronklike komposisies deur Luther en sy tydgenote. Die Franse kerkkleier en hervormer John Calvin (1509–1564) het aan kerke in Frankryk en Switserland himnes

¹⁴⁶ Voorbeeld is Ps. 8, 103, en 115-118 (Vos, 2009:2). Hoewel bybelse psalms tekstueel van aard is, word daar in die Bybel na die psalmdigter, Dawid, verwys as 'n musiekleier. Daar bestaan ook bybelse verwysings na 'lofsang'. Daar kan dus afgelei word dat van die psalms ook gesing was.

¹⁴⁷ Matt. 26:30 bevat, byvoorbeeld, 'n verwysing na die sing van lofsang. Die vermoede bestaan dat daar in hierdie passasie na Ps. 115-118 verwys word (Hendriksen, 1981:162).

¹⁴⁸ Die term 'dreunsang' (Engels: *plainchant*) verwys na die oorspronklike monofoniese, eenstemmige, en onbegeleide musiek van die vroeë Christelike liturgieë (Levy, Emerson, Bellingham, Hiley & Zon, 2001). Die bepalende kenmerke sluit die onderliggende klassieke modusse, die afwesigheid van 'n metrum waar die ritme deur die uitspraak van die lirieke bepaal word, asook die liturgiese funksie (Gregorian Chant: The Roots of Western Choral Tradition, 2024).

¹⁴⁹ Die term kom voor in Tobit 13:22 ('n Ou-Testamentiese apokriewe boek), Psalm 103/104 (afhangende van die bybelse weergawe), en Openbaring 19 (Omahony, [s.a.]).

¹⁵⁰ Engels: 'sequences', afgelei van die Latynse 'sequi' wat 'opvolging' beteken (Knight, [s.a.]).

met psalms as lirieke voorgestel, tesame met vierstemmige verwerkings. Die gebruik van himnes het vervolgens na ander Europese lande, sowel as na Engeland en Amerika, versprei (*ibid.*). Britse kerkleiers was egter gekant teen Calvin se uitsluitlike gebruik van psalmtekste as lirieke vir himnes (Carter, 2018). Die Britse kerkleier en komponis Isaac Watts (1674–1748) het, byvoorbeeld, aangevoer dat himnes nie beperk behoort te word tot woorde uit die Ou Testament nie.

While we are kindling into Divine Love by the Meditations of the loving Kindness of God, and the Multitude of his tender Mercies, within a few Verses some dreadful Curse against Men is proposed to our Lips; That God would add Iniquity unto their Iniquity, not let them come into his Righteousness, but blot them out of the Book of the Living (Psalms 69, 16, 27, 28) which is so contrary to the New Commandment, of loving our Enemies (Watts in Carter, 2018).

Kontemporêre himnes behels onder meer die gebruik van volkswysies, die herlewing van Gregoriaanse dreunsang, asook die insluiting van moderne musiek-idiome soos jazz, rock, en gospel. Die lirieke fokus grotendeels op die sosiale missie van godsdiens, wat toenemend in lyn gebring word met die ‘pro-sosiale’ fokus in kontemporêre musiek oor die algemeen (Knight, [s.a.]; Nikolsky, 2024).

Die inkorporering van kontemporêre musiekstyle skep egter soms spanning tussen ‘ou’ en ‘nuwe’ kerkmusiek, onder meer tussen tradisionele en kontemporêre kerkmusiek, asook tussen ‘amptelike’ kerkmusiek en repertorium wat in algemene hedendaagse gebruik staan (Calitz, 2011:iv). Daar word ook gedebatteer oor die vraag of daar ‘n onderskeid getref moet word tussen die geestelike boodskap van himne-lirieke en die musiekgenre waarin ‘n himne geklassifiseer word (Chang & Lim, 2009:402). Voorts word die moontlike voordele of nadelige invloede van moderne musiek-idiome, insluitend *rock and roll*, *hip-hop*, *heavy metal*, en *punk*, op die Christelike geloofslewe in akademiese diskosperse ondersoek (*ibid.*).

Shawn Tribe (2006:23) verwys in sy navorsing na verskeie debatte in hierdie verband en suggereer onder meer dat sekere populêre musiekgenres onvanpas is vir gebruik binne die liturgiese konteks.

I am not suggesting that poor liturgical music places us in the realm of sin (like much popular music can indeed), but it won't necessarily inspire us to the

heights of holiness either. Nor am I suggesting the modern is necessarily outside the pale of what constitutes acceptable liturgical music, but there needs to be discernment and continuity.

‘n ‘*African hymn*’ kan geïnterpreteer word as ‘n lof- of aanbiddingslied wat gewortel is in Afrika-musiektradisies en wat gebruik kan word binne Christelike of inheemse kontekste regoor die Afrika-kontinent. Hierdie tipe himne combineer dan tradisionele himnestrukture met die unieke ritmes, tale, en style van Afrika-musiek, wat nie net ‘n besondere vorm van aanbidding skep nie, maar ook die spirituele en kulturele diversiteit van Afrika reflekter (Khwela, 1988:6).

African hymns word gewoonlik in die plaaslike Afrika-taal gesing en bevat dikwels komplekse, gelaagde ritmes afkomstig uit tradisionele Afrika-musiektradisies. Instrumente wat dikwels gebruik word, sluit onder meer dromme en *shakers* in, terwyl handperkussie bydra tot kollektiewe deelname en verhoogde energie. Die sogenaamde *call and response* formaat speel ‘n prominente rol, waar die leier ‘n frase sing en die teenwoordiges (of gemeente) daarop antwoord. Hierdie interaktiewe styl versterk die deelname van die gemeente en bevorder gemeenskaplike eenheid onder aanbidders (Khwela, 1988: 6-8).

Tradisionele Afrika-melodieë en harmonieë word dikwels geïntegreer met himne-melodieë en vermeng met pentatoniese en ander modusse wat kenmerkend is van spesifieke streke. Dit skep ‘n unieke klankkleur wat duidelik onderskei van Westerse musikale strukture. Dans en fisiese beweging vorm ook ‘n integrale deel van hierdie aanbiddingservaring, insluitend wiegbewegings, handklapwerk, en tradisionele danspassasies, wat ‘n holistiese benadering tot lof en aanbidding moontlik maak (Khwela, 1988:8; Kernfeld, 2003).

Gedurende die koloniale tydperke het Europese sendelinge Christelike melodieë aan Afrika bekendgestel. Inheemse Afrika-gemeenskappe het hierdie melodieë dikwels geïntegreer met hul eie tale, ritmes, en musikale vorme. *African hymns* is verder beïnvloed deur gospelmusiek en ander tradisionele inheemse musiekstyle, wat Christelike temas met Afrika-prakteke vermeng het. Van die bekendste voorbeelde sluit *Nkosi sikelel' iAfrika* (‘God seën Afrika’) in, wat oorspronklik as ‘n *African hymn* ontstaan het en later

deel van die Suid-Afrikaanse volkslied geword het (Lakha-Singh, 2018). *Siyahamba*, wat vertaal kan word as ‘Ons gaan’ of ‘Ons marsjeer’, is nog ‘n bekende Suid-Afrikaanse voorbeeld (Khwela, 1988:8-20; The Conversation: Mzilikazi Khumalo, 2021; SAMRO Music Archive, [s.a.]).

In Suid-Afrika vorm musiek ‘n integrale deel van die daaglikse lewe van inheemse Afrika-gemeenskappe. Huskisson (in Khwela, 1988:7) verwys na hierdie sosiale integrasie en gebruik die musiekpraktyke van die Bantoegemeenskap¹⁵¹ as voorbeeld:

It must be remembered, however, that the music of the Bantu cannot be divorced or disassociated from the entire complex of Bantu life, individual and communal, and their social and ceremonial pattern of living, both in the villages and in towns. In considering the “traditional” aspect, we find that different ethnic customs are strongly reflected in song.

Die tradisionele geloofslewe van inheemse Afrika-gemeenskappe is gegrond op die eerbiediging van die geeste van voorvaders, asook die aanbidding van ‘n bonatuurlike Mag, soos dié waarna die Christendom verwys as God (Khwela, 1988:6). Musiek was van die vroegste tye af ‘n integrale deel van die daaglikse lewe van hierdie gemeenskappe, met sang en rituele praktyke as essensiële komponente (*ibid.*).

Die bepalende stilistiese kenmerke van inheemse musiekstyle sluit ‘n sterk fokus op vokale volkswyses in, wat dikwels begelei word deur dromme en handperkussie. Die poliritmes wat deur hierdie musikale praktyke gevorm word, is sentraal tot die musikale identiteit van inheemse kulture, soos Khwela (1988:15) beskryf:

A monorhythm in African music is not a rhythm; real rhythm begins at cross-rhythm level [...] rhythm in African music aesthetics is the result of two or more [simultaneous] rhythms.

Melodiese herhaling manifesteer dikwels in die vorm van *call and response* frasestrukture. Verder kom variante van dieselfde melodie ook gelyktydig voor - ‘n fenomeen wat, soos reeds vermeld, as ‘heterofonie’¹⁵² bekend staan.

¹⁵¹ Die term ‘Bantoe’ kan, as gevolg van die assosiasie met Apartheid, as aanstootlik gesien word. Die term verskyn egter in die bron (Khwela, 1988:7) en word dus ook in die huidige dokument ooreenkomsdig gebruik.

¹⁵² Verwys na Afdeling 3.5.

Kolonialisme vanaf die 17de eeu, insluitend die Britse kolonisasie gedurende die 19de en 20ste eeu, het die tradisionele geloofslewe van inheemse gemeenskappe verder beïnvloed deur die instel van Christelike sendingwerk. Hierdie proses het ook die aanleer van vokale musiek behels. Aanvanklik is Westerse himne-melodiek gebruik, waarvan die lirieke in plaaslike tale vertaal is¹⁵³. Een van die redes waarom hierdie benadering nie besonder suksesvol was nie, was die feit dat sendelinge dikwels nie oor voldoende vaardigheid in die inheemse tale beskik het om akkurate en betekenisvolle vertalings te maak nie. Die sing van kultuurvreemde melodieë het gevolglik bygedra tot die verlies aan eie kulturele identiteit, wat op sy beurt 'n teenreaksie uitgelok het wat op die herbeklemtoning van inheemse kulture gefokus het (Khwela, 1988:6).

Khwela verduidelik in haar honneurs tesis verder dat die gebruik van intonasie in Afrikatale die direkte vertaling van tekste uit ander tale aansienlik bemoeilik (ibid.:20). Sy verskaf ook die volgende agtergrond:

Translation cannot be regarded as the best thing to do with a work of art [...] Every language has its own unique phonological, morphological and syntactical features that cannot be rendered in another language and still look exactly the same.

Daar bestaan 'n noue koppeling tussen die stilistiese en semantiese aspekte van inheemse Afrika-musiek. Wanneer daar, byvoorbeeld, vir reën gebid word, daal die toonhoogte van die musiek as 'n uitdrukking van smeking (Khwela, 1988:14). Hierdie koppeling kan egter verlore gaan wanneer kultuurvreemde melodieë en vertaalde lirieke gebruik word. Die volgende verwysing na die verhouding tussen teks en melodie in Bantoe-musiek verskaf verdere agtergrond (ibid.:13):

Bantu music is mainly vocal, and [...] their melody has grown up in association with words [...] All Bantu languages are "tone" languages and thus, melodically, the Bantu song is subordinated to semantic tone by following the rise and fall of the tonal structure of the language.

Soos reeds genoem, het sendelinge onvoldoende aandag geskenk aan die komposisie van geestelike vokale musiek in inheemse musiekstyle (Khwela, 1988:8). Daar was egter 'n

¹⁵³ Hoewel die huidige studie slegs met instrumentale musiek gemoeid is, verskaf die verwysings na die uitdagings met liriek-vertaling van Westerse himnes wel belangrike agtergrond.

klein aantal inheemse komponiste aan die begin van die 20ste eeu, onder meer die geestelike leiers Isaiah Shembe (c. 1868–1935), P.J. Gumede, en Ngazane Luthuli. Shembe het 'n groot aantal geestelike liedere in die Zoeloe-musiekstyl gekomponeer wat, tesame met kulturele danse, in sy gemeentes gebruik is (*ibid.*). Sommige Suid-Afrikaanse kontemporêre komponiste baseer hul werk gedeeltelik op hierdie kulturele musiektradisies.

Een so 'n komponis, Nduduzo Makhathini (1982–), is self 'n tradisionele geestelike geneesheer en poog om 'n vorm van tydloosheid in sy musiek te vergestalt¹⁵⁴. Makhathini stel dat elemente van sy Zoeloe-kulturele herkoms oor jare heen stelselmatig verlore geaan het weens eksterne faktore soos die slawehandel, kolonialisme, en Apartheid. Volgens hom is sinkopasie, swing, en improvisasie onderliggende kenmerke van Suid-Afrikaanse tradisionele musiek – elemente wat reeds lank voor die koms van jazz na Suid-Afrika teenwoordig was. Sommige van sy werke skep 'anderwêreldse' effekte deur die gebruik van spesifieke kombinasies van instrumentale klanke en ritmes.

Nog 'n Suid-Afrikaanse komponis van musiek met spirituele inhoud is Mzilikazi Khumalo (1932–2021), wat hoofsaaklik gewyde koormusiek gekomponeer het. Khumalo het ook bygedra tot die skryf van die Suid-Afrikaanse nasionale volkslied wat in 1994 in gebruik geneem is, en wat in wese 'n himne verteenwoordig. Hy het geen formele musiekopleiding ontvang nie en het al sy komposisies in *tonic sol-fa*-notasie geskryf. Beide Khumalo en Makhathini is van Zoeloe-afkoms en belig die elemente van hierdie kulturele tradisie in hul werke.

Reddy se *An African Hymn* bevat stilistiese elemente van beide Afrika-kulture en die himne vorm. Daar is egter ook 'n nostalgiese luim teenwoordig in die musiek, aangesien dit, soos reeds vermeld, 'n emosionele uitdrukking is van Reddy se verlange na Afrika terwyl hy in Duitsland, waar hy die werk gekomponeer het, woonagtig was (Van der Merwe, 2016:59). Reddy beskryf *An African Hymn* ooreenkomsdig as die emosionele kern van die *Suite* (*ibid.*).

¹⁵⁴ 'n Aantal bronne was vir hierdie afdeling gebruik, insluitend Oliver & Oliver, 2017; Coplan, 2009:89; Blue Notes: Nduduzo Makhathini, [s.a.]; SAMRO Music Archive: Prof Mzilikazi Khumalo, [s.a.]; Nduduzo Makhathini, [s.a.], en The Conversation: Mzilikazi Khumalo, 2021.

Reddy (in Van der Merwe, 2016:59) beklemtoon egter dat sy verlange nie met nasionalisme of patriotisme verwarring moet word nie, en stel dit soos volg:

My coincidental exile in Germany often produces in me music which yearns towards things African, although paradoxically I am at heart a rootless person who abhors the idea of nationalism, patriotism and so on. Nothing less than the world is the home of all who inhabit this planet.

Soos reeds genoem, bevat 'n Afrika-himne dikwels komplekse ritmes uit Afrika-musiektradisies wat in verskeie lae oor mekaar gestapel is. Hierdie kenmerk is veral opvallend in die drie onafhanklike partye, soos op drie notebalke genoteer, wat gesamentlik 'n poliritmiese geheel vorm.

In die voorwoord tot die noteteks van die *Suite* onderstreep Reddy spesifiek die improvisatoriese aard van die melodieë in die regterhandparty van hierdie beweging. Hoewel die improvisatoriese materiaal volledig genoteer is, kan die konsep van 'organiese' (Reddy, 2001: voorwoord) ontplooiing van die melodie op die ingewing van die oomblik moontlik bydra tot 'n algemene karakter wat aansluit by dié van meditatiewe aanbidding. Reddy verskaf verder registrasieriglyne om te verseker dat die tematiese melodie in die pedaalparty in die gepaste register voorkom, sodat dit, tesame met die akkoordnote in die ander partye, die gewenste harmoniese implikasies vorm. Riglyne word ook voorsien vir die keuse van manuale ter ondersteuning van die onderskeie teksture in die verskillende seksies van die beweging. Daarbenewens maak Reddy voorstelle vir die gebruik van registrasie en die swelpedaal om die 'onbeskryflike prag van die Afrika-sonsondergang' (*ibid.*) aan die einde van die beweging uit te beeld.

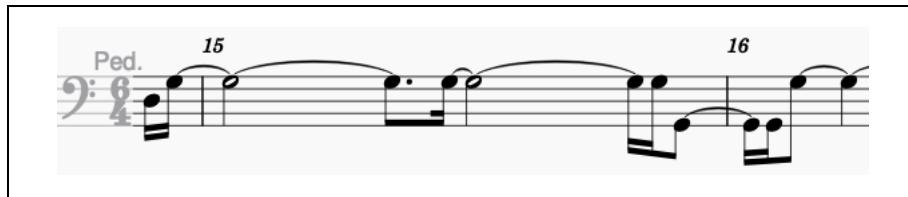
Met sy keuse van *An African Hymn* as titel verwys Reddy moontlik na 'n lied van aanbidding wat gewortel is in Afrika-musiektradisies. Die kombinasie van strukture, ritmes, en style kan voorts beskou word as 'n weerspieëling van die spirituele en kulturele diversiteit van Afrika.

In die noteteks van *An African Hymn* verskyn die karakteraanduiding *andantino, gentle, flowing and deeply reverent* in die openingsmate. Hierdie aanduiding strook met die algemene definisie van 'n himne, soos reeds bespreek. Verder beklemtoon die titel sowel as die voorgeskrewe piano-dinamiek hierdie karakter, wat sterk kontrasteer met dié van

die ander twee bewegings. Opvallend is egter dat die voorgestelde metronoomsyfer aan die begin van die beweging baie vinniger is as wat normaalweg verwag sou word om die aangeduide karakter uit te beeld. Hierdie aanduiding dui op 'n tempo wat ongeveer dubbel so vinnig is as wat konvensioneel aanvaar sou word. Gevolglik bestaan die vermoede dat die metronoomsyfer 'n drukfout bevat en dat die komponis waarskynlik 'n stadiger tempo in gedagte gehad het.

'n Viermaat tematiese motief verskyn in die pedaalparty en word reeds in die openingsmate van die beweging aangebied. Hierdie motief bestaan hoofsaaklik uit groot opwaartse en afwaartse spronge en 'n gesinkopeerde ritme. Slegs akkoordnote van die onderliggende harmonie kom in die melodie voor sonder enige ornamentasie, wat bydra tot die karakter van eenvoud en meditasié. Sommige note word oorgebind, wat die polsslag effens verdoesel (Figuur 118). Hierdie wegbeweging van 'n sterk metriese struktuur versterk die algemene meditatiewe karakter van die musiek.

Figuur 118: *Suite - An African Hymn*, mm. 14-16 (P): polsslagverdoeseling

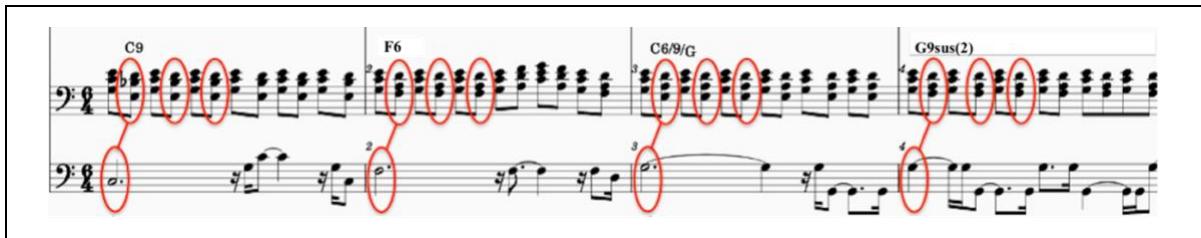


Die melodiese materiaal in die pedaalparty word deur herhalende akkoordpare in die linkerhandparty begelei. Die akkoordpare vorm 'n stadige riff-motief wat die momentum in die musiek ondersteun en ook 'n meditatiewe agtergrond tot die musiek in geheel skep. Die egalige en eenvoudige ritmiese vloei kontrasteer sterk met die gesinkopeerde ritme van die melodiese motief in die pedaalparty. Met slegs enkele uitsonderings bevat elke akkoordpaar note E4-D4 in die hoogste party wat ook in wese 'n sugmotief vorm. Die dalende toonhoogte in elke akkoordpaar word ook binne die konteks van die Suid-Afrikaanse inheemse musiektradisie aan aanbidding gekoppel, soos vroeër genoem. Hierdie motiewe word afgewissel met trapsgewyse opgaande-en afgaande passasies van drieklanke gevorm uitsluitlik deur note van die onderliggende C miksolidiese modus.

Die harmonie is hoofsaaklik konsonant van aard, met die mbaqanga viermaat progressie (I-IV-I⁶₄-V⁷) wat deur minimaal verrykte akkoorde gerealiseer word om dissonansie tot

'n minimum te beperk. Geen chromatiese verryking kom ook, byvoorbeeld, voor nie (Figuur 119).

Figuur 119: *Suite - An African Hymn*, mm. 1-4 (LH, P): harmonie akkoorde



Die mbaqanga-progressie is aangepas deur die gewone G7 met G9sus(2) te vervang. Op hierdie wyse word akkoordnoot 3 (noot B), die leitoon van C majeur wat vir harmoniese spanning binne 'n volmaakte kadens verantwoordelik sou wees, uitgeskakel. Opgeboude harmoniese en melodiese spanning kan dus nie op die gewone wyse opgelos word nie en bly grotendeels in die musiek behoue¹⁵⁵. Verder word die akkoorde wat die harmonie bepaal, tot swak polsslae gerelegeer (Figuur 119), terwyl 'n C majeur-, C dominant sewende-, of C mineur akkoord op al die polsslae van elke maat herhaal word¹⁵⁶. Op hierdie wyse word die harmoniese funksionaliteit tot 'n mate verdoesel, wat bydra tot die oordenkende karakter van die musiek.

Die viermaat tematiese melodie en gepaardgaande progressie word ses keer herhaal, met soortgelyke, dog unieke gesinkopeerde ritmes in die melodiese herhalings. Sommige herhalings bevat, byvoorbeeld, oorgebinde note wat bydra tot metrumverdoeseling (Figuur 118) en 'n basiese improvisatoriese gevoel.

Die tekstuur van die beweging herinner sterk aan dié van 'n *chaconne*, waar die herhalende tema in die pedaalparty voorkom, en waar elke voorkoms met 'n kadens eindig en direk na die volgende voorkoms oorbeweeg (Silbiger, 2001:1).

'n Reeks improvisatoriese komposisie-tegnieke kom voor in die regterhandparty terwyl daar streng gehou word by die harmoniese struktuur – 'n bepalende kenmerk van *jazz*

¹⁵⁵ Toontrap $\hat{7}$ van die miksolidiese modus kom in verlaagde vorm ($b7$) voor. Harmoniese spanning in 'n majeur toonaard word gewoonlik geskep deur toontrappe $\hat{4}$ en $\hat{7}$ as deel van 'n dominant sewende akkoord wat onderskeidelik na $\hat{3}$ en $\hat{8}$ oplos in 'n volmaakte kadens.

¹⁵⁶ Die enkele uitsonderings word later bespreek.

standards. 'n Sekondêre melodie kom voor in mm. 5-7, bestaande hoofsaaklik uit note van die C pentatoniese toonleer (met die uitsondering van die F in m. 7), en vorm 'n poliritme met die tema in die pedaalparty (Figuur 120).

Figuur 120: *Suite - An African Hymn*, mm. 5-7: kontramelodie en poliritme

Die kontramelodie vorm deel van 'n opwaartse lyn deur twee-en-'n-half oktawe wat uiteindelik 'n hoogtepunt op B_b6¹⁵⁷, wat ook beskou kan word as 'n blue-noot in die harmoniese en melodiese konteks, bereik. Hierdie algemene melodiese boog is 'n uitbreiding van die melodiese boog wat reeds in m. 2 vir die eerste keer in die linkerhandparty voorkom en in m. 7 verder uitgebrei word (Figuur 121).

¹⁵⁷ Noot B_b6 is die derde-hoogste noot op die Rieger-orrel in die Z.K. Matthews konsertsaal by UNISA in Pretoria, die orrel waarvoor die werk gekomponeer is. Die noot omvang van sommige orrels sluit nie hierdie noot in nie.

Figuur 121: *Suite - An African Hymn*, mm. 2, 6 (LH) en 6-11 (RH)

The musical score consists of two staves. The top staff is a bass staff in 2/4 time, showing eighth-note chords. The bottom staff is an organ staff in 6/4 time, showing sixteenth-note patterns. Red lines connect notes from measure 2 to 6, and from 6 to 11, highlighting the melodic flow and harmonic progression.

Die melodiese boog strek dus progressief oor 'n al groter toonhoogte-omvang wat bydra tot die opbou van harmoniese en melodiese spanning, asook tot die pleitende karakter, en die intensiteit wat daarmee gepaard gaan, van die musiek. Soortgelyke kleiner boë kom in die afwaartse passasie in m. 9 voor wat onderskeidelik blue-note $b7$ en $b3$ as hoogste note bevat.

Twee verdere herhalings van die boog met $b3$ as hoogste noot kom in m. 10 voor, met addisionele klemplasing op die blue-note deur middel van ornamentasie. Hierdie klemplasing is in wese ritmiese verskuiwing, soos in Figuur 122 aangetoon.

Figuur 122: *Suite - An African Hymn*, mm. 10-11: ritmiese verskuiwing

A close-up of the organ staff showing measures 10 and 11. A red box highlights a rhythmic pattern in measure 10. A red bracket labeled "metriese klem" spans the beginning of measure 11, indicating a metric shift or change in rhythm.

Metrumverdoeseling kom ook in die musiek voor. In m. 13 vorm die afwisseling van opeenvolgende toontrappe ($\hat{3}/\hat{4}$, $\hat{5}/\hat{6}$, en $\hat{1}/\hat{2}$ onderskeidelik) 'n klempatroon wat strydig is met dié van die metrum (Figuur 123).

Figuur 123: *Suite - An African Hymn*, m. 13 (RH): metrumverdoeseling



Ná die ses herhalings van die tema verander die tekstuur radikaal vanaf m. 25, waar die karakter-aanduiding van *semplice, molto espressivo, hymn-like* voorkom wat ook die begin van die tweede seksie aandui. Hierdie seksie het 'n gewyde atmosfeer met gerolde akkoorde, byna van 'n pianistiese speelstyl, wat deur albei hande gespeel word. Die seksie is "n gestileerde weergawe van die eg-Suid-Afrikaanse fenomeen, mbaqanga" (Reddy in Van der Merwe, 2016:59). Hierdie assosiasie met die mbaqanga-styl is gewortel in die sterk gesinkopeerde ritme asook die I-ii⁶-I⁶₄-V⁷ viermaat harmoniese progressie wat onveranderd bly vanaf die vorige seksie, asook die afwisseling van toontrappe $\hat{7}$ en $\hat{8}$ in die boonste party (Figuur 124).

Figuur 124: *Suite - An African Hymn*, mm. 25-26 (RH, LH): afwisseling van $\hat{7}$ en $\hat{8}$

Hoewel daar addisionele note in die hoogste party voorkom (sien byvoorbeeld m. 26 in Figuur 124), is hierdie addisionele note in die hoogste party afwesig vanaf m. 33 waar die melodiese motief in E \flat herhaal word en die eenvoud van die boonste lyn bevestig. Die primêre melodiese motief bestaan dus slegs uit die afwisselende toontrappe $\hat{8}$ en $\hat{7}$. Hierdie afwisseling van twee diatonies-opeenvolgende note volgens 'n ritmiese patroon is oorspronklik afkomstig van die kwêla-styl (Allen, 2018:248). Hoewel toontrap $\hat{7}$ gewoonlik met harmoniese spanning geassosieer word, soos reeds genoem, kom die noot slegs op swak polsslae voor as ornamentering, in die vorm van 'n onder-wisselnoot. Toontrap $\hat{8}$ vorm ooreenkomsdig 'n pedaalpunt wat oor verskeie akkoorde herhaal word.

Die viermaat frase in die eerste vier mate van Seksie 2 word soos volg herhaal in die toonaarde soos aangedui:

twee voorkomste in C majeur;

een voorkoms in Eb majeur, met 'n bykomstige maat wat terug na C majeur moduleer;

twee voorkomste in C majeur;

een voorkoms in Eb majeur, met 'n bykomstige maat wat terug na C majeur moduleer; en

twee voorkomste in C majeur.

'n Viermaat oorbruggings-episode in 'n dominant veld volg, met 'n *building up*-aanduiding wat dui op afwagting wat geskep word vir die volgende seksie.

Die repeterende aard van die viermaat I-ii⁶-I⁶⁴-V⁷ ostinato-progressie, sowel as die 8-7-8 riff-motief in die boonste party van die regterhandparty, is twee prominente aspekte wat ook hoogs kenmerkend van die mbaqanga-styl¹⁵⁸ is. Die ritme is ook opvallend reëlmataig¹⁵⁹, met ewe kenmerkende parallelle sesdes wat prominent in die regterhand-party van die seksie in geheel voorkom. Dit is egter interessant hoe Reddy hierdie mbaqanga-elemente in die musiek gebruik. Mbaqanga-musiek word gewoonlik gekenmerk met 'n opgewekte karakter, terwyl die aanduidings in die tweede seksie 'n ekspressiewe en gewyde karakter aandui wat aansluit by die karakter van onderdrukte opgewondenheid aan die einde van Seksie 1.

Seksie 3 begin in m. 63, waar die linkerhandparty in die eerste twaalf mate (mm. 63-75) soortgelyke materiaal as dié van Seksie 1 bevat, terwyl nuwe improvisatoriese materiaal in die regterhandparty voorkom. Die improvisatoriese materiaal sluit 'n lang afwaartse lopie van opeenvolgende sugmotiewe in wat in m. 67 in 'n pedaalpunt op noot G4 met wisselnote eindig. Hierdie pedaalpunt met wisselnote word byna deurlopend in mm. 68-74 volgehou met 'n aantal verskillende ritmes, soos in Figuur 125 aangetoon word.

¹⁵⁸ Die kenmerkende eienskappe van die mbaqanga-styl word breedvoerig in Afdeling 4.4 bespreek.

¹⁵⁹ Die reëlmataig ritme (in teenstelling met die meer algemene swing-ritme in jazz) is 'n kenmerkende eienskap van mbaqanga.

Figuur 125: Suite - *An African Hymn*, mm. 67-74 (RH): wisselnote

Soos die riff-motief in Figuur 124, bestaan hierdie pedaalpunt met wisselnote ook hoofsaaklik uit twee toontrappe, hierdie keer, $\hat{5}$ en $\hat{6}$. Die pedaalparty bevat weereens, soos in Seksie 1, die tematiese melodie tot en met m. 75 wanneer die musiek begin wegsterf.

Dit is interessant om op te merk dat wisselnote op die drie akkoordnote van die C majeur drieklank in die beweging voorkom: op toontrap $\hat{3}$ in die hoogste stem van die akkoordpare in die linkerhand van Seksie 1 en Seksie 3; die pedaalpunt met wisselnote op toontrap $\hat{1}$ in die hoogste stem van die regterhandparty in Seksie 2; en op toontrap $\hat{5}$ in Seksie 3 (mm. 67-75). Die gebruik van pedaalpunte in die hoogste stem in al drie seksies van die beweging is hoogs kenmerkend van die kwêla-styl (Allen, 2018:248) en dra daartoe by om die seksies as 'n eenheid saam te bind.

In m. 75 beweeg die akkoordpare oor na die regterhandparty, en die tematiese melodie beweeg vanaf die pedaalparty oor na die linkerhandparty. Met hierdie oorskakelings na ander afdelings van die orrel begin die musiek geleidelik wegsterf, wat die komponis beskrywend met '*from here gradually fading away*' in m. 76 aandui. 'n Gepaste vermindering in die aantal registers wat gebruik word in die registrasie, moontlik tesame met die effektiewe gebruik van die swelpedaal, kan hier gebruik word om die verlangde effek te verkry wat Reddy (2001:voorwoord) soos volg beskryf:

The effect is that of the music disappearing into the distance, into the indescribable beauty of the African sunset ... This may be achieved, depending on the organ itself, by the use of the swell pedal, or by gradually reducing the registration as the case may be.

Die afwesigheid van enige tipiese elemente wat meestal die einde van 'n beweging kenmerk, byvoorbeeld, rustekens, verandering na langer nootwaardes, 'n kadensiële moment, of 'n *fermata* aan die einde van die beweging, is opvallend, en dra daar toe om 'n oomblik van stilte en tydloosheid te skep. Hierdie ongewone en onverwagte moment kan gesien word as verteenwoordigend van die oomblik van sonsondergang waarna Reddy in sy voorwoord tot die werk verwys. Afwagting word ook op hierdie wyse vir aanbreek van die finale beweging geskep.

Registrasie-aanduidings in die noteteks is in die vorm van dinamiese aanduidings. Reddy noem in die voorwoord van die noteteks dat die pedaalparty só geskryf is om een oktaaf laer te klink, en dat 'n 16'-registrasie gebruik behoort te word om die toonhoogte-verhoudings met die ander partye te verseker (Reddy, 2001). Verder beveel Reddy aan dat daar in Seksie 2 (mm. 25-62) met beide hande op dieselfde manuaal gespeel word (*ibid.*). Die rede hiervoor is heel moontlik dat beide hande met dieselfde rol-aksie bydra tot die vorming van sommige akkoorde, dus die harmoniese basis. Hy stel egter voor dat die res van die beweging op aparte manuale gespeel word om 'n duidelike onderskeid te tref tussen die melodie en die begeleiding (*ibid.*).

Die beweging in sy geheel het 'n drieledige ABA¹-vorm, waar die eerste en derde seksies die stemming van 'n gebed skep, terwyl die ekspressiewe dog ootmoedige stemming van die tweede seksie 'n stemming van oordenking skep. Hierdie stemming word ondersteun deur die uitgebreide gebruik van blue-note en sugmotiewe.

Hoewel blue-note, asook die blues-musiekstyl as geheel, dikwels met Afro-Amerikaanse musiek geassosieer word, is die styl oorspronklik van Afrika-herkoms, soos Adam Hudson (2021) dit stel:

I am suggesting that many of the rural blues of the Deep South¹⁶⁰ are stylistically an extension and merger of basically two broad [and contrastive] accompanied song-style traditions in the west central Sudanic belt: (1) a strongly Arabic/Islamic song style, as found for example among the Hausa. It is characterised by melisma¹⁶¹, wavy intonation, pitch instabilities within a pentatonic framework, and a declamatory voice production. All this behaviour

¹⁶⁰ 'Deep South' verwys na die mees Suidelike state in die VSA.

¹⁶¹ 'Melisma' binne 'n Arabies-Islamitiese konteks verwys na 'n vokale tradisie, hoofsaaklik afkomstig van die Islamitiese 'oproep tot gebed' (Hudson, 2021).

develops over a central reference tone, sometimes like a bourdon. (2) An ancient west central Sudanic stratum of pentatonic song composition, often associated with simple work rhythms in a regular metre, but with notable off-beat accents.

Volgens Hudson is die Arabies/Islamitiese musiekstyl van stedelike herkoms en word met sosiale stratifikasie¹⁶² geassosieer (Hudson, 2021), wat gesien kan word as soortgelyk aan die sosiale orde in Suid-Afrika tydens die voormalige Apartheid-bewind.

Verder skep die gebruik van die term 'Afro-Amerikaanse musiek' vir musiek wat ook afkomstig van hierdie styl is, 'n styl 'eienaarskap'-stryd¹⁶³ (Hudson, 2001) wat bydra tot hierdie spanning, soos Hudson dit stel (*ibid.*):

The fact that blues music has such strong African retention that it remains an African form of music, is because of the resilience of enslaved Africans in the United States; blues music should be respected on that basis rather than treated as another way for a gluttonous, white-owned record industry to package and market Black suffering to a white commercial audience.

Na aanleiding van opmerkings deur Reddy self, kan daar dus 'n moontlikheid bestaan dat hy hierdie stylelemente van die blues-styl gebruik het om die stemming van pleiting vir sosiopolitieke verandering te ondersteep.

An African Hymn vorm 'n betekenisvolle hoeksteen in Reddy se *Suite*, nie slegs as die sentrale emosionele spilpunt nie, maar ook as 'n ryk teks vir die identifisering van jazz-invloed en onderliggende sosiopolitieke resonansies. Die werk funksioneer tegelykertyd as 'n stilistiese sintese en as 'n simboliese narratief van kulturele identiteit en ontworeling.

Vanuit 'n jazz-perspektief is Reddy se gebruik van improvisatoriese tekture, poliritme, modale melodieë, en uitgebreide harmonieë, insluitend die gebruik van blue-note en die uitsluiting van tradisionele leitoon oplossings, kenmerkend van die jazz-idioom. Die improvisatoriese aard van die regterhand-melodie, die herhalende harmoniese

¹⁶² Die term 'sosiale stratifikasie' verwys na die hiérargiese onderskeid tussen groepe en individue in 'n samelewning met geassosieerde magstelsels. Hierdie magstelsels bepaal onder meer die toegang tot musiekstyle, -lokale, en -instrumente, asook kleredrag (Baur, 2012). Die konsep van 'sosiale status' kry op hierdie wyse gestalte (*ibid.*).

¹⁶³ Soos later in Afdeling 6.3 bespreek word, word soortgelyke spanning geskep deur die gebruik van terme soos 'disco musiek' vir musiek wat uiteraard afkomstig van 'n '*Black music*' styl is.

raamwerk en die vrye metriese benadering herinner sterk aan die praktyke van *jazz standards*, waarbinne soliste hul eie uitdrukking vind binne gevestigde strukture. Hierdie improvisasie-geïnspireerde karakter verleen aan die werk 'n spontane, meditatiewe dimensie wat tipies is van beide jazz en Afrika-tradisionele musiekvorme.

Terselfdertyd bevat *An African Hymn* 'n subtile maar tasbare sosiopolitieke onderbou. Deur middel van stilistiese verwysings na mbaqanga en kwêla, genres wat histories gewortel is in die stedelike en werkersklas kulture van Suid-Afrika onder Apartheid, vestig Reddy aandag op 'n kollektiewe Afrikaan-wees wat dikwels deur politieke uitsluiting en diaspora-ervaring ondermyn is. Die beweging se besinnende karakter, die onderdrukte harmoniese spanning, en die simboliek van die sugtende motiewe sou geïnterpreteer kon word as 'n stil protes teen sowel geografiese ontworteling as kulturele dislokasie. In hierdie sin tree die musiek op as 'n innerlike roepstem na herverbinding, heling, en gemeenskap.

Reddy se afwysing van nasionalisme en sy soeke na universele menslikheid vind musikale gestalte in hierdie werk deur die ontmyning van rigiditeit in vorm, harmonie, en metrum. In plaas van 'n triomfantelike, selfversekerde Afrika-himne in die Westerse sin van die woord, kry ons 'n reflektiewe, fluïede, en diep persoonlike uitdrukking van identiteit – een wat terselfdertyd eer betoon aan tradisie en ruimte skep vir individuele en kulturele verskeidenheid.

Daarom kan *An African Hymn* gesien word as 'n klankmatige kruispad waar jazz, Afrika-musiek, Westerse vorme, en sosiopolitieke bewustheid in mekaar invloei – 'n emblemiese voorbeeld van Reddy se selfgeskepte styl clazz en 'n kragtige getuenis van musiek as vorm van kulturele weerstand én innerlike versoening.

6.3 Derde beweging - *Toccata*

Reddy (in Van der Merwe, 2016:59) beskryf sy persoonlike denke rondom die finale beweging soos volg:

After the emotional intensity of the slow movement, and the poignant chords in the opening of the ‘Toccata’, celebration is required in the finale. I found the idea of incorporating “disco” influences in a piece for organ – essentially a church instrument – quite irresistible, and this is what I do in the second part of the ‘Toccata’. The movement whirls away with a joyous melodic solo over pulsating dance-rhythms, bringing the movement to a jubilant, ecstatic end.

Soos reeds in Hoofstuk 0 bespreek, word ‘n tokkate tradisioneel met ‘n virtuose en triomfantelike karakter geassosieer. Hierdie eienskappe kom egter nie in die openingsmate van die beweging na vore nie, maar eers later, vanaf m. 37. Die ekspressiewe karakter van Seksie 1 (mm. 1–36) verskil radikaal hiervan en word aangedui as ‘*poignant, espressivo e rubato*’ (Reddy, 2001). Seksie 1 kan derhalwe gesien word as ‘n inleiding tot die tokkate. Die teenwoordigheid van ‘n inleidende seksie in ‘n tokkate is nie ongewoon nie en kom, byvoorbeeld, voor in sommige seksionele klavierbord-tokkates van J.S. Bach (Caldwell, 2001:5).

Reddy se gebruik van ‘n koraalagtige tekstuur, wat algemeen met ‘n kerkorrel geassosieer word, sluit moontlik aan by sy opvatting van die orrel as ‘essensieel ‘n kerk-instrument’ (Reddy, 2001), asook by sy erkenning dat hy dit “nogal onweerstaanbaar” (*ibid.*) gevind het om van hierdie tradisionele siening af te wyk. Die koraalagtige inleiding dra betekenisvol by tot die uitbou van die kontraste wat later in die beweging ontwikkel word.

Die eerste sewe mate van die inleidende seksie van die *Toccata* bevat ‘n hernude weergawe van die akkoorde uit die eerste sewe mate van die *Prelude*, hierdie keer in die vorm van blokakkoorde in plaas van arpeggio’s, soos Reddy dit beskryf in sy kommentaar oor die *Prelude* (Reddy in Van der Merwe, 2016:59):

The ‘Prelude’ [...] introduces a chord sequence in very fast arpeggiated form which will return later in the final movement – entitled ‘Toccata’ – as monumental block chords.

Die akkoord opeenvolging in mm. 1-9 vorm ‘n opgaande melodiese lyn (Figuur 126).

Figuur 126: *Suite - Toccata*, mm. 1-9: opgaande lyn van blokakkoorde

The musical score consists of two staves. The top staff shows a progression of chords: C, C6/9sus(#4), Cadd(2), C, C6/9sus(#4), and Bm7add(#5). The bottom staff shows a bass line. Measure numbers 2, 3, 4, and 5 are indicated below the bass line. The bottom staff also features a 'Ped.' (pedal) marking. The second half of the score (mm. 7-9) is labeled '#6' and includes harmonic analysis for the organ part: Bm7/E, E7(b9), E11/A, AMin11, EbMaj13, Ab7(#9#11), and Ab7(#9). The bass line continues with measure numbers 7, 8, and 9.

In die *Toccata* kom hierdie lyn twee keer voor. In die eerste verskyning, mm. 1-9, vorm dit die boonste stem van 'n reeks blokakkoorde. Hoewel die akkoorde hoogs verryk is, is die harmoniese progressie steeds funksioneel soos deur veral in die pedaalparty gesuggereer word (Figuur 127). Noot F#, die kenmerkende toontrap van die C lidiese modus, kom 'n aantal kere voor. Met hierdie noot word harmoniese tritonusse binne die akkoorde met C as grondnoot, asook melodiese tritonusse tussen opeenvolgende akkoorde deur stemvoering gevorm (Figuur 127). Tritonusse kom ook op toontrappe anders as 1 voor, soos byvoorbeeld, A-Eb in die pedaalparty (mm. 7-8).

Figuur 127: *Suite - Toccata*, mm. 1-9: opgaande lyn van blokakkoorde

The musical score consists of two systems of music. The top system shows a treble and bass staff in common time (indicated by a '4'). The key signature changes from C major (no sharps or flats) to C6/9sus(#4) (one sharp), then to Cadd(2) (two sharps), then to C major again (no sharps or flats), then to C6/9sus(#4) (one sharp), and finally to Bm7add(#5) (two sharps). The bass staff has a circled '2' under the first measure, a circled '3' under the second, a circled '4' under the third, and a circled '5' under the fourth. A blue arrow labeled 'tritonusse' points from the bass note in the third measure to the bass note in the fourth measure. The bottom system shows an organ part in common time with a key signature of one sharp (#6). The organ part includes measures for Bm7/E (7), E11/A (8), AMin11 (9), EbMaj13 (9), Ab7(#9#11) (9), and Ab7(#9) (9). The bass staff has a circled '7' under the first measure, a circled '8' under the second, and a circled '9' under the third. A blue arrow labeled 'tritonus' points from the bass note in the second measure to the bass note in the third measure. The organ part is labeled 'Organ' and the bass part is labeled 'Ped.'. Below the score, Roman numerals indicate harmonic functions: V) / vi, vi, Ab: V, and I.

Hierdie akkoord opeenvolging kom ook reeds in gedeeltelike vorm in mm. 53-61 van die *Prelude* voor, tesame met soortgelyke tritonusse. Dit is opvallend dat Reddy egter nie na hierdie voorkoms van die akkoord opeenvolging verwys nie.

'n Verdere gedeeltelike weergawe van die akkoord opeenvolging kom in mm. 18-26 van die *Toccata* voor (Figuur 128). Soos in die figuur aangedui, is die harmonie meer konvensioneel van aard, met geen tritonusse wat in die pedaalparty voorkom nie.

Figuur 128: *Suite - Toccata*, mm. 18-26: kadensiële akkoord opeenvolging

pedaalpunt in pedaalparty

C:I a:(ii) V)/vi vi

Hierdie drie voorkomste van die akkoord opeenvolging in verskillende bewegings van die *Suite* dra dus ook daartoe by om die werk tot 'n eenheid saam te bind.

Die oorspronklike weergawe van die eerste melodiese tema van die *Prelude* (mm. 8-9) kom met gewysigde ritmes en metrums in mm. 27-32 van die *Toccata* voor (Figuur 129) met aanduidings van *slower beat, ma con moto*, $\text{♩} = 152$, en *accelerando* in mm. 27 en 29.

Figuur 129: *Suite - Toccata*: eerste melodiese motief van die *Prelude*

melodiese motief in die *Prelude*, m. 8

melodiese motief in gewysigde vorm in die *Toccata*, mm. 27-32

pedaalpunt in pedaalparty

Ondanks die wysigings dra hierdie herhaling van tematiese materiaal dus ook by tot 'n gevoel van samehorigheid en eenheid tussen die bewegings, ten spyte van die uiteenlopende oorkoepelende style. As gevolg van die onreëlmaterige 5/8, 7/8, 5/8, en 4/8 tydmaattekens kry die melodiese motief nuwe en unieke ritmiese kenmerke. Die tempo versnel met 'n *accelerando* in m. 29 tot $\text{♩} = 184$ in m. 33.

'n Ewe bekende kadensiële episode met 'n improvisatoriese opgaande lyn in 'n dominant harmoniese veld kom in die laaste vier mate van die inleidende seksie voor¹⁶⁴ (mm. 33-36). Die opgaande lyn van agtstenote bou harmoniese spanning op na die finale G13 akkoord. Hierdie dissonante akkoord word vir 'n volle maat aangehou en skep op hierdie wyse afwagting vir wat volg.

Die tweede seksie begin in m. 37 met 'n opgewekte karakter, aangedui as '*very rhythmical, with great excitement*', en kontrasteer dus sterk met die ekspressiewe aard van die eerste seksie. Soos reeds genoem, verwys Reddy na hierdie ritmes in hierdie gedeelte van die *Toccata* as 'disco'-ritmes.

Die term 'disco' is 'n afkorting van die Franse term *discothèque*, wat sedert die laat 1930's geassosieer is met luukse Europese danslokale, veral in Duitsland en Frankryk, waar platejoggies opnames van hoofsaaklik *Black music* gespeel het, insluitend jazz (Timeline of African American Music: Secular Disco, [s.a.]). Die begrip *Black music* verwys nie na aangebore biologiese eienskappe van inheemse Afrika-gemeenskappe of Afro-Amerikaners nie, maar na materiële en historiese toestande wat oor eeue heen aan hierdie bevolkingsgroepe gekoppel is, soos slawerny en segregasie (Kovarik, 2011). Verder dui die term nie op 'n enkele musiekstyl nie, maar omvat verskeie genres soos *minstrelsy*, *black spirituals*, blues, jazz, R&B, en hip-hop. 'n Gemene stylkenmerk van hierdie subgenres is hul funksie as dansmusiek (*ibid.*).

Teen 1965 het groter danslokale in Engeland en New York verskyn wat duisende mense kon akkommodeer en waar dubbele draaitafels platejoggies in staat gestel het om musiek naatloos te integreer (Timeline of African American Music: Secular Disco, [s.a.]). Teen 1970 het disco-musiek, veral in New York, tot 'n volwaardige genre ontwikkel wat

¹⁶⁴ Hierdie opgaande lyn kom ook voor in mm. 10-13 van die *Prelude*.

elemente van soul-, funk-, en Latin musiek bevat het. Die *Black music*-musikant Horace Ott som die algemene gevoel onder musikante van dié era soos volg op (Timeline of African American Music: Secular Disco, [s.a.]):

If you think about it, Black music was always dance music. So, we didn't need the word disco. That was a word that was made up by other folks.

Die mees kenmerkende stylelement van hierdie genre is die sogenaamde ‘*disco beat*’, ‘n vinnige puls (dikwels geassosieer met 120-130 slae per minuut) wat die “ideale tempo vir dansmusiek” is (Mastering the Beat: Essential Characteristics of Disco Music Genre, 2024). Die musiek is feestelik en energiek, met ‘n voortstuwend karakter as gevolg van klem wat op elke polsslag van die 4/4-metrum geplaas word. Hierdie patroon van klemplasing is ‘n speelpraktyk van die basdrom en staan bekend as ‘*four-on-the-floor*’-ritme (Dayal, 2013; Thorpe, 2018:36). Daarteenoor skep die gebruik van perkussie instrumente ‘n komplekse, gesinkopeerde ritmiese tekstuur wat bydra by tot die groove-element¹⁶⁵ van die musiek. Soms verleen elektriese kitaarsolo’s ook ‘n rock-karakter aan die musiek (Mastering the Beat: Essential Characteristics of Disco Music Genre, 2024).

Die tweede seksie van die *Toccata* (vanaf m. 37) het ‘n 4/4-metrum, wat ooreenstem met die bogenoemde styl-aspek van disco-musiek. Die afwesigheid van note op sekere van die sterk polsslae (1 en 3) in die openingsmate skep ‘n gesinkopeerde ritme, maar die gewone *four-on-the-floor* klemplasing is egter afwesig. Dis wel interessant hoe Reddy se plasing van die ritmes en gebruik van rustekens (stilte) steeds indirek ‘n sterk onderliggende vierslagmaat suggereer en projekteer. Die ritmiese patroon van oktaaf-verwisseling van agtstenote, tesame met die onreëlmatige plasing van rustekens en die metriese verplasing van melodiese figure, skep terselfdertyd uit die staanspoor ‘n hoë energievlek (Figuur 130).

Figuur 130: *Suite - Toccata*, mm. 37-39 (P): ritmiese verplasing in die pedaalparty

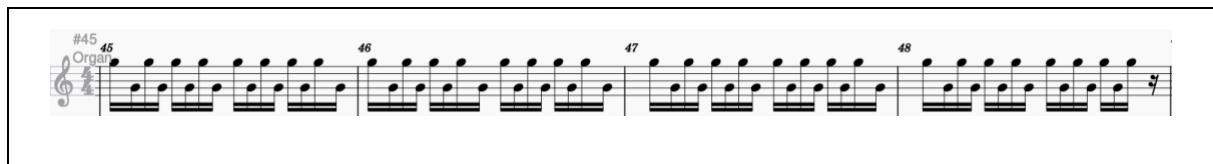


¹⁶⁵ *Groove* word breedvoerig in Afdeling 3.7.3 bespreek.

Vanaf m. 41 speel die linkerhandparty *comping* akkoorde wat 'n geïntegreerde, gesinkopeerde ritme met die pedaalparty vorm. Die *comping* akkoorde herinner sterk aan die speelpraktyk van die elektroniese klavierbord in jazz, waar uiters kort, perkussiewe akkoorde op sterk sowel as swak polsslae, of polsslag-onderverdelings, gespeel word.

Die agtstenoot oktawe in die pedaalparty op note C2 en C3 vanaf m. 37, en die 16de-note in die regterhandparty in mm. 45-48 op note G4 en G5, is voorbeeld van kwêla pedaalpunte op die tonika en die dominant onderskeidelik¹⁶⁶ (Figuur 131). Die pulserende effek hiervan dra veral by tot die voortstuwend karakter en ritmiese vitaliteit van die musiek.

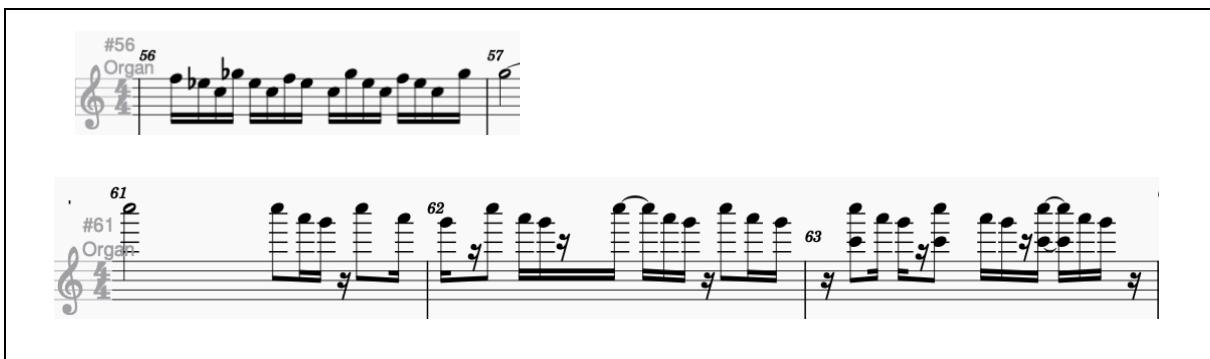
Figuur 131: *Suite - Toccata*, mm. 45-48 (RH): dominant pedaalpunt



Vanaf m. 49 kom die kenmerkende *four-on-the-floor*-ritme, waar elke polsslag beklemtoon word, op verskeie plekke in die pedaalparty voor. Verder kom improvisatoriese elemente in die regterhandparty voor. Soos in die vorige beweging, gebruik Reddy 'n verskeidenheid improvisatoriese tegnieke. 16de-noot passasies met arpeggio-figure en draaisnellers beweeg, byvoorbeeld, gesamentlik oor 'n omvang van meer as twee oktawe. Twee voorbeeld van metrumverdoeseling kom in mm. 56-57 voor (Figuur 132), waar 'n repeterende drienoot-figuur binne 16de-noot nootgroepe voorkom, asook 'n repeterende drienoot-motief met 'n klempatroon strydig met dié van die metrum vanaf m. 61.

¹⁶⁶ Vir 'n breedvoerige bespreking van hierdie style, sien Afdeling 4.2.

Figuur 132: *Suite - Toccata*, mm. 56-57, 61 (RH): metrumverdoeseling



Die gebruik van uiterste registers kom ook in die seksie voor. 'n Voorbeeld hiervan is die groot aantal note wat in die hoogste oktaaf van die manuaalparty in mm. 61-63 verskyn (Figuur 132). In m. 67 kom meer draaisnellers voor (Figuur 133).

Figuur 133: *Suite - Toccata*, m. 67 (RH): 'klassieke' draaisnellers



Ander vorme van klassieke melodiese ornamentering is die *acciaccatura* in m. 50, die *glissandi* in mm. 64 en 74, en die omgekeerde mordent in m. 54.

Jazz improvisatoriese musiek bevat dikwels onderliggende modusse. Al die partye in mm. 81-84 is, byvoorbeeld, in geheel op die C lidiese modus gebaseer (Figuur 134).

Figuur 134: *Suite - Toccata*, mm. 81-84: onderliggende C lidiese modus

Noot F#, of toontrap $\hat{4}$, kom herhaaldelik in die eerste en derde bewegings van die *Suite* voor as deel van die lidiese modus, asook as deel van verskeie akkoorde, en dra dus by tot die saambinding van die werk as 'n eenheid. Hierdie toontrap speel 'n sentrale rol in jazz in die vorming van nuwe klankkleure asook harmoniese en melodiese teksture en spanning. $\hat{4}$ verleen, byvoorbeeld, die kenmerkende helder toonkleur aan die lidiese modus (MacDonald, 2024) en verryk ook die harmoniese palet van 7#11 akkoorde (ibid.). Hierdie toontrap vorm ook, byvoorbeeld, deel van die volgende akkoorde in die *Suite*:

Csus(2)b5 as tweede akkoord van die Prelude;

C6/9sus(#4) as tweede akkoord van die Toccata; en

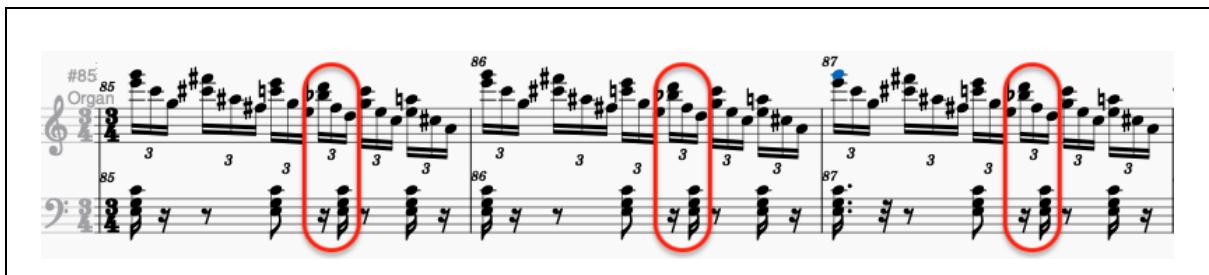
Cadd(#4) as voorlaaste akkoord van die Toccata wat vir twee volle mate aangehou word.

'n Verdere improvisatoriese tegniek is die gebruik van onreeëlmatige tydmaattekens wat die gereelde metriese klempatroon versteur. Altesam nege tydmaattekens kom in die finale 20 mate van die beweging (mm. 71-90) voor. Slegs 'n enkele metronoom-

aanduiding word egter in Seksie 2 aangedui wat 'n konstante polsslag vir die dansritmes tot gevolg het.

Jazz-poliritme¹⁶⁷, 'n improvisatoriese tegniek oorspronklik afkomstig van Afrika-ritmes (DeVeaux & Giddins, 2009:18), kom in mm. 85-87 voor (Figuur 135).

Figuur 135: *Suite - Toccata*, mm. 85-87 (RH & LH): jazz-poliritme



Die finale opbou na die einde toe begin reeds in m. 76, waar die *giubiloso con fuoco*-aanduiding voorkom. Ses mate voor die einde van die beweging neem die tempo effens af waar die musiek verbreed as gevolg van die *allargando un poco*-aanduiding in m. 85. Die werk eindig "uitbundig en ekstaties"¹⁶⁸ (Reddy in Van der Merwe, 2016:59).

Die $\text{♩} = 132$ metronoom-aanduiding aan die begin van Seksie 2 van die beweging is uitermatig vinnig en kan tegnies uitdagend wees vir die uitvoerder, veral met die sterk gesinkopeerde ritmes wat slegs binne sekere tempo-omvange effektief is. Soos reeds bespreek, erken Reddy dat sy metronoom-aanduidings aangepas behoort te word volgens die omstandighede van die spesifieke orrel en akoestiese ruimte. Die '*disco beat*', soos vroeër bespreek, is egter wel 'n vinnige puls (120-130 slae per minuut). Die detail en kompleksiteit van die jazz-elemente wat in hierdie beweging voorkom, kan egter maklik verlore gaan tydens uitvoering teen hierdie vinnige tempo. Dit is egter moontlik dat Reddy se metronoom-aanduiding belyn is met 'n algemene disco-tempo, eerder as 'n realistiese tempo vir uitvoering van hierdie beweging.

Seksie 2 het 'n eenvoudige funksionele harmoniese struktuur wat hoofsaaklik deur die pedaalparty bepaal word (Figuur 136). Soos genoem, kom die *four on the floor*-ritme,

¹⁶⁷ Jazz-poliritme word in Afdeling 3.7.4 bespreek.

¹⁶⁸ Eie vertaling. Die oorpronklike teks is: "*bringing the movement to a jubilant, ecstatic end*".

kenmerkend van die disco-ritme, vanaf m. 49 sporadies in die pedaalparty voor, soos in Figuur 136 gesien kan word.

Figuur 136: *Suite - Toccata*, mm. 48-54 (P): harmonie deur pedaalparty aangegee

The musical score shows a bass line (Pedal) from measures 48 to 54. Measure 48 starts with a eighth note followed by a sixteenth note rest. Measures 49, 50, and 51 each contain three eighth-note groups. Measure 52 has two eighth-note groups. Measure 53 has one eighth-note group. Measure 54 ends with a eighth note followed by a sixteenth note rest. Red boxes highlight specific notes in each measure. Measure 51 is labeled "leitoon akkoord".

Die gereduseerde harmoniese struktuur word in Figuur 137 opgesom.

Figuur 137: *Suite - Toccata*, Seksie 2: gereduseerde harmoniese struktuur

Mate	Aantal mate	Harmoniese veld
37-48	12	I
49-51	3	ii en II
52	1	vii ^{o65} (deur die note in die pedaalparty tesame met die laagste note van die akkoorde gevorm)
53-60	8	I
61-63	3	ii en II
64	1	vii ^{o65} (deur die note in die pedaalparty tesame met die laagste note van die akkoorde gevorm)
65	1	ii
66	1	V
67	1	iii
68	1	VI
69	1	iv
70	1	vii ^{o65} /V
71-74	4	I ⁶ ₄
74	1	VI
76-78	3	ii en II
79-80	2	vii ^{o65} (deur die note in die pedaalparty tesame met die laagste note van die akkoorde gevorm)
81-90	10	I

Die gebruik van vii^{o65}-I in plaas van V-I in mm. 52 en 79 dra by tot die bevordering van ritmiese vloei binne die *Toccata*. Hierdie vervanging is minder kadensieel van aard, wat beteken dat die dansritmes minder onderbreek word en 'n meer aaneenlopende gevoel van momentum verkry. Verder versnel die harmoniese ritme vanaf m. 64, wat die opbou van intensiteit na die einde van die beweging ondersteun en die ekstatische karakter van die klimaks versterk.

Reddy se gebruik van dinamiese aanduidings dra betekenisvol by tot die karakterisering van die *Toccata* se verskillende seksies. Seksie 1 dra 'n *fortissimo*-aanduiding (Reddy, 2001), wat sowel die ekspressiewe karakter van hierdie seksie as die tipiese rapsodieëse aard van 'n inleiding tot 'n tokkate ondersteun (Caldwell, 2001:5). By die aanvang van Seksie 2 in m. 37 word *forte* gebruik (Reddy, 2001), wat waarskynlik die opwinding van die dansritme ondersteun en terselfdertyd ruimte laat vir 'n geleidelike dinamiese opbou. Die *fortissimo*-aanduiding in m. 64 (*ibid.*:5) verteenwoordig die eerste beduidende versterking van dinamiese vlak, en word versterk deur die inskakeling van 'n *glissando*. Verdere intensiteit word bereik in m. 71, waar sowel 'n *estatico*- as 'n *fortissimo*-aanduiding voorkom (*ibid.*:6), en waar die toevoeging van registers en langer nootwaardes die dinamiese klimaks effektief ondersteun.

Reddy se harmoniese benadering in die *Suite* toon 'n unieke vermenging van tradisionele en nie-tradisionele stelsels¹⁶⁹. Soos in tradisionele suites van die Barok-periode (17de- en 18de eeu) (Fuller, 2001c:1), word al drie bewegings in dieselfde toonaard, C majeur, aangebied. Reddy se gebruik van beide hoogs funksionele harmonie en sekere afwykings daarvan beklemtoon sy oorspronklike stilistiese benadering en breek subtel weg van oordrewe voorspelbare konvensies.

Die afwesigheid van die thirds binne V akkoorde in sekere onvolmaakte kadense oor al drie bewegings is 'n besonder opvallende aspek van Reddy se styl. Deur gebruik te maak van verrykte terughoudings-akkoorde sonder akkoordnoot 3¹⁷⁰, skep hy 'n mate van

¹⁶⁹ Thomas Hedges, Pierre Roy, en François Pachet bevind in hul artikel *Predicting the composer and style of jazz chord progressions* (2014) dat jazz-komponiste tot 'n groot mate slegs deur hul akkoord opeenvolgings uitgeken kan word (*ibid.*:287). Die harmoniese stelsels, naamlik funksionele harmonie, blues, modale jazz, en nie-funksionaliteit, word in Afdeling 3.4 bespreek.

¹⁷⁰ Voorbeeld van terughoudings-akkoorde waar akkoordnoot 3 ontbreek is G9/11sus2 en G9/11/13sus2.

modale onsekerheid, aangesien die spesifieke majeur- of mineurkwaliteite onbepaald bly. Hierdie strategie dien moontlik as 'n bewuste poging om af te wyk van die grootskaalse gebruik van voorspelbare mbaqanga- en ander ostinato-gebaseerde progressies, en om 'n meer subtieле en genuanseerde harmoniese landskap te skep.

Die *Toccata* as finale beweging van die *Mayibuye Suite* bring die werk tot 'n klimaktiese afsluiting – 'n beweging waarin uiteenlopende musikale style en tegnieke op samehangende wyse geïntegreer word. Die beweging kontrasteer doelbewus met die voorafgaande *African Hymn* en skep 'n gevoel van viering, soos Reddy dit self beskryf. Die ekspressiewe openingsgedeelte, wat herinner aan die koraalstyl van die orrel se tradisionele rol in die kerk, word dramaties teenoor die energieke disco-geïnspireerde dansritmes van die tweede seksie geplaas. Hierdie teenstelling beliggaam Reddy se byna 'speelse' verwagtinge en sy bewuste verkenning van die spanningsveld tussen die sakrale en die profane, tussen die Europese en die Afro-diasporiese musikale wêrelde.

Reddy se insluiting van disco-invloede, 'n styl wat diep gewortel is in *Black music* en dansmusiek, binne die konteks van 'n orrelkomposisie, kan gelees word as 'n simboliese ondermyning van die gevinstigde siening van die orrel as uitsluitlik 'n kerk- of Westerse kunsmusiek-instrument. Sy gebruik van jazz-verwante elemente soos improvisasie, poliritme, metrumverdoeseling, en modusgebaseerde tekture, dra verder by tot die werk se hibridiese aard. Die prominente gebruik van die #4 toontrap (F#) in beide harmoniese en melodiese strukture, sowel as in die verskillende bewegings, dien as 'n bindmiddel wat die *Suite* as geheel tematologies en modaal saamtrek.

Die hernude verwysing na tematiese materiaal uit die *Prelude*, sowel as die konsekwente gebruik van kenmerkende intervalle soos die tritonus, beklemtoon 'n gevoel van sikliese eenheid en tematiese integrasie. Die *Toccata* se toenemende virtuositeit en die uitbundige karakter van die slot het 'n samebindende en bevrydende funksie, en bring die *Suite* tot 'n energieke en ekstatische hoogtepunt.

In sy geheel getuig die *Toccata* van Reddy se vermoë om komplekse kulturele en stilistiese invloede te versmelt in 'n oorspronklike en betekenisvolle musikale narratief. Die beweging is nie slegs 'n viering van musikale verskeidenheid nie, maar ook 'n

simboliese ruimte waarbinne die historiese gewig van jazz, *Black music*, en Westerse kunsmusiek op kreatiewe wyse herbedink en vernuwe word.

6.4 Samevatting

Surendran Reddy se *Mayibuye Suite* is 'n kragtige voorbeeld van sy unieke clazz-styl - 'n sinergie van klassieke tegniek, jazz-idioom, en Afrika-musiek. Elke beweging, *Prelude*, *An African Hymn*, en *Toccata*, dra op sy eie manier by tot die veelvlakkige musiektaal wat nie net stilisties innoverend is nie, maar ook ryk is aan sosiopolitieke betekenis.

Die openingsbeweging, *Prelude*, stel die toon met 'n energieke improvisatoriese karakter, sterke sinkope, jazz akkoorduitbreidings, en swing-ritmes wat onmiddellik die jazz-wêreld binnebring. Terselfdertyd gebruik Reddy Afrika-geïnspireerde ritmes en 'n gevoel van spontane ekspressie wat sy verwantskap aan die gemeenskaplike en die historiese eggo's van bevryding weerspieël. Die beweging dien as 'n soort aankondiging van die *Suite* se groter tematiese bedoeling - 'n musikale eis vir kulturele bevryding en erkenning.

An African Hymn, die tweede beweging, bied 'n introspektiewe en byna meditatiewe kontras. Hier meng Reddy 'n tradisionele himne-agtige tekstuur met jazz-kleurharmoniek, parallelle kwarte, poliritme, en elemente van improvisasie. Hierdie beweging bied nie net stilistiese samevloeiing nie, maar roep ook 'n gevoel van geestelike weerstand en hoop op. Deur die 'heilige' idiomatiek van die Christelike himne te de- en herkonfigureer met Afrika-musikale elemente, herskryf Reddy simbolies die koloniale klanklandskap vanuit 'n Suid-Afrikaanse perspektief.

Die finale *Toccata* verteenwoordig Reddy se mees ekstatische en virtuoos-tegniese gebruik van die orrel. Die jazz-invloede is hier meer ritmies gedrawe. Die energie en momentum van die beweging vergestalt 'n gevoel van bevryding — 'n viering van vryheid, maar ook 'n uitdaging aan gevestigde estetika. Hier word die idee van *Mayibuye iAfrika*, 'Laat Afrika terugkeer', 'n klanklandskap van nie net bevryding nie, maar van selfdefiniëring en opstanding. Die clazz-benadering word hier die voertuig van musikale weerstand: die *Toccata* word 'n toespraak sonder woorde, 'n vlam van identiteit.

Die *Mayibuye Suite* funksioneer dus as 'n stilistiese, emosionele, en politieke reis. Reddy gebruik jazz nie bloot as 'n estetiese versiering nie, maar as 'n middel van kulturele ondersoek en uitdrukking. Sy clazz is nie net 'n mengvorm nie, maar 'n daad van musikale dekolonisering. Deur klassieke vorms te vermeng met jazz-idiome en Afrika-musiek, herskep Reddy 'n nuwe Suid-Afrikaanse klankruimte waarin historiese pyn, kulturele hibriditeit, en hoop vir transformasie tesame resoneer.

7 Slot opmerkings

Surendran Reddy se twee werke vir orrel, *Toccata for Madiba* en *Mayibuye Suite*, vorm 'n unieke toevoeging die Suid-Afrikaanse musieklandskap wat die moontlikhede van musikale kruisbestuiwing illustreer. Deur klassieke vorme met jazz-idiome, Afrika-musiek, en improvisatoriese vryheid te vermeng, vergestalt Reddy se sogenaamde clazz-styl nie slegs estetiese versmelting nie, maar ook 'n diepgewortelde sosiopolitieke bewussyn. In beide werke openbaar hierdie styl hom in verskeie dimensies — van harmonie en ritme tot frasebou, tekstuur, en vorm — en dien dit as draer van persoonlike, kulturele, en historiese betekenis.

'n Sleutel-element van hierdie studie was die identifisering van jazz-stylelemente in die werke. Aangesien bestaande Westerse analitiese raamwerke beperk is in hul vermoë om jazz en spesifiek Suid-Afrikaanse jazz op 'n genuanseerde wyse te beskryf, is 'n aangepaste analitiese raamwerk saamgestel en gebruik wat gegrond is op fundamentele aspekte van musikale uitdrukking. Hierdie raamwerk het dit moontlik gemaak om nie net algemene jazz-kenmerke uit te lig nie, maar ook om stylkenmerke van Suid-Afrikaanse jazz, insluitend marabi-, kwêla-, en mbaqanga-invloede, te identifiseer en in konteks te plaas.

Toccata for Madiba is 'n esteties-diepsinnige huldeblyk aan Nelson Mandela en 'n musikale uiting van hoop, genesing, en heropbou. Hoewel dit sekere elemente van 'n tradisionele tokkate-struktuur aanneem, word die vorm ingekleur met jazz-invloede, wisselende ritmes, en harmoniese kompleksiteit wat aan beide Europese- en Afrika tradisies herinner. Die werk se emosionele lading - deels plegtig, deels triomfantlik - versterk die politieke simboliek daarvan.

Die *Mayibuye Suite*, bestaande uit drie kontrasterende bewegings (*Prelude*, *An African Hymn*, en *Toccata*), vorm eweneens 'n veelvlakkige refleksie op identiteit, vryheid, en die post-Apartheid landskap. Elke beweging dra op unieke wyse by tot die uitdrukking van Reddy se clazz-styl: die *Prelude* is energiek en improvisatories, met jazz-harmoniese elemente; *An African Hymn* bied 'n kontemplatiewe versmelting van Westerse himnologie en Afrika-musikale idioom; en die *Toccata* vergestalt 'n ritmies-dinamiese viering van

bevryding, deurdrenk van jazz- en ander kontemporêre invloede, maar met 'n duidelik Suid-Afrikaanse karakter.

In beide werke is Reddy se verwysings na jazz nie net stilisties relevant nie, maar funksioneer dit as deel van 'n groter ideologiese raamwerk waarin musiek dien as 'n taal van sosiale kommentaar.

Reddy se eie opmerkings en uitsprake oor sy clazz-styl asook sy neiging om musiek as 'n wyse van kulturele bemiddeling te gebruik, plaas sy orrelwerke binne 'n diskouer van musikale dekolonisering. Deur jazz - 'n genre wat self gebore is uit historiese weerstand - in klassieke strukture te integreer, herposisioneer Reddy die erven van beide musiektradisies, en skep hy 'n ruimte waar Suid-Afrikaanse identiteit in klank gevorm en bevestig word.

Belangrik is die ruimte wat Reddy laat vir die uitvoerder om as medeskeppende agent op te tree. Die afwesigheid van gedetailleerde uitvoerings-aanwysings in die notetekste, sowel as die improvisatoriese aard van verskeie gedeeltes in beide werke, maak dit duidelik dat die uitvoerder nie slegs 'n tegniese oordraer van musiek is nie, maar ook 'n aktiewe deelnemer aan die musikale dialoog. Dit impliseer dat uitvoerders hulself moet verdiep in die stilistiese registers van jazz en Afrika-musiek, sowel as die sosiale en politieke betekenislae van die werke, ten einde interpretasies te lewer wat Reddy se artistieke visie kontekstualiseer.

Die gebruik van die Rieger-orrel in UNISA se Z.K. Matthews-konsertsaal, waarvoor albei werke spesifiek geskryf is, dra verder by tot die unieke klankwêreld waarin hierdie werke funksioneer. Die tegniese kapasiteit en klankpalet van hierdie orrel skep ruimte vir ryk timbrale nuanses, en moontlike aanpassings vir ander instrumente moet sensitief wees vir die spesifieke estetiese en historiese gehalte van Reddy se musiek. In dié opsig kan die bevindings van hierdie studie moontlik dien as grondslag vir die ontwikkeling van 'n uitvoerdersuitgawe, wat nie voorskriftelik is nie, maar wel rigtinggewend vir toekomstige vertolkings.

Uiteindelik bevestig hierdie studie dat Surendran Reddy se clazz-orrelwerke veel meer is as musikale eksperimente — dit is klankmanifeste van 'n Suid-Afrikaanse komponis wat

tegelykertyd worstel met die kompleksiteite van kulturele identiteit, geskiedenis, en artistieke vryheid, maar terselfdertyd ook hierdie aspekte vier in sy komposisies. Jazz word nie slegs as klanktaal gebruik nie, maar as 'n simboliese voertuig waardeur Reddy 'n nuwe estetiese ruimte verken waarin vorm, betekenis, en weerstand op genuanseerde wyse saamvloei.

Bibliografie

- A tribute to Dizu Plaatjies: UCT's maestro of African music.* 2024, Mei 24 [Video opname]. Beskikbaar: <https://www.youtube.com/watch?v=LVDAmQDwmxA> [2025, April 28].
- Aebersold, J. 2010. *Jazz handbook*. New Albany, IN: Jamey Aebersold Jazz.
- African Composers Edition: Surendran Reddy Performing Edition* [Aanlyn]. [s.a.]. Beskikbaar: <https://african-composers-edition.co.za/composers/surendran-reddy/> [2025, April 28].
- Agawu, K. 1995. *African rhythm*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Allen, L. 2018. Kwela: The structure and sound of pennywhistle music, MM. Floyd (red.). *Composing the Music of Africa: Composition, Interpretation and Realisation*. New York: Routledge. 227-264.
- Allen, L. 1993. Pennywhistle kwela: A musical, historical and socio-political analysis. Ongepubliseerde meesters tesis. Durban: Universiteit van KwaZulu-Natal.
- Anderson, C.S. (red.). 2012. *Twentieth-century organ music*. New York: Routledge.
- Ankeny, J. [s.a.]. *AllMusic: Bheki Mseleku* [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://www.allmusic.com/artist/bheki-mseleku-mn0000066045#biography> [2025, April 28].
- Auner, J. 2013. *Music in the twentieth and twenty-first centuries*. New York: W. W. Norton and Company.
- Ballantine, C. 1999. Looking to the USA: the politics of male close-harmony song style in South Africa during the 1940s and 1950s. *Popular Music*, 18(1):1-17.
- Ballantine, C. 1993. *Marabi nights*. Johannesburg: Ravan Press.
- Basler Afrika Bibliographien: Marabi* [Aanlyn]. [s.a.]. Beskikbaar: <https://www.baslerafrika.ch/contents/marabi/> [2025, April 28].
- Béhague, G. 2001. Bossa nova, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03663> [2025, April 28].
- Benadon, F. 2006. Slicing the beat: Jazz eighth notes as expressive microrhythm. *Ethnomusicology*. 50(1): 73-98.

- Benford, A. 2018. Popular idioms in select organ works of Naji Hakim, Jon Lauvik, and Wolf Günter Leidel. Ongepubliseerde doktorale proefskrif. Tuscaloosa: University of Alabama.
- Bergonzi, T. 1992. *Melodic structures*. Toronto: Advance Music.
- Berlin, E.A. 2013. Ragtime, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi-org.ez.sun.ac.za/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2252241> [2025, April 28].
- Blue Note: Nduduzo Makhathini* [Aanlyn]. [s.a.]. Beskikbaar: <https://www.bluenote.com/artist/nduduzo-makhathini/> [2025, April 28].
- Borgo, D. 2014. Free jazz, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi-org.ez.sun.ac.za/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2256589> [2025, April 28].
- Boyer, H.C., Rye, H. & Kernfeld, B. 2003. Gospel (ii), in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi-org.ez.sun.ac.za/10.1093/gmo/9781561592630.article.J579700> [2025, April 28].
- Britannica*. 2017. S.v. 'heterophony' [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://www.britannica.com/art/heterophony> [2025, April 28].
- Burkholder, J.P. 2001. Borrowing, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://www-oxfordmusiconline-com.ez.sun.ac.za/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052918?rskey=qv7ZXo> [2025, April 28].
- Caldwell, J. 2001. Toccata, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi-org.ez.sun.ac.za/10.1093/gmo/9781561592630.article.28035> [2025, April 28].
- Calitz, C.J. 2011. The free song (hymn) as a means of expression of the spirituality of the local congregation with specific focus on the situation of the Dutch Reformed Church in South-Africa. Ongepubliseerde doktorale proefskrif. Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- Carter, J. 2018. *9 Things you should know about Christian hymns* [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://www.thegospelcoalition.org/article/9-things-know-christian-hymns/> [2025, April 28].
- Chang, P.Y. & Lim, D.J. 2009. Renegotiating the sacred-secular binary: IX Saves and contemporary Christian music. *Review of Religious Research*. 50(4): 392-412.

- Chang, Y. 2015. The solo organ works of Jon Laukvik. Ongepubliseerde doktorale proefskrif. Lawrence: University of Kansas.
- Chew, G. 2001. Articulation and phrasing, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi-org.ez.sun.ac.za/10.1093/gmo/9781561592630.article.40952> [2025, April 28].
- Coker, J. 1991. Elements of the jazz language for the developing Improvisor. Van Nuys, CA: Alfred Music Publishing.
- Collier, G.L. & Collier, J.L. 1994. An exploration of the use of tempo in jazz. *Music Perception*. 11(3): 219-242.
- Cooke, M. & Horn, D. 2002. *The Cambridge companion to jazz*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coplan, D. 2009. *In township tonight*. 2nd edition. Chicago: University of Chicago Press.
- Copland plays Copland Piano Concerto*. 1964, Februarie 8 [Video opname]. Beskikbaar: <https://www.youtube.com/watch?v=vC3qOpyp4rl> [2025, April 28].
- Creighton, R.J. 2009. A man of two worlds: Classical and jazz influences in Nikolai Kapustin's Twenty-Four Preludes, Op. 53. Ongepubliseerde doktorale proefskrif. Tucson: University of Arizona.
- Cugny, L. 2019. *Jazz analysis: A Comprehensive approach*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Dayal, G. 2013. House, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi-org.ez.sun.ac.za/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2249796> [2025, April 28].
- DeGreg, P. 2005. *Jazz keyboard harmony: A piano voicing method for all musicians*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz.
- De Villiers, M.J. 2021. Sonic signatures in South African jazz: A stylistic analysis of the trio music of Kyle Shepherd, Bokani Dyer and Nduduzo Makhathini. Ongepubliseerde meesters tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- DeVeaux, S. 2013. Bop [bebop, rebop], in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi-org.ez.sun.ac.za/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2248431> [2025, April 28].
- DeVeaux, S. & Giddins, G. 2009. *Jazz*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.

- Dlamini, S.S. 2009. The South African Blue Notes: Bebop, mbaqanga, apartheid, and the exiling of a musical imagination. Ongepubliseerde doktorale proefskrif. Durban: Universiteit van KwaZulu-Natal.
- Drabkin, W. 2001a. Circle of fifths, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi-org.ez.sun.ac.za/10.1093/gmo/9781561592630.article.05806> [2025, April 28].
- Drabkin, W. 2001b. Invertible counterpoint, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi-org.ez.sun.ac.za/10.1093/gmo/9781561592630.article.13881> [2025, April 28].
- Drabkin, W. 2001c. Tonicization, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi-org.ez.sun.ac.za/10.1093/gmo/9781561592630.article.28123> [2025, April 28].
- Dunlap, C. 2005. An historic overview of the toccata as a form and compositional Technique. Lexington, VA: Washington and Lee University: 118-124.
- Fabian, D. 2014. Commercial sound recordings and trends in expressive music performance, in D. Fabian, R. Timmers & E. Schubert (reds.). *Empirical approaches across styles and cultures*. Oxford: Oxford University Press. 58-79.
- Fargion, J.T. 2001. Isicathamiya, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi-org.ez.sun.ac.za/10.1093/gmo/9781561592630.article.47576> [2025, April 28].
- Fernandez, R.A. 2006. *From Afro-Cuban rhythms to latin jazz*. Berkeley: University of California Press.
- Fox, D. & Junchen, D. 2013. Theatre organ, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2252521> [2025, April 28].
- Frane, A.V. & Shams, L. 2017. Effects of tempo, swing density, and listeners' drumming experience, on swing detection thresholds for drum rhythms. *The Journal of the Acoustical Society of America*. 141(6): 4200-4208.
- Fuller, D. 2001a. Alberti bass, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi-org.ez.sun.ac.za/10.1093/gmo/9781561592630.article.00447> [2025, April 28].

- Fuller, D. 2001b. Notes inégales, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20126> [2025, April 28].
- Fuller, D. 2001c. Suite, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi-org.ez.sun.ac.za/10.1093/gmo/9781561592630.article.27091> [2025, April 28].
- Gaulier, A. & Martin, D-C. 2017. *Cape Town harmonies: Memory, humour and resilience*. Somerset: African Minds.
- Gebhardt, N., Rustin-Pascal, N. & Whyton, T. (eds.). 2019. *The Routledge companion to jazz studies*. New York: Routledge.
- Gotham, M., Gullings, K., Hamm, C., Hughes, B., Jarvis, B. Lavengood, M. & Peterson, J. 2022. *Open Music Theory*: Tweede uitgawe. Oklahoma: Oklahoma State University.
- Gregorian Chant: The Roots of Western Choral Tradition, 2024, Augustus 31. *International Choral Fest, Costa Rica* [Webdagboek]. Beskikbaar: <https://www.choralfestcostarica.org/gregorian-chant-the-roots-of-western-choral-tradition/> [2025, April 28].
- Gridley, M.C. 2014. *Jazz styles – Pearson New International edition*. Harlow: Pearson.
- Grove, G. & Fallows, D. 2001. A piacere, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi-org.ez.sun.ac.za/10.1093/gmo/9781561592630.article.01085> [2025, April 28].
- Grove Music Online. 2025a. Anticipation, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001013> [2025, April 28].
- Grove Music Online. 2025b. Caesura, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004537> [2025, April 28].
- Grove Music Online. 2025c. Double-time (i, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000127700> [2025, April 28].

- Grove Music Online. 2025d. Modal jazz, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018827> [2025, April 28].
- Grove Music Online. 2025e. Turn, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://www.oxfordmusiconline-com.ez.sun.ac.za/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048838> [2025, April 28].
- Grove Music Online. 2025f. Fusion, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://www.oxfordmusiconline-com.ez.sun.ac.za/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000160600> [2025, Mei 21].
- Grove Music Online. 2025g. Jazz waltz, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://www.oxfordmusiconline-com.ez.sun.ac.za/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000602900?rskey=qtIx0&result=1> [2025, Mei 21].
- Hammond [Aanlyn]. [s.a.]. Beskikbaar: <https://hammondorgans.com.au/> [2025, April 28].
- Hedges, T., Roy, P. & Pachet, F. 2014. Predicting the composer and style of jazz chord progressions. *Journal of New Music Research*. 43(3): 276-290.
- Hendriksen, W. 1981. *Philippians, Colossians & Philemon*. Edinburgh: The Banner of Truth Trust.
- Henry, C.B. 2022. *Global jazz – a research and information guide*. New York: Routledge.
- Hudson, A. 2021. The African roots of blues music (the blues scale). 2021, September 15. *Africa, African/African-American history/politics/issues, Hip-Hop, History*. Beskikbaar: <https://adamhudson.org/2021/09/15/the-african-roots-of-african-blues-music-the-blues-scale/> [2025, April 28].
- Hudson, R. 2001. Rubato, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi-org.ez.sun.ac.za/10.1093/gmo/9781561592630.article.24039> [2025, April 28].
- Hutchinson, R. 2023. *Music theory for the 21st-century classroom* [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://musictheory.pugetsound.edu/mt21c/MusicTheory.html> [2025, April 28].

- Jacob Collier on swing percentage.* [s.a.] [Video opname]. Beskikbaar: <https://www.youtube.com/watch?v=B23b2BrNVPE> [2025, Mei 17].
- Jazz piano tutorial – walking basslines: Part 1* [Video opname]. Beskikbaar: <https://www.youtube.com/watch?v=O20iircgoRg> [2025, April 28].
- Johannes, S. 2010. Bassists of iKapa (the Cape). Ongepubliseerde meesters tesis. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad.
- Joyner, D. 2000. Analyzing third stream. *Contemporary Music Review*. 19(1): 63-87.
- Kernfeld, B.D. 2003. Call and response, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.I072500> [2025, April 28].
- Kernfeld, B.D. 1995. *What to listen for in jazz*. New Haven: Yale University Press.
- Khwela, P.P. 1988. African culture and its influences on the hymn. Ongepubliseerde honneurs tesis. Richardsbaai: Universiteit van Zululand.
- Kim, E-J. 2013. *A style and performance guide to selected piano toccatas, 1957-2000*. Gepubliseerde doktorale proefskrif. Ann Arbor: ProQuest.
- Kirchner, B. 2000. *The Oxford companion to jazz*. Oxford: Oxford University Press.
- Knight, G.L. [s.a.]. Hymn, in *Microsoft Encarta Online Encyclopedia* [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://www.refseek.com/data/cache/en/1/Hymn.html> [2025, April 28].
- Kostka, S. 2006. *Materials and techniques of twentieth-century music*. Derde uitgawe. New Jersey: Pearson Prentice Hall.
- Kovarik, F. 2011, Julie 9. Centre for the humanities: What is black music? *Human Ties Blog* [Webdagboek]. Beskikbaar: <https://humanities.wustl.edu/sock-hop-and-loft/379> [2025, April 28].
- Kubik, G. 2010. *Theory in African Music, Vol. 1*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lakha-Singh, R. 2018. *Evolution of an anthem* [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://www.wits.ac.za/curiosity/stories/evolution-of-an-anthem.html> [2025, April 28].
- Larson, S. 2009. *Analyzing jazz – a Schenkerian approach*. Hillsdale: Pendragon Press.
- Latham, A. (red.). [s.a.]. Polymetre, in *The Oxford Companion to Music*. Oxford University Press [Elektronies]. Beskikbaar: <https://www-oxfordreference-com.ez.sun.ac.za/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-5270> [2025, April 28].

- Laukvik, J. 2010. *Historical performance practice in organ playing*. Stuttgart: Carus.
- LearnTinWhistle: Tin whistle dictionary – beginners guide to common terminology* [Aanlyn]. [s.a.]. Beskikbaar: <https://learntinwhistle.com/resources/tin-whistle-dictionary/> [2025, April 28].
- Ledbetter, L. & Ferguson, H. 2001. Prelude, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi-org.ez.sun.ac.za/10.1093/gmo/9781561592630.article.43302> [2025, April 28].
- Levine, M. 1989. *The jazz piano book*. California: Sher Music.
- Levy, K., Emerson, J.A., Bellingham, J., Hiley, D. & Zon, B.M. 2001. Plainchant, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi-org.ez.sun.ac.za/10.1093/gmo/9781561592630.article.40099> [2025, April 28].
- Lillis, G. 1994. The French organ toccata from 1874 to 1934. Ongepubliseerde meesters thesis. Maynooth: St Patrick's College.
- MacDonald, M. 2024. The power of modal interchange in jazz: Expanding the harmonic possibilities. *Music Theory* [Webdagboek]. Beskikbaar: https://www.productlondon.com/modal-interchange-jazz-harmony/?utm_source=chatgpt.com [2025, April 28].
- Mastering the beat: Essential characteristics of disco music genre. 2024, November 25. *Stealify: The Home of MIDI* [Webdagboek]. Beskikbaar: <https://stealifysounds.com/blogs/news/mastering-the-beat-essential-characteristics-of-disco-music-genre> [2025, April 28].
- Mathieson, K. 2013. Hard bop, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi-org.ez.sun.ac.za/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2249696> [2025, April 28].
- Mathiesen, T. 1991. Silent film music and the theatre organ. *Indiana Theory Review*.
- McGowan, J. 2010. Riemann's functional framework for extended jazz harmony. *Integral*. 24: 115-133.
- Meintjies, L. 2001a. Ibrahim, Abdullah, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi-org.ez.sun.ac.za/10.1093/gmo/9781561592630.article.49771> [2025, April 28].
- Meintjes, L. 2001b. *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*. Durham: Duke University Press.

- Miller, R. J. 2015. *Contemporary orchestration: A practical guide to instruments, ensembles, and musicians*. New York: Routledge.
- Miller, R. 1996. *Modal jazz composition & harmony*, Vol. 1. Toronto: Advance Music.
- Monama, B. 2022. *Introduction to South African guitar styles, Vol. 1: Five Decades of Ukuvambha (1930-1980s)*. Houghton: Real African Publishers.
- Mouton, J. 2001. *How to succeed in your master's and doctoral studies: A South African guide and resource book*. Pretoria: Van Schaik Publishers.
- Mulholland, J. & Hojnacki, T. 2015. *Harmony 2, the course text*. Boston: The Berkeley College of Music.
- Mulholland, J. & Hojnacki, T. 2013. *The Berkeley book of jazz harmony*. Boston: Berkeley Press.
- Nduduzo Makhathini* [Aanlyn]. [s.a.]. Beskikbaar:
<https://www.nduduzomakhathini.com/#bio> [2025, April 28].
- Nettles, B. & Graf, R. 1997. *The chord scale theory and jazz harmony*. Toronto: Advance Music.
- Nikolsky, A. 2024. The evolution of human music in the light of increased prosocial behaviour: A new model. *Physics of Life Reviews*, 51:114-228.
- Nikolsky, A. 2022. *PsyArXiv: Glossary of some important musical terms* [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://psyarxiv.com/jxkey/> [2025, April 28].
- Nikolsky, A. 2020. The pastoral origin of semiotically functional tonal organization of music. *Frontiers in Psychology*, 11(1358).
- Nina Simone* [Aanlyn], [s.a.]. Beskikbaar: <https://www.ninasimone.com/biography> [2025, April 28].
- Norman, L.K. 2002. The respective influence of jazz and classical music on each other, the evolution of third stream and fusion and the effects thereof into the 21st century. Ongepubliseerde doktorale proefskrif. Vancouver: University of British Columbia.
- Oliver, E. & Oliver, W. 2017. The colonisation of South Africa: A unique case. *HTS Theological Studies*, 73(3).
- Omahony, T.J. [s.a.]. *Catholic Answers: Alleluia* [Aanlyn]. Beskikbaar:
<https://www.catholic.com/encyclopedia/alleluia> [2025, April 28].
- Ong, S.Y. 2005. The piano prelude in the early twentieth century: Genre and form. Ongepubliseerde meesters tesis. Perth: University of Western Australia.

- Oosthuizen, J.E. 2022. Die uitvoering van Frans-Romantiese orrelsimfonieë op eklektiese konsertsaalorrels: Histories-ingeligte riglyne vir vertolking. Ongepubliseerde meesters tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Owens, T. 1995. *Bebop: The music and its players*. New York: Oxford University Press.
- Oxford English Dictionary*. 2023a. S.v. 'funk' [Aanlyn]. Beskikbaar: https://www.oed.com/dictionary/funk_n2?tab=meaning_and_use#1217925570 [2025, April 28].
- Oxford English Dictionary*. 2023b. S.v. 'lilting (adj.)' [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi.org/10.1093/OED/4157903422> [2025, April 28].
- Pascall, R. 2001. Style, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://www-oxfordmusiconline-com.ez.sun.ac.za/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027041?rskey=ib5wys> [2025, April 28].
- Pease, T. 2003. *Jazz composition: Theory and practice*. Boston: Berklee Press.
- Pease, T. & Pullig, K. 2001. *Modern jazz voicings*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Pinson, H.K. 2002. Aspects of jazz and classical music in David. N. Baker's Ethnic Variations on a Theme of Paganini. Ongepubliseerde meesters tesis. Birmingham, AL: Samford University.
- Porter, J., Barlow, J., Johnson, G., Sams, E. & Temperley, N. 2023. Ballad, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01879> [2025, April 28].
- Poudrier, E. & Repp, B.H. 2013. Can musicians track two different beats simultaneously? *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 30(4): 369-390.
- Rawlins, R. & Bahha, N.E., 2005. *Jazzology: The encyclopedia of jazz theory for all musicians*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Reddy, S. 2001. *Mayibuye Suite: For Organ*. Braamfontein: African Composers Edition.
- Reddy, S. 1998. *Toccata for Madiba*. Geredigeer deur UNISA. Pretoria: UNISA.
- Reddy, S. 1997. SAMRO partituur van Toccata for Madiba met aantekeninge deur Reddy.
- Rushton, J. 2001a. Applied dominant, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi-org.ez.sun.ac.za/10.1093/gmo/9781561592630.article.01117> [2025, April 28].
- Rushton, J. 2001b. Hemiola, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar:

- SAMRO Music Archive: Prof Mzilikazi James Stephen Khumalo* [Aanlyn]. [s.a.]. Beskikbaar: <https://www.samroscores.org.za/composer/james-stephen-mzilikazi-khumalo/> [2025, April 28].
- Scales-Chords: Piano chord namer* [Aanlyn]. [s.a.]. Beskikbaar: <https://www.scales-chords.com/chord-namer/piano> [2025, April 28].
- Schuller, G. 2003. Walking bass (jazz), in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi-org.ez.sun.ac.za/10.1093/gmo/9781561592630.article.J470600> [2025, April 28].
- Scruton, R. 1999. *The aesthetics of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Shim, E 2013. Tristano, Lennie, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2252533> [2025, April 28].
- Shipton, A. 2001. Slap-bass [slap], in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51117> [2025, April 28].
- Silbiger, A. 2001. Chaconne, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi.ez.sun.ac.za/10.1093/gmo/9781561592630.article.05354> [2025, April 28].
- Snelson, J. 2001. Shuffle, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49069> [2025, April 28].
- Snyman de Klerk, M-M. 2020. An analysis of stylistic elements and challenges of technique and improvisation in three late piano works by Surendran Reddy (1962-2010). Ongepubliseerde meesters tesis. Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- South Africa Online: The marimba* [Aanlyn]. 2024. Beskikbaar: <https://southafrica.co.za/the-marimba.html> [2025, April 28].
- Spring, H. 2014. Swing, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2258226> [2025, April 28].
- Stuessy, C.J. 1977. The confluence of jazz and classical music from 1950 to 1970. Ongepubliseerde doktorale proefskrif. Rochester, NY: Universiteit van Rochester.
- Surendran Reddy* [Aanlyn]. [s.a.]. Beskikbaar: <http://www.surendran-reddy.com/> [2025, April 28].

- Suwannakit, S. 2014. The overview treatment of odd meters in the history of jazz. *Rangsit Music Journal*. 9(1): 29-38.
- Take 5: Jazz and the civil rights movement. 2013, September 17. *Smithsonian American Art Museum* [Webdagboek]. Beskikbaar: <https://americanart.si.edu/blog/eye-level/2013/17/583/take-5-jazz-and-civil-rights-movement> [2025, April 28].
- Teal, L. 1994. *The art of saxophone playing*. Miami: Summy-Birchard Inc.
- Temperley, D. 2000. Meter and grouping in African music: A view from music theory. *Ethnomusicology*. 44(1): 65-96.
- Terefenko, D. 2014. *Jazz theory: From basic to advanced study*. Eerste uitgawe. New York: Routledge.
- The Conversation: Mzilikazi Khumalo: Iconic composer who defied apartheid odds to leave a rich legacy* [Aanlyn]. 2021. Beskikbaar: <https://theconversation.com/mzilikazi-khumalo-iconic-composer-who-defied-apartheid-odds-to-leave-a-rich-legacy-163283> [2025, April 28].
- The Jazz Piano Site* [Aanlyn], [s.a.]. Beskikbaar: <https://www.thejazzpianosite.com/jazz-piano-lessons/> [2025, April 28].
- Thorpe, C.J. 2018. Deconstructing “The South African jazz feel”: Roots, rhythms and features of South African jazz. Ongepubliseerde meesters tesis. Makhanda: Rhodes Universiteit.
- Timeline of African American music: Secular disco* [Aanlyn], [s.a.]. Beskikbaar: <https://timeline.carnegiehall.org/genres/disco> [2025, April 28].
- Tribe, S. 2006. Beyond taste in liturgical music. *Sacred Music*. 133(2):23-24.
- Tucker, M. & Jackson, T. 2020. Jazz, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000358106> [2025, April 28].
- UNISA. 2015. Musiekteorieleerplanne: Graad 6-8. Pretoria: UNISA.
- Van der Merwe, C. 2016. Surendran Reddy, master of clazz. Ongepubliseerde meesters tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Van Tonder, J. & Werner, G. 2021. *The South African jazz real book vol. 1 - "Jika": Celebrating the music of jazz musicians from Southern Africa*. Kenilworth, South Africa: jazz.co.za.
- Vocabulary.com*. [s.a.]. S.v. ‘hymn’ [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://www.vocabulary.com/dictionary/hymn> [2025, April 28].

- Voglewede, M. 2013. *Toward a perceptual-cognitive account of double-time feel in jazz*. Gepubliseerde meesters tesis. Ann Arbor: ProQuest.
- Wald, E. 2013. Blues, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2223858> [2025, April 28].
- Walker, C. 2017. The land question in South Africa: 1913 and beyond. *Oxford Research Encyclopaedia of African History* [Aanlyn]. Beskikbaar: [https://oxfordre.com/africanhistory/display/10.1093/acrefore/9780190277734.001.0001/acrefore-9780190277734-e-79](https://oxfordre.com/africanhistory/display/10.1093/acrefore/9780190277734.001.0001/acrefore-9780190277734-e-79?p=emailASwi.Nw1MoqNI&d=/10.1093/acrefore/9780190277734.001.0001/acrefore-9780190277734-e-79) [2025, April 28].
- Walker, P.M. 2001. Fugato, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10352> [2025, April 28].
- Wang, R. & Kernfeld, B. 2020. Brubeck, Dave (jazz), in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.I063300> [2025, April 28].
- Washburne, C. 2014. Latin jazz, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2262587> [2025, April 28].
- Waters, K. 2011. *The studio recordings of the Miles Davis Quintet, 1965-68*. Oxford: Oxford University Press.
- Waters, K. 2000. What is modal jazz? *Jazz Educator's Journal*. 33(1): 53-55.
- Waters, K. 1996. Blurring the barline: Metric displacement in the piano solos of Herbie Hancock. *Annual Review of Jazz Studies: Newark, NJ*. 19-37.
- Waters, T. 2023. *Alleluia & Hallelujah: Meanings, words usages, and differences* [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://study.com/learn/lesson/hallelujah-alleluia.html> [2025, April 28].
- Whittall, G. 2015. Groove, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2284508> [2025, April 28].
- Witkin, R.W. 2000. Why did Adorno "hate" jazz? *Sociological Theory*. 18(1): 145-170.

- Witmer, R. 2011. Standard, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn].
Beskikbaar: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.I425800> [2025, April 28].
- Witmer, R. 2003. Ballad (jazz), in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn].
Beskikbaar: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.I023200> [2025, April 28].
- Witmer, R. & Finlay, R. 2003. Notation (jazz), in *Grove Music Online*. Oxford Music Online [Aanlyn]. Beskikbaar:
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.I333500> [2025, April 28].
- Wolosky, S. 2001. *The art of poetry: How to read a poem*. Oxford: Oxford University Press.

Addendum 1 Akkoord terminologie

sesde akkoord	'n Drieklank met bygevoegde akkoordnoot 6 en geen akkoordnoot 7.
sewende akkoord	'n Drieklank met bygevoegde akkoordnoot 7.
akkoord	Sluit in drielanke, vierlanke, sewende akkoorde, verrykte akkoorde, bo-struktuur akkoorde, kwartakkoorde, en kwintakkoorde.
akkoordnoot	Aangedui deur 'akkoordnoot <i>n</i> ', waar <i>n</i> 'n syfer van 1 tot 13 is.
akkoordnoot 7	By majeur sewende akkoorde vorm akkoordnoot 7 'n majeur sewende interval met die grondnoot. By mineur sewende akkoorde, en halfverminderde sewende akkoorde vorm akkoordnoot 7 'n mineur sewende interval met die grondnoot. By verminderde sewende akkoorde vorm akkoordnoot 7 'n verminderde sewende interval met die grondnoot.
akkoordtipe	By drielanke: majeur, mineur, verminderd, en vergroot. By sesde akkoorde: majeur of mineur. By sewende- en verrykte akkoorde: majeur sewende, mineur sewende, dominant sewende, verminderde sewende, halfverminderde sewende, vergrote-majeur sewende, vergrote-mineur sewende en mineur-majeur sewende.
bo-struktuur akkoord	Waar akkoordnote 7-9-11 of 9-11-13 van 'n verrykte sewende akkoord 'n drieklank op die regterhandstaaf vorm.
drieklank	'n Drienoot akkoord wat uit derde intervalle opgemaak is.
gidsnote	Akkoordnote 3 en 7 van sewende- en verrykte akkoorde.
harmoniese funksies	<u>Tonika</u> : die funksie van die akkoord met toontrap $\hat{1}$ as grondnoot. <u>Subdominant (of voordominant)</u> : die funksie van die akkoord met toontrap $\hat{4}$ as grondnoot. <u>Dominant</u> : die funksie van die akkoord met toontrap $\hat{5}$ as grondnoot. <u>Tussendominant</u> ¹⁷¹ : Die dominant akkoord van 'n getonikaliseerde akkoord wat voor die akkoord ingevoeg word. Tussendominant akkoorde is gewoonlik dominant sewende akkoorde. <u>Tussenleitoon</u> ¹⁷² : Die leitoon akkoord van 'n getonikaliseerde akkoord wat voor die akkoord ingevoeg word. Tussenleitoon akkoorde is sewende akkoorde van die verminderde- of halfverminderde akkoordtipies.
harmoniese trappe	In Romeinse besyfering verwys die Romeinse syfers I-VII na die akkoorde, saamgestel uit die toontrappe van die toonaard en met die ooreenkomsstige toontrappe as grondnote. Romeinse hoofletters

¹⁷¹ Engels: 'secondary dominant', 'secondary V' of 'applied V'.

¹⁷² Engels: 'secondary leading note chord', 'secondary vii' of 'applied vii'.

	verwys na majeur akkoordtipes, terwyl kleinletters na mineur-, halfverminderde-, en verminderde akkoordtipes verwys.
kwartakkoord	'n Sewende akkoord met kwarte tussen die akkoordnote.
kwintakkoord	'n Sewende akkoord met kwinte tussen die akkoordnote.
spanningsnoot	Akkoordnote 9, 11, en 13 van 'n sewende akkoord. Spanningsnote kan óf ongewysig (in die geval van diatonies-verrykte akkoorde) óf chromaties gewysig wees (in die geval van chromaties-gewysigde verrykte akkoorde).
tonikalisering	Die tydelike benaming van 'n harmoniese trap akkoord as tonika en die invoeging voor die akkoord van die ooreenkomstige tussendominant- of tussenleitoon akkoord.
toonleergroep	'n Groepering van toonlere en modusse met soortgelyke kenmerke. Voorbeeld is majeur-, mineur-, dominant-, asook terughoudings-toonlere (sien Afdeling 3.3.5).
toonleertrap	Word aangedui deur 'n syfer van 1 tot 7 wat verwys na die trappe van die majeur toonleer, voorafgegaan deur 'n skuifteken (\flat , \natural , \sharp) waarvan toepassing, om afwykings van die ooreenkomstige majeur toontrap aan te dui.
toontrap	Verwys na die trappe van 'n toonaard of modus en word met kappiesyfers ($\hat{1}$, $\hat{2}$, ensovoorts) aangedui. By jazz word onderskeid getref tussen toontrappe en toonleertrappe, aangesien daar meer as een toonleer binne 'n gegewe toonaard kan voorkom. As gevolg van akkoord-toonleer verwantskappe word daar soms met elke akkoord na 'n verwante toonleer oorgeskakel.
verrykte akkoord	Sewende akkoorde met bygevoegde spanningsnote (sien Afdeling 2.1). Vir meer inligting, kan daar na die 'spanningsnote' inskrywing verwys word.
vierklank	'n Akkoord met vier note - nie beperk tot sesde- en sewende akkoorde nie.

Addendum 2 Ontledingsraamwerk

Groepering	Aspek van musikale uitdrukking	Kort beskrywing
toonhoogte	melodiese kontoer	kontoer gevorm deur opeenvolgende toonhoogtes (lineêre profiel van klanke)
	harmonie	gelyktydige toonhoogtes (vertikale samestelling van klanke)
	frasering	afwisseling van melodiese, harmoniese, dinamiese, metriese, asook ritmiese spanning met ooreenkomsstige ontspanning binne frasses – segmente van ‘n melodiese lyn
	tekstuur	lineêre sowel as vertikale samestelling van musikale klanke
	musikale vorm	tematiek-veranderinge binne ‘n opeenvolging van hiërargiese strukture
tydsverwante aspekte	ritme	die relatiewe tydsduur van opeenvolgende klanke in verhoudings (2, 3..)
	metrum	herhalende patronen van sterk en swak polsslae
	tempo	die gemiddelde polsslag-pas van ‘n musiekgedeelte
	artikulasie	die aard van die aanslag en afsluiting van opeenvolgende musikale klanke en strukture
volume	dinamiek	volume-veranderinge tussen opeenvolgende klanke en strukture
instrumentasie en klankkleur	register	veranderinge in klankkleur tussen verskillende toonhoogtes van dieselfde timbre (byvoorbeeld, donker teenoor lig; dun teenoor dik; dof teenoor helder)
	instrumentasie en klankkleur	die keuse van die mees gepaste instrument(e) en/of stem(me) asook registers vir ‘n verlangde uitdrukking
emosie	musiekarakter	beskrywende terminologie, byvoorbeeld, opgewek; plegtig; hartseer; fanfare; majestueus; statig
	energievlak	beskrywende terminologie insluitend voortstuwend; ontspanne

Addendum 3 Akkoord kategorieë, -tipes en -afkortings

Bronne:

<https://www.musicnotes.com/blog/a-complete-guide-to-chord-symbols-in-music/>

<https://www.scales-chords.com/chord-namer/piano>

Akkoord kategorie	Beskrywing	Akkoordtipes
drieklank	akkoordnote 1, 3, 5	majeur, mineur, verminderd, vergroot
sesde akkoord	majeur of mineur drieklank + majeur sesde interval met grondnoot	majeur, mineur
sewende akkoord	<p>drieklank + sewende interval met grondnoot, soos volg:</p> <p><u>majeur sewende akkoord [maj7]</u>: majeur drieklank + majeur sewende interval met die grondnoot [byvoorbeeld, Cmaj7]</p> <p><u>mineur sewende akkoord [min7]</u>: mineur drieklank + mineur sewende interval met die grondnoot [byvoorbeeld, Cmin7]</p> <p><u>dominant sewende akkoord [7]</u>: majeur drieklank + mineur sewende interval met die grondnoot [byvoorbeeld, C7]</p> <p><u>verminderde sewende akkoord [°7 of dim7]</u>: verminderde drieklank + verminderde sewende interval met die grondnoot [byvoorbeeld, C°7]</p> <p><u>halfverminderde sewende akkoord [°7 of min7b5]</u>: verminderde drieklank + mineur sewende interval met die grondnoot [byvoorbeeld, Cmin7b5]</p> <p><u>vergrote (dominant) sewende akkoord [+7]</u>: vergrote drieklank + mineur sewende interval met die grondnoot [byvoorbeeld, C+7]</p> <p><u>vergrote-majeur sewende akkoord [+(maj7) of +#7]</u>: vergrote drieklank + majeur sewende interval met die grondnoot [byvoorbeeld, C+(maj7)]</p> <p><u>mineur (majeur sewende) akkoord [min(maj7) of min#7]</u>: Mineur drieklank + majeur sewende interval met die grondnoot [byvoorbeeld, Cmin(maj7)]</p>	

verrykte akkoord	diatonies-verrykte akkoord	Sewende akkoord + een of meer bo-struktuur note (9, 11, 13)
	chromaties-verrykte akkoord	'n diatonies-verrykte akkoord waarvan ten minste een bo-struktuur noot chromaties gewysig is

Die akkoordtipes van verrykte sewende akkoorde word ten volle deur die onderliggende sewende akkoord bepaal. Volgens Cugny bestaan daar verskeie menings oor die aantal sewende akkoordtipes (Cugny, 2019:90-92). Die volgende agt sewende akkoordtipes is die mees omvattende groep en word vir die doeleindes van die huidige studie gebruik:

The image displays musical notation for eight different seventh chords, each shown in two variations (treble and bass clef) to demonstrate various ways to play them. The chords are labeled as follows:

- Cmaj7
- Cmin7
- Cø7
- C7
- Cº7
- Cmin(maj7)
- C+7
- C+(maj7)

Bron: Cugny, 2019:91

<u>Simbole vir drielanke</u>	<u>Simbole vir sesde akkoorde</u>
C majeur drielank: C	C6, Cm6
C mineur drielank, Cm	
C verminderd drielank: Cº	
C halfverminderde drielank: Cø	

Simbole vir verrykte akkoorde

‘n Gegewe verrykte akkoord kan verskeie korrekte afkortings hê. Die ‘*Scales-chords*’ webwerf was gebruik om akkoord afkortings te bepaal. Die skakel is
<https://www.scales-chords.com/chord-namer/piano>

Die byvoeging van bo-struktuur note (9, 11, 13) by sewende akkoorde

By sewende akkoorde is akkoordnote 1, 3, en 7 verpligtend. Wanneer bo-struktuur note by sewende akkoorde gevoeg word, verskyn die syfer van die hoogste ongewysigde spanningsnoot in die akkoord afkorting. C11 bevat, byvoorbeeld, C, E, G, B_b, D, en F, waar G as akkoordnoot 5 asook D as akkoordnoot 9 opioneel is¹⁷³. Indien D ook verpligtend is, verander die afkorting na C9/11¹⁷⁴. Gewysigde bo-struktuur note word in hakies, tesame met die ooreenkomstige skuifteken, bygevoeg. Indien noot 9 en ‘n verhoogde noot 11 voorkom, verander die afkorting na C9(#11). Indien slegs #11 voorkom, is die afkorting C7(#11).

Die byvoeging van bo-struktuur note (9, 11, 13) by ander akkoorde

By ander akkoorde (waar akkoordnoot 7 ontbreek), word bo-struktuur note as eerste-oktaaf note gesien - akkoordnoot 9 word akkoordnoot 2, ensovoorts. Wanneer akkoordnoot 2 by drieklank C gevoeg word, is die akkoordsimbool Cadd(2) en verwys na C, D, E, en G. Indien E weggelaat word, word die akkoord ‘n terughoudings-akkoord.

Terughoudings-akkoorde

Akkoordnoot 3 ontbreek by terughoudings-akkoorde.

¹⁷³ Hoewel C7 as voorbeeld gebruik word, geld beskrywings vir alle akkoordtipes - Cmaj7, Cmin7 ensovoorts.

¹⁷⁴ Hierdie gebruik van die skuinsstreep (‘/’) in die afkorting moet nie verwarring word met ‘slash chord’ akkoordsimbole wat verwys na akkoord omkerings nie. C/G verwys, byvoorbeeld, na drieklank C in die tweede omkering, met G in die onderste posisie.

Addendum 4 Toonlere, modusse, en verwante akkoorde

Sewenoot toonlere¹⁷⁵

Majeur modusse¹⁷⁶ en verwante akkoorde – vervul 'n tonika- of voordominant funksie

Modus	Toonleer/modus, akkoorde, asook ander funksies wat vervul kan word									
ionies	 									
lidies	 									

¹⁷⁵ Soos reeds genoem, sluit die term 'toonlere' modus toonlere in.

¹⁷⁶ Majeur modusse en verwante akkoorde bevat note wat majeur derde- en majeur sewende intervalle met die grondtoon vorm.

Mineur modusse¹⁷⁷ en verwante akkoorde - vervul 'n tonika- of voordominant funksie

Modus

Toonleer, akkoorde, asook ander funksies wat vervul kan word
Bron: Terefenko, 2014: 96-97

melodiese-mineur

9 11 13

1 b3 5 6 7

Cmin6 Cmin⁽⁹⁾ Cmin%6 Cmin⁹⁽⁹⁾ Cmin¹¹⁽¹¹⁾ Cmin¹³⁽¹³⁾ G

V

eolies

9 11 b13 b6 b7

1 b3 5 b6 b7

Cmin7 Cmin⁹ Cmin^{9(b6)} Cm^{11(b13)} Ab Fmin

bVI iv

dories

9 11 13

1 b3 5 6 b7

Cmin7 Cmin⁹ Cmin¹¹ Cmin¹³ Cmin6 Cmin%6 Fmin Bb

ii bVII

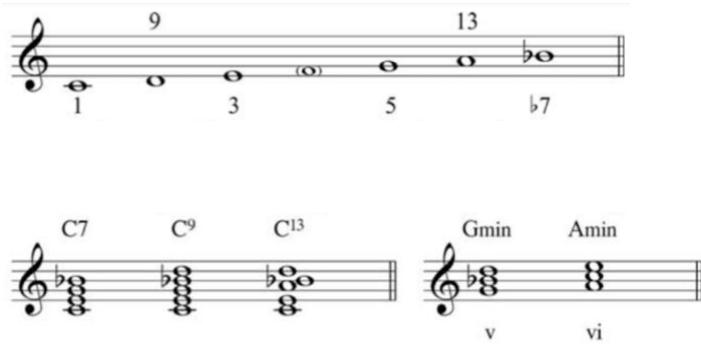
¹⁷⁷ Mineur modusse en verwante akkoorde bevat 'n noot wat 'n mineur derde interval met die grondtoon vorm.

Dominant modusse¹⁷⁸ en verwante akkoorde – vervul 'n dominant funksie

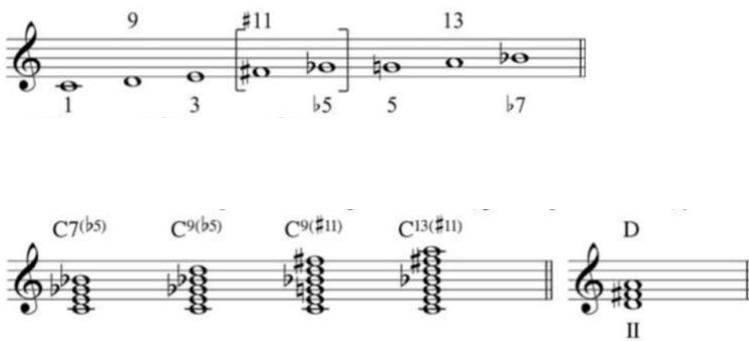
Modus

Toonleer, akkoorde, asook ander funksies wat vervul kan word
Bron: Terefenko, 2014: 98

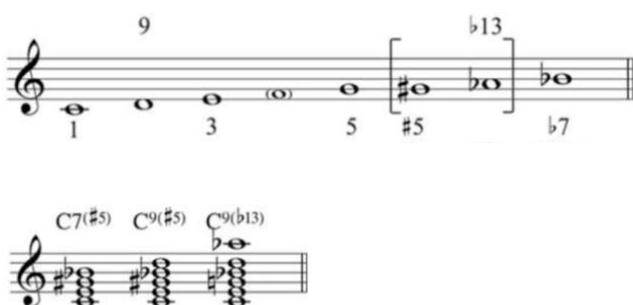
miksolides



miksoldies # 11



miksoldies b 13



¹⁷⁸ Dominant modusse en verwante akkoorde bevat note wat majeur derde- en mineur sewende intervalle met die grondnote vorm.

gewysig

b9 #9 #11 b13
1 3 b5 #5 b7

C7(b5) C7(#5) C7(9/b5) C7(9/b5) C7(29/b5) C7(29/b5)
bV bVI bii biii

G_b A_b D_{bb}min E_bmin

Terughoudende modusse¹⁷⁹ en verwante akkoorde – vervul ‘n voordominant- of dominant funksie

Modus

Toonleer, akkoorde, asook ander funksies wat vervul kan word
Bron: Terefenko, 2014: 100-101

miksolidies

9 11 13

C7sus C9sus C13sus

B_b Dm

bVII ii

miksolidies b 13

9 13

C^{9sus} C^{7sus}

B_b7 B_b Fmin

bVII bVII iv

frigies

13

flat 9 sharp 9

C^{7sus} C^{7sus} C^{7sus} C^{7sus} C^{7sus} C^{7sus} C^{7sus}

B_bmin7 B_bmin D_b

bvii bvii bII

¹⁷⁹ Terughoudende modusse en verwante akkoorde bevat note wat reine kwart- en mineur sewende intervalle met die grondtoon vorm.

dories b 2

The musical score consists of three parts:

- A top staff shows notes on a treble clef staff with accidentals: $\flat 9$, $\sharp 9$, 4, 5, 13, and $\flat 7$.
- A middle staff shows four chords in a key signature of one flat:
 - $C7(\flat 9)\text{sus}$
 - $C^{13}(\flat 9)\text{sus}$
 - $C7(\sharp 9)\text{sus}$
 - $C^{13}(\sharp 9)\text{sus}$
- A bottom staff shows three chords in a key signature of one flat:
 - $B\flat\text{min}^{(7)}$
 - $D\flat\text{Maj}^{(7)(\sharp 5)}$
 - $D\flat^+$with labels below them: $\flat\text{vii}^7$, $\flat\text{II Maj}^7$, and $\flat\text{II}^*$.

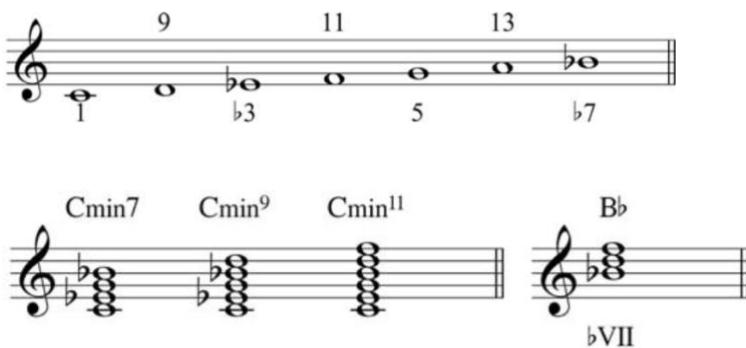
Ander heptatoniese modusse¹⁸⁰ en verwante akkoorde - vervul 'n voordominant- of dominant funksie

Modus

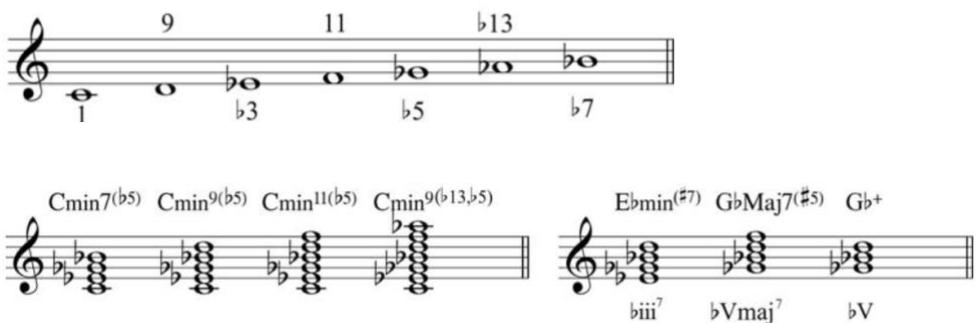
Toonleer, akkoorde, asook ander funksies wat vervul kan word
Bron: Terefenko, 2014: 102-103

Bron: Terefenko, 2014: 102-103

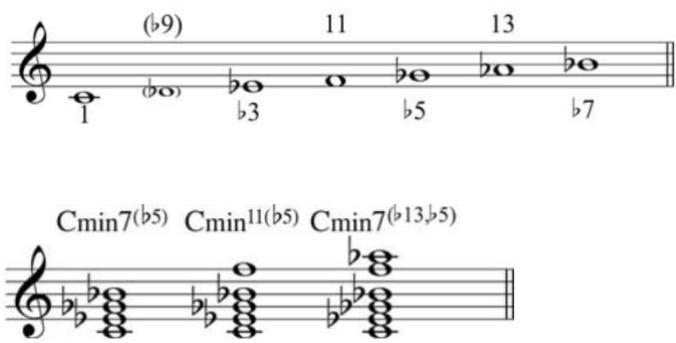
dories



lokries h 2



lokries



¹⁸⁰ Hierdie groep bestaan uit toonlere en verwante akkoorde van die volgende kategorieë: mineur, verminderde sewende asook halfverminderte sewende.

Pentatoniese toonlere

Daar bestaan 'n groot aantal moontlike pentatoniese toonlere en nie almal word gelys nie. Soos reeds bespreek het nie alle pentatoniese toonlere verwante akkoorde nie. 'n Verteenwoordigende aantal pentatoniese toonlere per kategorie wat wel verwante akkoorde het, verskyn hieronder.

Majeur-pentatoniese toonlere – vervul 'n tonika- of voordominant funksie

Modus	Toonleer met verwante akkoorde Bron: Terefenko, 2014: 275-276
majeur-pentatonies I	
majeur-pentatonies II	
majeur-pentatonies III	
lidies-pentatonies	
lidies-pentatonies II	
lidies+pentatonies	

Mineur-pentatoniese toonlere – vervul ‘n tonika- of voordominant funksie

Modus

Toonleer met verwante akkoorde

Bron: Terefenko, 2014: 275-276

mineur-pentatonies
I



mineur-pentatonies
II



dories-pentatonies
I



dories-pentatonies
II



eolies-pentatonies



melodiese-mineur-pentatonies
I



melodiese-mineur-pentatonies
II



Dominant-pentatoniese toonlere – vervul ‘n dominant funksie

Modus

Toonleer met verwante akkoorde

Bron: Terefenko, 2014: 276-277

dominant-
pentatonies



gewysig-
pentatonies
I



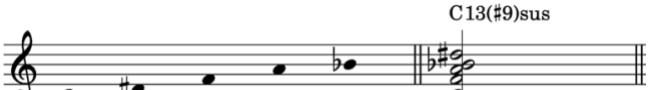
gewysig-
pentatonies
II



gewysig-
pentatonies
III



Terughoudend-pentatoniese toonlere – vervul ‘n voordominant- of dominant funksie

Modus	Toonleer met verwante akkoorde
terughoudend - pentatonies I	
terughoudend - pentatonies II	
terughoudend - pentatonies III	
terughoudend - pentatonies IV	

Ander pentatoniese toonlere – vervul ‘n voordominant- of dominant funksie

Modus

Toonleer met verwante akkoorde

Bron: Terefenko, 2014: 277

frigies-
pentatonies
1



frigies-
pentatonies
2



Blues- en bebop toonlere

Toonleer

Toonleer met gepaardgaande akkoorde
Gotham *et al.*, 2022: 560

C blues
toonleer

Musical staff showing notes 1, b3, 4, #4, 5, b7, C7, F7, G7. Below the staff are Roman numerals I, IV, V.

Verwante
majeur-blues
toonleer

(rotasie van C
blues toonleer)

Musical staff showing notes 1, 2, #2, 3, 5, 6, Eb7, Ab7, Bb7. Below the staff are Roman numerals I, IV, V.

Parallelle
majeur-blues
toonleer

(verwante
majeur-blues
toonleer
getransponeer
na C)

Musical staff showing notes 1, 2, #2, 3, 5, 6, C7, F7, G7. Below the staff are Roman numerals I, IV, V.

Bebop

Musical staff showing notes 1, 2, 3, 4, 5, 6, b7, 7, C7. The time signature changes from 4/4 to 2/4 at the end.

Verminderde- en heeltoon toonlere

Toonleer

Toonleer met verwante akkoord
Creighton, 2009: 68-69

Halftoon-
heeltoon
verminderde
toonleer



Heeltoon-
halftoon
verminderde
toonleer



Verminderde-
heeltoon
toonleer



Heeltoon
toonleer



Eksotiese toonlere wat moontlik in jazz of vermengde musiek mag voorkom

(Bron: Rawlins & Bahha, 2005:34)

Algeries: C-D-E \flat -F \sharp -G-A \flat -B-C-D-E \flat -F

Arabies: C-D-E-F-G \flat -A \flat -B \flat -C

Balinees: C-D \flat -E \flat -G-A \flat -C ('n pentatoniese toonleer)

Botoons: C-D-E-F \sharp -G-A-B \flat -C (ook bekend as Lidies b7)

Bisantyns: C-D \flat -E-F-G-A \flat -B-C

Chinees: F-G-A-C-D-F of C-E-F \sharp -G-B-C (pentatoniese toonlere)

Dubbel harmonies: C-D \flat -E-F-G-A \flat -B-C

Egipties: C-D-F-G-B \flat -C

Enigmatic: C-D \flat -E-F \sharp -G \sharp -A \sharp -B-C

Ethiopies: G-A-B \flat -C-D-E \flat -F-G (B en E kan sonder die mol wees. F mag verhoog wees)

Frigiese Majeur: C-D \flat -E-F-G-A \flat -B \flat -C (ook bekend as die harmoniese-mineur wat op 5 begin)

Hawaiiaans: C-D-E \flat -F-G-A-B-C

Hindoe: C-D-E-F-G-A \flat -B \flat -C

Hirajoshi: A-B-C-E-F-A ('n pentatoniese toonleer)

Hungarian Gypsy: C-D-E \flat -F \sharp -G-A \flat -B \flat -C

Hungarian Major: C-D \sharp -E-F \sharp -G-A-B \flat -C

Hungarian Minor: C-D-E \flat -F \sharp -G-A \flat -B-C

In Sen: C-D \flat -F-G-B \flat -C

Iwato: B-C-E-F-A-B

Japannees: C-D \flat -F-G-A \flat -C

Javanees: C-D \flat -E \flat -F-G-A-B \flat -C

Joods: E-F-G \sharp -A-B-C-D-E

Kumoi: C-D-E \flat -G-A-C ('n pentatoniese toonleer)

Leading Whole Tone: C-D-E-F \sharp -G \sharp -A \sharp -B-C

Lokriese Majeur: C-D-E-F-G♭-A♭-B♭-C

Lokriese Mineur: C-D-E-F♯-G-A♭-B♭-C

Mohammedaans: C-D-E♭-F-G-A♭-B-C (ook bekend as die harmoniese-mineur)

Mongolies: C-D-E-G-A-C (ook bekend as die majeur-pentatoniese toonleer)

Napolitaanse Majeur: C-D♭-E♭-F-G-A-B-C

Napolitaanse Mineur: C D♭-E♭-F-G-A♭-B-C

Oosters: C-D♭-E-F-G♭-A-B♭-C

Pelog: C-D♭-E♭-G-B♭-C

Persies: C-D♭-E-F-G♭-A♭-B-C

Spaans: C-D♭-E-F-G-A♭-B♭-C (ook bekend as die harmoniese-mineur wat op $\hat{5}$ begin)

Spaans-Oktatonies: C-D♭-E♭-E-F-G-A♭-B♭-C

Addendum 5 Voorbeeld van 'n lead sheet

Bron: Van Tonder & Werner, 2021: 24

THE SOUTH AFRICAN JAZZ REAL BOOK VOL. 1 "TICK"

24

COUNTRY COOKING

CHRIS MCGREGOR

MBAGANGA $\text{d}=112$

1. Ab Bb

2. Ab Bb

3. Ab Bb

4. Ab Bb

D.S AL CODA

CODA

(4x)

12. Ab Bb

13. Ab Bb

E. Eb Ab Bb Eb Ab Bb

© BMG RIGHTS MANAGEMENT (UK) LIMITED
UNDER LICENSE TO JAZZ.CO.ZA 2021

Brotherhood of Breath: "Country Cooking" 1988

Addendum 6 Frase-modelle

Die volgende simbole word in die onderstaande tabel gebruik:

Op die regterhandstaaf dui die groot note die melodiese struktuur aan – die wit note dui die note van die 1-7-1-patroon aan. Die kleiner note is gidsnote (akkoordnote 3 en 7) wat nie reeds as groter note voorkom nie.

Op die linkerhandstaaf verteenwoordig die wit note diatoniese akkoorde terwyl die swart note chromatiese akkoorde aandui.

Romeinse besyfering in hakies toon tonikalisering met die teiken akkoord aanwesig, terwyl blokhakies die afwesigheid van die teiken akkoord aandui.

Note in hakies is opsioneel.

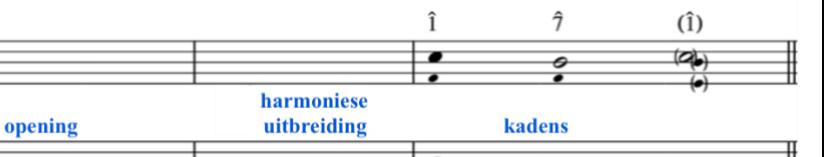
Kappie-syfers toon die toontrappe van die toonaard.

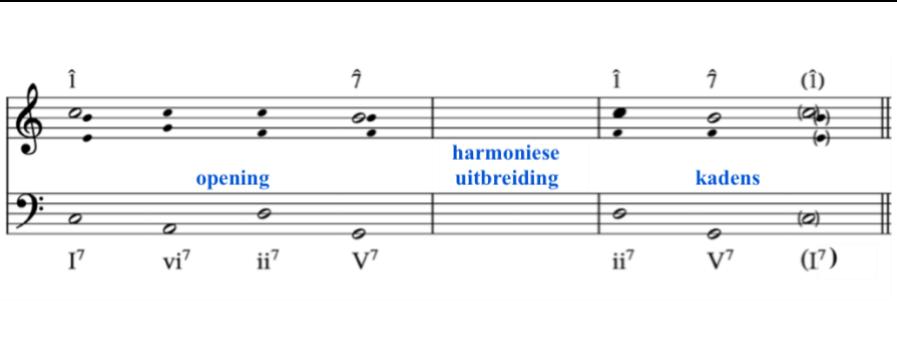
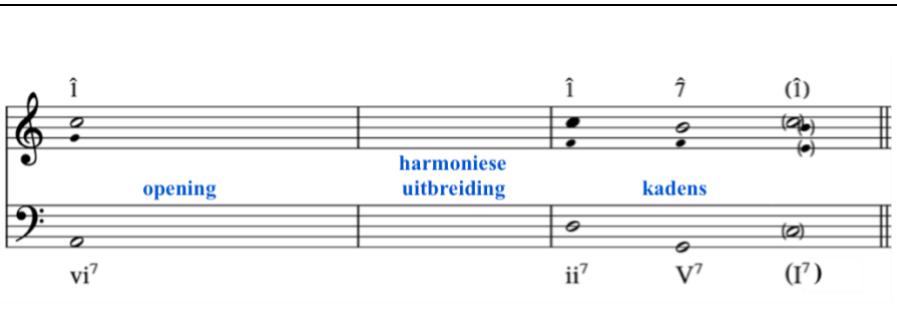
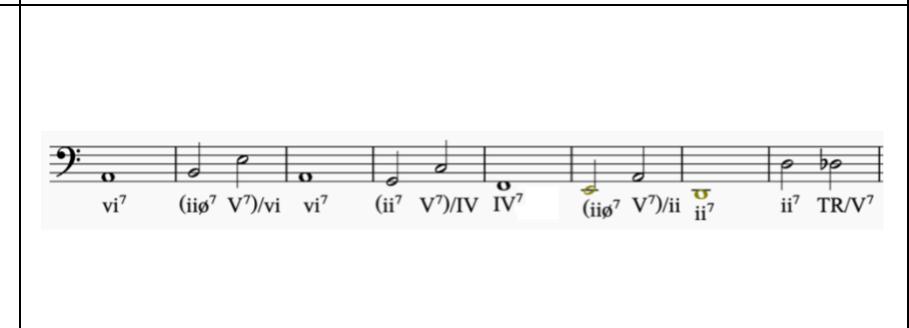
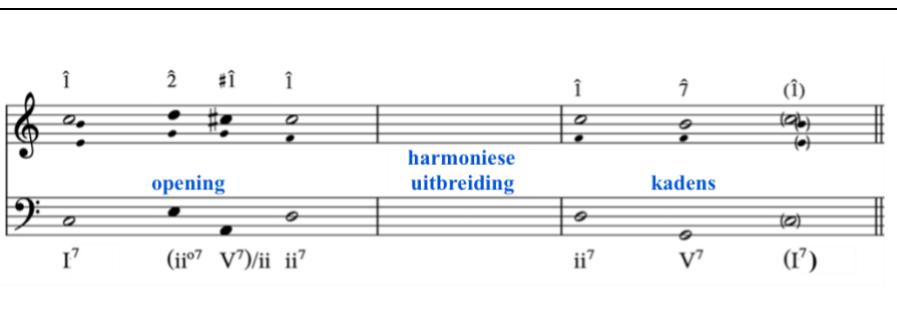
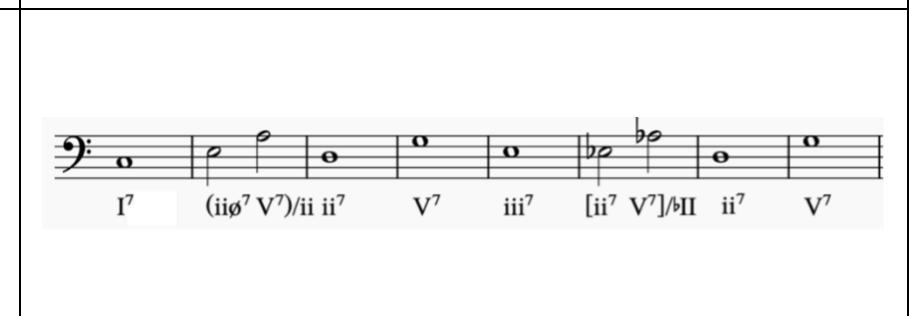
Maatlyne word nie op die gewone wyse gebruik nie - slegs om frase-model komponente af te baken.

Frase-modelle 1-5 bevat diatoniese harmonie, en frase-modelle 6-13 bevat chromatiese harmonie.

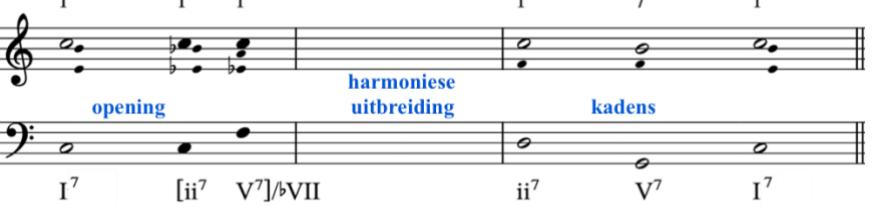
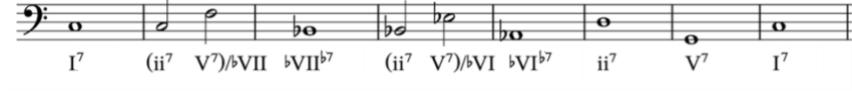
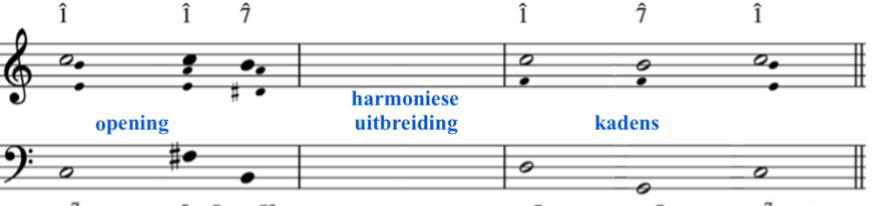
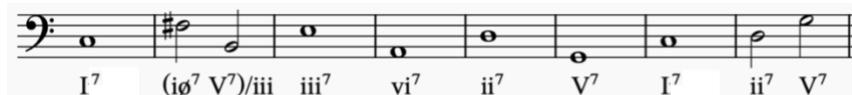
Die frase-modelle word in Afdeling 3.4.1.9 bespreek.

Die bron van die frase-modelle is Terefenko, 2014: 289-322.

Melodiese, harmoniese, en kontrapuntale skema	Voorbeeld van 'n harmoniese progressie
1: Basiese I-II-V	
2: Basiese II-V	
3: Voordominant veld	

4: Diatoniese slirkel-van-vyfdes	 <p>opening harmoniese uitbreiding kadens</p> <p>I⁷ vi⁷ ii⁷ V⁷ ii⁷ V⁷ (I⁷)</p>	 <p>I⁷ vi⁷ ii⁷ V⁷ iii⁷ vi⁷ II⁷ V⁷ I⁷ vi⁷ ii⁷ V⁷ I⁷ ii⁷ V⁷</p>
5: Submediant veld	 <p>opening harmoniese uitbreiding kadens</p> <p>vi⁷ ii⁷ V⁷ (I⁷)</p>	 <p>vi⁷ (iiø⁷ V⁷)/vi vi⁷ (ii⁷ V⁷)/IV IV⁷ (iiø⁷ V⁷)/ii ii⁷ TR/V⁷</p>
6: Tonikalisering van ii	 <p>opening harmoniese uitbreiding kadens</p> <p>I⁷ (iiø⁷ V⁷)/ii ii⁷ V⁷ (I⁷)</p>	 <p>I⁷ (iiø⁷ V⁷)/ii ii⁷ V⁷ iii⁷ [ii⁷ V⁷]/bII ii⁷ V⁷</p>

7: Tonikalisering van vi	<p>1 2 2 1 1 7 1 opening harmoniese uitbreiding kadens I⁷ (iiø⁷ V⁷)/vi vi⁷ ii⁷ V⁷ (I⁷)</p>	<p>I⁷ (iiø⁷ V⁷)/vi vi⁷ (iiø⁷ V⁷)/iii iii⁷ VI⁷ ii⁷ V⁷</p>
8: 'Blues'	<p>1 1 1 1 7 1 opening harmoniese uitbreiding kadens I⁷ IV⁷ IV^{b7} ii⁷ V⁷ (I⁷)</p>	<p>I⁷ IV⁷ I⁷ IV^{b7} ii⁷ [ii⁷ V⁷]/bIII I⁷ ii⁷ V⁷</p>
9: Tonikalisering van bVI	<p>1 2 2 1 2 1 opening harmoniese uitbreiding kadens I⁷ [ii⁷ V⁷]/bVI ii⁷ V⁷ I⁷</p>	<p>I⁷ (ii⁷ V⁷)/bVI bVI^{b7} iiø⁷ V⁷ i⁷ ii⁷ V⁷ I⁷ ii⁷ V⁷</p>

10: Tonikalisering van bII	 <p>$\hat{1}$ $\hat{1}$ $\hat{1}$</p> <p>$\hat{1}$ $\hat{7}$ $\hat{1}$</p> <p>opening harmoniese uitbreiding kadens</p> <p>I^7 $[\text{ii}^7 \quad \text{V}^7]/\text{bVII}$ ii^7 V^7 I^7</p>	 <p>I^7 $(\text{ii}^7 \quad \text{V}^7)/\text{bVII}$ $\text{bVII}^{\flat 7}$ $(\text{ii}^7 \quad \text{V}^7)/\text{bVI}$ $\text{bVI}^{\flat 7}$ ii^7 V^7 I^7</p>
11: Tonikalisering van bVII	 <p>$\hat{1}$ $\hat{1}$ $\hat{7}$</p> <p>$\hat{1}$ $\hat{7}$ $\hat{1}$</p> <p>opening harmoniese uitbreiding kadens</p> <p>I^7 $[\text{ii}^{\flat 7} \quad \text{V}^7]/\text{bIII}$ ii^7 V^7 I^7</p>	 <p>I^7 $(\text{i}\varnothing^7 \quad \text{V}^7)/\text{bIII}$ iii^7 vi^7 ii^7 V^7 I^7 ii^7 V^7</p>

13: Chromatiese
sirkel van vyfdes

A musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It shows five notes: G (marked with a circled 3), A (marked with a circled 3), B (marked with a circled 2), C (marked with a circled 2), and D. Below the staff, the notes are labeled: V⁷/vi, V⁷/ii, V⁷/V, V⁷, and V⁷. Below these, the Roman numerals III⁷, VI⁷, II⁷, and V⁷ are shown.

A musical staff with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). It shows six notes: E, F, G, A, B, and C. Below the staff, the notes are labeled: III⁷, TR/III⁷, VI⁷, TR/VI⁷, II⁷, TR/II⁷, V⁷, and TR/V⁷.

Addendum 7 Jazz-instrumente: omvange, registers, en dinamiese profiele

Instrumente wat in jazz-ensembles gebruik word		C1 B1	C2 B2	C3 B3	C4 B4	C5 B5	C6 B6	C7
Dwarsfluit	Praktiese omvang: Omvang & registers: Klankkleur: Dinamiese omvang:				G4 C4—G4 fluweelsag <i>pp-p</i>	G6 G5 geleidelik <i>pp-f</i>	F6 C6—F6 duideliker <i>mp-mf</i>	C7 C6—F6—C7 helder <i>mf-f</i>
Klarinet	Praktiese omvang: Omvang & registers: Klankkleur: Dinamiese omvang:			D3 D3—E4 —baie donker en ryk— <i>pp-f</i>	A _b 4 swak, dof <i>p-mf</i>	C6 B _b 5 —duidelik en helder— <i>pp-ff</i>	B _b 6 G6—B _b 6 deurdringend <i>mf-ff</i>	
Trompet	Praktiese omvang: Omvang & registers: Klankkleur: Dinamiese omvang:			E3—G3 swak <i>mp-mf</i>	C4 —duidelik, ryk, beheersd— <i>pp-ff</i>	F5 helder <i>mf-ff</i>	A _b 5 F5—A _b 5 deurdringend <i>mp-f</i>	D _b 6
Altsaksfofoon	Praktiese omvang: Omvang & registers: Klankkleur: Dinamiese omvang:			D _b 3—E3 groot <i>f</i>	F4 ryk tot dunner <i>p-ff</i>	F5 toenemend helderder <i>pp-ff</i>	F5—A _b 5 dun, skril <i>mp-f</i>	

Instrumente wat in jazz-ensembles gebruik word		C1 B1	C2 B2	C3 B3	C4 B4	C5 B5	C6 B6	C7
Tenoorsaksofoon	Praktiese omvang: Omvang & registers: Klankkleur: Dinamiese omvang:			C3 ————— C5 Ab2—B2 ————— F3 ————— B3 ————— C5—E♭5 grof —ryk— minder ryk ryk tot dun, kombineer goed dun <i>f</i> <i>p-f</i> <i>pp-ff</i> <i>pp-ff</i> <i>p-ff</i>				
Basklarinet	Praktiese omvang: Omvang & registers: Klankkleur: Dinamiese omvang:		D2 ————— G4 D2 ————— E3 ————— Ab3 ————— G4 ————— D5 —vol, ryk, donker, word dun— <i>pp-f</i> <i>p-mf</i> <i>mf-ff</i> dunner tot skril					
Tromboon	Praktiese omvang: Omvang & registers: Klankkleur: Dinamiese omvang:		Ab1-B♭1 ————— Eb2 ————— G2 ————— B♭2 ————— G3 ————— G4 ————— B♭4 ————— B♭5 pedaalklank (*) donker —laag stabiel— —duidelik, melodies— deurdringend <i>p-mf</i> <i>p-f</i> <i>pp-ff</i> <i>pp-ff</i> <i>mp-ff</i>					
Kontrabas	Praktiese omvang: Omvang & registers: Klankkleur (<i>arco</i>): Klankkleur (<i>pizz</i>):	C1 ————— D4 C1—E1 ————— A1 ————— D2—F2 ————— D4 swaar, ryk, ryk, liger, grof, warm dunner 'tjello'-klank donker donker, sonore klank						

(*) Hierdie register benodig 'n spesiale onderdeel op die tromboon.

Addendum 8 Suid-Afrikaanse jazz subgenres, met tempo-aanduidings

Items met tempi wat aansienlik buite die reeks van die betrokke kategorie val, is buite rekening gelaat.

Suid-Afrikaanse jazz subgenre, styl, of ritmiese aanduiding	Beskrywing	Aantal komposisies in die bundel <i>The South African Jazz Real Book</i> (Van Tonder & Werner, 2022)	Metronomiese aanduiding	Metrum wat meeste voorkom
African 6/8	Die laaste note van sommige saamgestelde agtstenoot groepe word beklemtoon en oorgebind.	3	112-128	6/8
African 12/8		1	126	12/8
fusion	'Fusion' word sedert die 1970s as sinoniem vir hoofsaaklik die jazz-rock musiekstyl gebruik, maar verwys ook na vermengings van jazz met die volgende style: <i>soul</i> , <i>pop</i> , <i>funk</i> , asook ligte musiek en volksmusiek (Grove Music Online, 2025f).	1	160	4/4
(jazz) ballad	'n Ballade is 'n kort, gewilde, of tradisionele liedjie in strofiese vorm (Porter <i>et al.</i> , 2023:1).	11	60-76	4/4

- <i>Africa-ballad</i>	'n Jazz ballade is 'n stadige, sentimentele liefdeslied. Jazz ballades vorm 'n belangrike deel van die Suid-Afrikaanse jazz-repertoriun (Witmer, 2003:1; Van Tonder & Werner, 2022:7-144). Die jazz-ballade het gewoonlik 'n 32-maat liedvorm in 'n 4/4 of 12/8 metrum asook 'n rustige tempo. Die styl is sag en intiem. Die term word soms onoordeelkundig vir alle stadige, rustige jazz musiek gebruik (ibid.).	1	48-114	12/8
- <i>Ballad (6/8-feel)</i>		1	62	4/4
- <i>Funk-ballad</i>		1	72	4/4
- <i>Rock-ballad</i>		1	74	4/4
- <i>Soul-ballad</i>		1	70	4/4
bop	'Bop', of 'bebop', verwys na musiek met die volgende eienskappe (DeVeaux, 2013:1-3): Die musiek het 'n redelik vinnige tempo. Die harmonie is chromaties, met kompleksie progressies en 'n vinnige harmoniese tempo. Melodieë is op die bebop toonleer ¹⁸¹ gebaseer. Jazz ensembles is klein. Kuns-inhoud geniet voorkeur bo kommersiële sukses. Musikante beskik oor 'n virtuose speeltegniek.	1	104	2/2
bossa	'Bossa', of 'bossa nova', is 'n Brasiliaanse jazz-styl waar die harmonie, melodie, en ritme van die musiek op so 'n wyse geïntegreer word dat geen spesifieke aspek die	1	104	2/2

¹⁸¹ Sien Afdeling 3.3.5.4 asook Addendum 4 vir 'n bespreking van die bebop toonleer.

	<p>musiek oorheers nie. Individuele uitdrukking van die uitvoerder se persoonlikheid word ook ontmoedig. Geen kontraste, uitermatige dinamiese vlakke, toonhoogtes, of klankkleure word in die musiek aangetref nie, en sangers gebruik gedempte stemklank, met toonhoogtes wat ooreenstem met dié van gesproke taal. (Béhague, 2001:1)</p> <p>Musiek in hierdie styl begin gewoonlik met 'n stadige tempo en nootwaardes word soms later gehalveer om die indruk te skep van 'n verdubbeling in tempo asook 'n oorskakeling vanaf 'n <i>bossa nova</i> styl na 'n voortstuwend en energieke samba-styl. Die 2/2-metrum is 'n gesikte aanvanklike metrum. (Grove Music Online, 2025c)</p>			
calypso	Hierdie styl, vernoem na 'n Karibiese dans, word deur die ostinato-ritme, opgemaak uit herhalings van die universele Latynse ritme in Figuur 44, gekenmerk. Die ritme word deur die ritmiese afdeling gespeel, terwyl die melodie op 'n onafhanklike ritme gebaseer is. (Pinson, 1998:35-36)	1	72	2/2
funk	Die funk-musiekstyl is van Afro-Amerikaanse oorsprong en word gekenmerk deur 'n prominente ostinato-baslyn en 'n voortstuwend, gesinkopeerde ritme wat die eerste polsslag beklemtoon, met ander instrumente insluitend die kitaar, klavier, en	7	94-132	4/4
- <i>Afro funk</i>		2	112-180	4/4

- <i>funk (slow funk)</i>	koperblasers wat 'n ritmiese kontrapunt vorm (Oxford English Dictionary, 2023a).	1	72	4/4
ghoema	'Ghoema' verwys na 'n energieke mars-ritme eie aan die Kaaps-Maleisiese kultuur en is op die ostinato-ritme in Figuur 71 gebaseer (South African Jazz: The Ghoema, [s.a.]; Thorpe, 2018:36).	2	105-134	4/4
gospel	Hierdie genre bestaan uit 'n groot versameling geestelike liedjies met lirieke oor die persoonlike geestelike ervarings van Protestantse evangelistiese groepe van Europese sowel as Afro-Amerikaanse oorsprong (Boyer, Rye & Kernfeld, 2003:1). Die genre het 'n sterk invloed op jazz gehad, en die <i>call and response</i> struktuur, afkomstig van die dialoog tussen prediker en gehoor, was uiterst gepas vir jazz waar dialoë gevoer word tussen solis en ensemble, of tussen 'n improviserende solis en die gehoor (ibid.:3-4).	2	88-115	4/4
hard bop	Musiek van hierdie jazz subgenre het 'n voortstuwend energievlek asook die harmoniese en ritmiese kompleksiteit van bebop (Mathieson, 2013:1).	6	154-220	4/4
jazz-wals	Hoewel hierdie term na enige jazz komposisie met 'n 3/4-metrum verwys (Grove Music Online, 2025g), is die komposisies in die <i>The South African Jazz Real Book</i> -bundel met hierdie aanduiding in die 118-140 tempo-reeks (Van Tonder & Werner, 2021).	6	118-140	3/4
kwêla	Die kwêla-styl is die voorloper van die mbaqanga-styl. Kwêla-musiek is gebaseer op 'n kort harmoniese siklus, byvoorbeeld, I-IV-I-V ⁷ of I-I ⁷ -II ⁶ -V ⁷ . Hierdie	1	152	4/4

	progressies word later uitgebrei deur, onder meer, akkoordvervanging om die mbaqanga-styl te vorm. Die kwêla-styl kom soms ook in die twaalfmaat-blues vorm voor. (Kubik, G, 2010:1)			
Latin (jazz)	'Latin jazz' is 'n genre waar jazz vermeng word met die musiekpraktyke, style, en tradisies van die Karibiese Eilande asook Latyns-Amerika. Sinonieme is <i>Afro-Latin jazz</i> , <i>Afro-Cuban jazz</i> , en <i>Caribbean jazz</i> (Washburne, 2014:1). Die gebruik van Latyns-Amerikaanse ostinato-ritmes ¹⁸² , soos clave, <i>son</i> , bossa nova, rumba, <i>tumbao</i> , en <i>montuno</i> , asook die <i>comping</i> ¹⁸³ -uitvoeringspraktyk, is kenmerkend van die styl.	11	90-150	4/4
- <i>Medium Latin</i>		1	62	2/2
marabi	Die marabi subgenre word gekenmerk deur 'n ostinato-begeleiding, bestaande uit: <ul style="list-style-type: none"> - 'n I-IV-I-V-opeenvolging van drieklanke binne 'n diatoniese harmoniese stelsel. - Kort melodiese motiewe en frases wat die herhalende aard van die harmonie naboots. - 'n <i>Nguni</i>-ritme (Figuur 64). Sien Afdeling 4.3 vir 'n bespreking van die subgenre.	9	108-160	4/4

¹⁸² Sien Afdeling 3.7.6 vir 'n bespreking van die Latynse ritmes.

¹⁸³ Sien Afdeling 3.5 vir 'n bespreking van die *comping* uitvoeringspraktyk.

mbaqanga	Die mbaqanga subgenre beskik oor 'n ostinato harmoniese progressie soortgelyk aan dié van marabi, behalwe dat sewende- en verrykte akkoorde ook voorkom. Sien Afdeling 4.4 vir 'n bespreking van die subgenre.	10	96-132	4/4
swing		5	112-152	4/4
- swing 16ths		1	188	4/4
- <i>swing with 2 feel</i> ('n voorbeeld van waar 4/4 in jazz as 2/2 geïnterpreteer word)	Soos in Afdeling 3.7.2 bespreek, is 'n primêre kenmerk van jazz-ritme, die onegalige onderverdeling van tyd deur agtstenote onegalig te speel (Cugny, 2019:164). Hierdie speelpraktyk staan as swing bekend (<i>ibid.</i>). <i>Sangoma swing</i> is gebaseer op die volgende spesifieke ritme (Van Tonder & Werner, 2021:145):	1	112	4/4
- <i>medium swing</i>		6	108-132	4/4
- <i>sangoma swing (African Zion Church)</i>		1	92	2/2
- <i>township swing</i>		2	96-120	4/4

- <i>up-tempo swing</i>		3	156-216	4/4
<i>shuffle</i>	Die term ' <i>shuffle</i> ' verwys na 'n swing-tipe ritme, oorspronklik 'n dansritme, met 'n matige tempo en <i>legato</i> -artikulasie (Snelson, 2001:1).	1	142	4/4
sopvleis	Die term (ook bekend as 'opskit') verwys na opgewekte ghoema-musiek wat ná langarm-danse gespeel was om die aand op 'n hoogtepunt af te sluit (Johannes, 2010:33-34).	2	116-126	4/4 or 2/2
<i>tsaba tsaba</i>	Tsaba tsaba is 'n subgenre nou verwant aan marabi, maar met 'n vinnige tempo en 'n voortstuwend agtstenoot polsslag op die basdrom (Allen, 1993:19).	1	100	2/2

Addendum 9 Gekodifiseerde algemene jazz-stylelemente

Elke inskrywing bevat die volgende inligting:

1. ‘n Unieke identifisering van die stylelement.
2. ‘n Kort beskrywing.
3. ‘n Skakel na die omvattende beskrywing van die jazz-stylelement in Hoofstuk 3.

Sommige stylelemente kom in beide jazz sowel as klassieke musiek voor. Slegs stylelemente wat in afsondering redelik kenmerkend van jazz is, is ingesluit. Waar ‘n stylelement gewoonlik in kombinasie met ander stylelemente voorkom, word dit so in die beskrywing aangedui.

Die stylelemente bevat opsommings van besprekings in Hoofstuk 3. Die verwysings na inligtingsbronne in sodanige besprekings geld dus ook vir die ooreenstemmende stylelemente.

Melodiese stylelemente

Kode	Kort beskrywing	Skakel na meer volledige bespreking
Motiwiese herhaling en transformasie	Melodiese motiewe het meestal 'n duidelike harmoniese struktuur, kort nootwaardes, 'n interessante melodiese kontoer, asook 'n onderskeidende ritmiese profiel wat dikwels gesinkopeerd is. Motiewe word soms herhaal of getransformeer deur kontraksie, verkorting, fragmentering, uitbreiding, interpolasie, of omkering.	<u>3.3.3</u>
Motiewe met diatoniese verskuiwing	Met diatoniese verskuiwing word 'n melodiese motief vertikaal verskuif binne die diatoniese stelsel. Hoewel nie in afsondering uniek aan jazz nie, word hierdie stylelement dikwels in kombinasie met meer kenmerkende stylelemente, soos sinkopasie-ritme en/of ritmiese verskuiwing, gebruik.	<u>3.3.1</u>
Motiewe met ritmiese verskuiwing	Die horisontale verskuiwing van 'n herhalende melodiese motief of frase na 'n ander polsslag binne die metriese raamwerk. Hierdie praktyk versteur die metrum en het gewoonlik dissonansie met die onderliggende harmonie tot gevolg.	<u>3.3.2</u>
Motiewe met metrumverdoeseling	Die patroon van klemplasing in herhalings van 'n motief verander na dié van 'n ander metrum sonder dat die tydmaatteken verander.	
Riff-motiewe	'n Kort melodiese motief met 'n kenmerkende ritme wat herhaal word om die ritme te beklemtoon.	
Lick-motiewe	Soortgelyk aan riff-motiewe, maar met meer klem op die kenmerkende uitvoering daarvan. Lick-motiewe is dikwels aanhalings uit ander werke en improvisatories van aard.	<u>3.3.1</u>

Kode	Kort beskrywing	Skakel na meer volledige bespreking
'Motiwiese haak'	Wanneer motiwiese herhalings dieselfde ritme sowel as toonhoogte van die oorspronklike motief bevat, word hierdie hoogs-kenmerkende jazz-stylelement gevorm. Hierdie stylelement kom dikwels in kombinasie met ritmiese verskuiwing voor.	
Blue-note	Jazz melodieë sluit dikwels blue-note (toonleertrappe ¹⁸⁴ b3, b5, en b7 van die blues toonleer) in, wat soms dissonansies vorm met die onderliggende harmonie waar toonleertrap 3 voorkom.	<u>3.3.5.2</u>
Majeur toonlere - bebop	Die bebop toonleer word gevorm deur noot #7 by die miksolidiese modus te voeg. Die toonleer kom gewoonlik in 'n dominant harmoniese funksie voor.	<u>3.3.5.4</u>
Majeur-pentatoniese toonleer - dominant	Die dominant-pentatoniese toonleer word gevorm deur toontrappe 4 en 6 van die miksolidiese modus weg te laat en kom gewoonlik in 'n dominant harmoniese funksie voor.	<u>3.3.5.1</u>
Majeur-pentatoniese toonleer - blues	Die blues verwante-majeur toonleer word gevorm deur 'n enkele rotasie van die blues toonleer.	
Mineur-pentatoniese toonleer - dories	Met die dories-pentatoniese toonleer word toontrappe 4 en 7 van die doriese toonleer weggelaat.	
Terughoudend-pentatoniese toonleer	Die terughoudend-pentatoniese toonleer word gevorm deur toontrappe 3 en 6 van die miksolidiese modus weg te laat. Hierdie toonleer kom gewoonlik in 'n voordominant- of dominant harmoniese funksie voor. Hoewel nie in	

¹⁸⁴ Die verwysing na note as 'toontrappe', 'toonleertrappe', asook 'akkoordnote' word in Afdeling 3.3.5.3 bespreek.

Kode	Kort beskrywing	Skakel na meer volledige bespreking
	afsondering uniek aan jazz nie, word hierdie stylelement dikwels in kombinasie met meer kenmerkende stylelemente, soos sinkopasie-ritme, gebruik.	
Akkoord-toonleer verwantskappe	Hoogs idiomaties van jazz is wanneer die onderliggende toonlere van 'n melodie deur die akkoorde in die harmoniese progressie bepaal word en nie deur die toonaard nie. Hierdie melodieë beklemtoon gewoonlik die kenmerkende note van geassosieerde modusse.	<u>3.3.5</u>
Verminderde-heeltoon toonlere	Daar bestaan twee verminderde heeltoon toonlere waar elk van die vier verminderde akkoordnote deur 'n noot een halftoon hoër gevolg word. Elke vergrote-sekunde interval van die verminderde akkoord word dus in 'n half- en heeltoon interval onderverdeel. Hierdie toonlere staan bekend as die heel-halftoon- en half-heeltoon toonlere en kom dikwels in moderne jazz harmonie voor.	<u>Addendum 4</u>
Tydelike tonale afwyking	'n Gedeelte van 'n melodie breek tydelik na 'n onverwante tonale veld weg.	<u>3.3.6</u>

Harmoniese stylelemente

Sesde akkoarde	'n Drieklank met bygevoegde akkoordnoot 6 maar met geen akkoordnoot 7 nie.	3.4.1
Sewende akkoorde	'n Drieklank met bygevoegde akkoordnoot 7. Hierdie akkoord vorm die basis van verrykte akkoorde. Die gebruik van sewende akkoorde in enige harmoniese funksie is hoogs kenmerkend van jazz.	
Verrykte akkoorde	'n Sewende akkoord met een of meer bygevoegde spanningsnote (akkoordnote 9, 11, 13) wat óf onveranderd (diatonies-verryk) óf gewysig (chromaties-verryk) is. Die grootskaalse gebruik van verrykte akkoorde is hoogs kenmerkend van jazz.	
Akkoordstrukture / klankteksture	Die gebruik van akkoordstrukture, insluitend kwart- en kwintakkorde, in die belang van stemvoering asook die spesifieke kenmerkende jazz klank.	3.4.1.1
Stemvoering	Die vorming van melodiese lyne in die onderskeie stemme van opeenvolgende akkoorde. Alle stemme beweeg dikwels in dieselfde rigting en parallelle reine kwinte is gesog. Verder oorkruis party mekaar soms.	3.4.1
II-V-I-progressie	Die fundamentele model van akkoord opeenvolging is I-V-I, met ander akkoorde ingevoeg volgens die 'sirkel-van-vyfdes' prinsiep. In jazz word hierdie klassieke model uitgebrei deur die gereelde voorkoms van II-V-I. Voorbeeld is I ^{maj7} -vi ⁷ -ii ⁷ -V ⁷ -I ^{maj7} en i ⁷ -VI ⁷ -ii ^{7(b5)} -V ⁷ -i ⁷ . Verdere akkoorde kan ingevoeg word, en bestaande akkoorde kan vervang word volgens die stylelemente wat vervolgens verskyn.	3.4.1.2
I-IV-I-progressie	Die I-IV-I-progressie kom dikwels in jazz voor en dui op blues-invloed. Westerse musiekteorie bestempel die IV-I-progressie soms as 'funksionele teruggang'. Hierdie stylelement word dus gesien as kenmerkend van jazz.	3.4.1.3 3.4.23.4.1.2
I-II-III-progressie	Die I-II-III-progressie, tesame met onderstaande invoegings en vervangings, kom gereeld in akkoord progressies voor.	

Invoeging van verminderde akkoarde	Verminderde sewende akkoorde kom ook in klassieke musiek voor in die vorm van die leitoon akkoord (vii⁰⁷). Met hierdie jazz-stylelement word akkoorde egter ook tussen opeenvolgende akkoorde in die II-V-I en I-II-III ingevoeg as deurgangs-akkoorde, wissel-akkoorde of gemenetoon-akkoorde.	<u>3.4.1.4</u>
Vervanging deur verminderde akkoorde	In jazz kan enige dominant sewende akkoord met 'n dominant funksie vervang word deur 'n verminderde sewende akkoord waarvan die grondtoon een halftoon hoër is.	<u>3.4.1.5</u>
Vervanging - diatonies	Met diatoniese akkoordvervanging word 'n sewende akkoord deur 'n ander sewende akkoord, met drie note in gemeen, vervang. Hierdie pare akkoorde is drie harmoniese trappe van mekaar verwyderd. Geen akkoordnoot-wysiging vind plaas nie. Cmaj7 met 'n tonika funksie kan, byvoorbeeld, deur Emin7 vervang word sonder om die harmoniese funksie te versteur.	<u>3.4.1.5</u>
Vervanging - harmonies	Een akkoord word deur 'n ander met dieselfde grondnoot, maar 'n ander akkoordtipe, vervang. Ten minste een basisnoot (1, 3, 5, of 7) word dus gewysig. Cmaj7 word, byvoorbeeld, met Cmin7 vervang.	<u>3.4.1.5</u>
Vervanging - tritonus	Die mees kenmerkende akkoordvervanging, waar een dominant sewende akkoord deur 'n ander dominant sewende akkoord met dieselfde tritonus interval, maar omgeruilde akkoordnote 3 en 7, vervang word. Die grondnote van die twee akkoorde is dus 'n tritonus van mekaar af. G7 word, byvoorbeeld, met Db7 vervang.	
<i>Turnaround</i>	Twee- of viermaat progressies wat aan die einde van agt- of 16-maat frases voorkom, met die doel om terug te keer na die koor- of hooftema-seksie van die musiek. Vir majeur toonaarde is die progressie 'n realisering van Imaj⁷-vi⁷-ii⁷-V⁷, moontlik gewysig deur harmoniese- of tritonus akkoordvervanging.	<u>3.4.1.7</u>
Frase-modelle	Agtmaat harmoniese progressies met bepaalde kontrapuntale elemente. Die frase-modelle is onderliggend in honderde <i>jazz standards</i> , en is dus verteenwoordigend	<u>3.4.1.9</u>

	van 'n groot aantal jazz werke. Daar is 13 modelle wat onderliggend is in die <i>jazz standards</i> .	
Twaalfmaat harmoniese vorm	Blues-musiek het 'n twaalfmaat vorm bestaande uit drie viermaat frases met 'n melodiese vorm van AAB en 'n harmoniese vorm van ABC.	3.4.2
Plagale progressie	Die plagale progressie kom in blues voor en vorm ook die primêre kadensvorm inveral tradisionele blues.	
Dubbel-plagale progressie	Die I-IV/IV-IV-I progressie kom in kontemporêre blues voor.	
Dominant sewendes in alle funksies	Tradisionele blues bevat deurlopend dominant sewende akkoorde, ongeag die harmoniese funksie. Ander sewende akkoordtipes kom egter ook in kontemporêre blues voor, soos majeur sewende akkoorde in 'n tonika funksie.	
Blues – 3/b3-dissonansie	In blues word majeur derde- en mineur derde intervalle vrylik in dieselfde werk, en selfs gelyktydig in dieselfde akkoord, gehoor. Die verrykte dominant sewende akkoord $I^7(^{#9})$ kom, byvoorbeeld, dikwels voor, waar akkoordnoot #9 (ook bekend as b3) 'n dissonansie vorm met akkoordnoot 3.	
Akkoordnoot 6	Kontemporêre blues bevat ook ander verrykte akkoorde afkomstig van die blues toonlere wat akkoordnoot 6 beklemtoon, soos $I^{6/9}$ en I^{13} .	
Kwartakkoorde	Terwyl funksionele harmonie op drieklanke gebaseer is, gebruik modale harmonie hoofsaaklik kwartakkoorde asook terughoudings wat op kwarte gebaseer is.	3.4.3
Modale jazz meestal nie-funksioneel	Byna geen harmoniese funksionaliteit kom in modale jazz voor nie.	
Modale kenmerkende note uitgelig	Kenmerkende note van die betrokke modusse word in die melodieë van modale jazz uitgelig.	
Stadige of statiese harmoniese ritme in modale jazz	Die harmoniese ritme is stadig of selfs staties, waar een harmonie oor etlike mate kan strek.	

Frases nie aan harmonie gekoppel	Frases is nie aan tradisionele harmoniese spanning en ontspanning gekoppel nie.	
Lang pedaalpunte	Lang pedaalpunte kom dikwels in modale jazz voor.	
Modale trapsgewyse progressie	Trapsgewyse progressies volgens die betrokke modale toonleer.	
Modale kadens akkoorde	Hoewel harmoniese funksie selde in modale jazz voorkom, is daar steeds 'n tonika konsep wat dien as 'n harmoniese rusplek. Modale kadense kom ook voor. Daar is dus wel 'n vorm van spanning en ontspanning. Akkoorde wat die kenmerkende noot van die betrokke modus bevat, word as 'kadens akkoorde' bestempel en kom op swak polsslae voor, terwyl die ander akkoorde op sterk polsslae voorkom.	
Modale diatoniese melodieë	Modale melodieë is hoofsaaklik diatonies en bevat gewoonlik al die note van die betrokke modus. Waar daar wel chromatiese note voorkom, is dit gewoonlik deurgangs- of ander akkoordvreemde note. Hierdie stylelement kom gewoonlik in kombinasie met die 'Harmonie: modaliteit – kenmerkende note' stylelement voor.	
Melodie eindig op modusnoot 1, 5, of 3	By kadense beweeg die melodie gewoonlik na modusnoot 1 of 5, of soms ook na 3.	
Polimodaliteit	Soms kom twee of meer modusse, of dieselfde modus op twee of meer grondtöne, gelyktydig voor.	<u>3.4.3.3</u>
Nie-funksionele harmonie	Nie-funksionele harmonie breek weg van tonaliteit, ritmiese strukture, seksionele vorm, standaard jazz instrumentasie, klankkleure en/of ensemble-rolle. 'n Verdere definisie van die term is waar nie-funksionele akkoorde in die meerderheid is. Hierdie term verwys ook na alle komposisiestyle wat nie in voorafgaande harmoniese stelsels gedek word nie.	<u>3.4.4</u>
Simmetriese toonlere	Simmetriese toonlere kom in nie-funksionele harmoniese stelsels voor. Voorbeeld is toonlere wat die oktaaf in eweredige intervalle onderverdeel.	
Lae of geen funksionaliteit	Nie-funksionele harmonie is vry van die verantwoordelikhede van funksionele harmonie. 'n Voorbeeld is pandiatonisme, die uitsluitlike gebruik van een	

	diatoniese toonleer in alle akkoorde en melodieë sonder enige vorm van 'n tonale sentrum.	
Stelsels vermeng in enkele werk	Meer as een van die vier harmoniese stelsels, naamlik funksionaliteit, blues, modaliteit, en nie-funksionaliteit, word tipies in dieselfde werk vermeng.	<u>3.4</u>

Tekstuur-stylelemente

Homofonies – big band-blokakkoorde	In musiek met 'n homofoniese tekstuur het die melodie en begeleiding gewoonlik onafhanklike ritmiese patronen. In die geval van big band-blokakkoorde is die ritme-patroon egter identies.	
Homofonies – kontramelodie	'n Sekondêre melodie word deur een of meer begeleidingsinstrumente gespeel sonder om met die hoofmelodie te kompeteer. 'n Voorbeeld wat dikwels in jazz voorkom is wanneer 'n basinstrument 'n trapsgewyse melodie met note van gelyke nootwaardes speel en waar akkoordnote aan spesifieke polsslae toegeken word ('walking bass').	
Homofonies – <i>comping</i>	'n Primêre begeleidingsmetode van die ritme-afdeling van 'n jazz-ensemble. Dit behels die herhaling van dieselfde verrykte akkoord in 'n progressie volgens 'n bepaalde gesinkopeerde ritme.	
Monofonie	Met monofonie word 'n onbegeleide melodie gehoor. In jazz kom hierdie stylelement gewoonlik in kombinasie met die 'Tekstuur: afwisselend' stylelement voor.	3.5
Polifonie, of 'big band-trio'	Die voorkoms van twee of meer melodieë op gelyke vlak. In die 'New Orleans' of big band jazz subgenre speel drie instrumente, byvoorbeeld, trompet, klarinet, en tromboon, elk 'n onafhanklike improvisatoriese melodie.	
Heterofonie	Variante van dieselfde melodie kom gelyktydig voor.	
Afwisselende tekture	Die volgende tekstuur-afwisselings is algemeen in jazz en afkomstig van Afro-Amerikaanse invloed: verskillende instrumentklanke, insluitend ongewone klanke, instrumente met vokale klanke, verkillende begeleidings-metodes of -ritmes, en die gebruik van monofonie vir tekstuur-variasie.	

Subgenre-spesifieke teksture	<p>Bepaalde teksture word dikwels deur spesifieke musiekgenres geïmpliseer. 'n Mars het, byvoorbeeld, 'n energieke melodie met homogene akkoorde as begeleiding, terwyl 'n <i>barcarolle</i> stadiger, golwende arpeggio-figure in die begeleiding het wat 'n liriese melodie begelei. Dieselfde geld vir jazz subgenres soos, byvoorbeeld, onder meer bebop, big band, <i>Brazilian</i>, <i>Cuban</i>, Latin, en swing.</p>	
------------------------------	--	--

Vorm-stylelemente

Vorm deur teksturele afwisseling	<p>As gevolg van Afro-Amerikaanse invloed bepaal die afwisseling van die volgende tekture dikwels die uitvoerings-vorm:</p> <ul style="list-style-type: none"> liriese seksies; perkussiewe passasies; en passasies waar instrumente (veral koperblasers) ongewone klank en speeltegnieke gebruik. 	
Kort tematiese seksies	Tematiese seksies is tradisioneel kort in lengte sodat soliste dit maklik kan memoriseer met die doel om te improviseer.	<u>3.6</u>
Gekomponeerde vorm	Vorme is gebaseer op die oorspronklike <i>jazz standards</i> van die 1930s en 1940s en het 'n simmetriese 32-maat liedvorm met verwante toonaarde. Liedvorme is óf AABA óf ABAC, waarvan eersgenoemde die mees algemeen is. Die A-, B-, en C-seksies is gewoonlik gebaseer op verskillende harmoniese frase-modelle.	
Uitvoerings-vorm	Uitvoerings het 'n spesifieke variant van die 'tema-met-variasies'-vorm, waar die tema deur al die instrumente in die jazz-ensemble gespeel word, gevvolg deur verskeie improvisatoriese solo-uitvoerings, en 'n herhaling van die tema deur alle instrumente aan die einde.	
Modale vorme	Modale komposisies, gebaseer op 'n enkele modus, staan bekend as 'lineére komposisies', terwyl dié wat op meer as een modus gebaseer is, as ' <i>plateau komposisies</i> ' bekend staan.	<u>3.6.4</u>
Blues – twaalfmaat vorm	Blues-musiek is gewoonlik in 'n twaalfmaat vorm met die volgende strukture: frases - drie frases van vier mate elk;	<u>3.6.5</u>

	<p>lirieke – AAB; melodie – AAB; en harmonie – ABC.</p> <p>Elk van bogenoemde frases het gewoonlik ‘n <i>call and response</i> struktuur in die vorm van een van die volgende:</p> <p>dialoog tussen instrumente; dialoog tussen twee afdelings van ‘n big band-ensemble; en dialoog tussen sanger en begeleidende instrumente.</p>	
Vrye vorme	Komposisies van die newbop genre bestaan uit bestaande werke met herharmoniserings, veranderings in harmoniese ritme, modale tegnieke, asook verdoeseling van strukturele grense, en breek weg van die beperkings van liedvorme.	<u>3.6.3</u>

Ritme style-elemente

Sinkopasie	Die versteuring van metriese klemplasing, wat die beklemtoning van swak polsslae tot gevolg het, staan bekend as sinkopasie. Hierdie ritmiese verskynsel is 'n definiërende bousteen van die jazz idioom. Hoewel sinkopasie ook in klassieke musiek van die Romantiese styltydperk voorkom, is dit wel kenmerkend van jazz.	<u>3.5</u>
Mikroritmiese nuanses	Mikroritmiese nuanses (onbewustelik sowel as doelbewus) kom in jazz voor. Die studie hiervan staan as 'agonisme' of 'vermensliking' bekend. Mikroritmiese nuanses is ook fundamenteel tot beide swing en groove.	<u>3.7.5</u>
Swing	In hierdie afdeling verwys die term 'swing' na die onegalige onderverdeling van die polsslag deur opeenvolgende agtstenote volgens ongeveer 'n 2: 1-ritme te speel. In die belang van 'ritmiese soepelheid' word die 2: 1-verhouding nie streng toegepas nie. Die swing-effek word slegs binne sekere tempo-perke, naamlik ongeveer 60-140 polsslae per minuut, verkry.	<u>3.7.2</u>
Groove	Metriese spanning, geskep deur 'n effense verskuiwing in die tydsberekening van noot-aanslag en -intensiteit, weg van die verwagte polsslag en dinamiese vlak.	<u>3.7.3</u>
Ritmiese verskuiwing	Soms word 'n frase of melodiese motief horisontaal verplaas binne die metrum om op 'n ander polsslag te begin. Dit lei dikwels tot dissonansie met die onderliggende harmonie.	
Versteuring van metriese klempatroon	Die versteuring van die gereelde metriese klempatroon het metriese verwarring tot gevolg.	<u>3.3.2</u>
Poliritme	Twee of meer ritmiese 'partye' vorm onafhanklike en gelyktydige lae wat gesamentlik 'n ritme-tekstuur vorm. Jazz-poliritme toon duidelike invloed van Afrika-musiek wat ten minste twee gelyktydige ritmiese lae bevat. Beide Europese- asook Afrika-poliritme word in jazz aangetref. Poliritme kom dikwels saam met polimetrum voor.	<u>3.7.4</u>

Metriese stylelemente

Hiërargie van polsslag vlakke	Twee of meer mate vorm dikwels gesamentlik 'n herhalende klempatroon, wat beteken dat nie alle eerste polsslae dieselfde klem ontvang nie. Verder was bevind dat daar in Afrika-musiek ook 'n hiërargie van polsslag vlakke of -lae bestaan. As gevolg van die invloed van Afrika-musiek kom hierdie verskynsel ook in jazz voor.	<u>3.8</u>
Metrumverdoeseling	Kontemporêre jazz breek in sekere opsigte weg van die beperkinge van vroeër jazz-genres. Een so 'n verskynsel is die wegbreek van die reëlmaat van twaalfmaat- en 32-maat tradisionele jazz vorme, deur, onder meer, die verdoeseling van maat- en seksionele grense.	
Dubbeltyd	Wanneer die tempo in jazz oënskynlik verdubbel of gehalveer word, verskuif die ervaaerde polsslag na 'n hoër of laer vlak sonder om die luisteraar se persepsie van metrum te ontwrig (<i>ibid.</i>). Hierdie kenmerk van jazz staan bekend as 'dubbeltyd'.	
Metriese modulasie	'n Tegniek waarvolgens die metrum gevarieer kan word sonder dat die onderliggende polsslag versteur word. Ingeluit by hierdie stylelement is die oorskakeling van 'n onegalige swing-ritme na 'n egalige Latin-ritme.	
Vooruitneming - ritmies, melodies, en/of harmonies	Hoogs idiomaties van jazz is melodiese- en ritmiese vooruitneming, 'n vorm van sinkopasie wat die patroon van sterk en swak polsslae versteur.	
Polimetrum	'Polimetrum' verwys na die gelyktydige gebruik van twee of meer metrums, of na die opeenvolgende gebruik van twee of meer metrums deur een of meer partye.	

Tempo-stylelemente

Deurlopend konstant	Aangesien jazz as dansmusiek ontstaan het, is dit belangrik dat 'n konstante tempo gehandhaaf word. Tegnieke wat 'n konstante polsslag versteur, soos rubato en agogiek, kom dus selde in die ritme-afdeling van 'n jazz ensemble voor (maar wel in die melodiese afdeling).	<u>3.9</u>
---------------------	--	------------

Artikulasie- en dinamiese stylelemente

Gelyktydige gebruik	Die artikulasie sowel as dinamiese vlak van opeenvolgende note word tot 'n groot mate deur noot-aanslag en noot-afsluiting beheer. Dit geld vir meeste jazz instrumente, insluitend die klavier, koperblasers, houtblasers, en kitaar. Kenmerkende jazz klank-effekte word ook verkry deur artikulasie en dinamiese vlak gesamentlik te gebruik. Om hierdie rede word artikulasie en dinamiese vlak saam as een stylelement gegroepeer.	
Kontraste	Artikulasie kontraste (<i>tenuto</i> en <i>staccato</i> afwisselend) is kenmerkend van jazz.	
Spesiale effekte	<p>Jazz notetekste bevat soms hoogs beskrywende aanduidings vir spesiale effekte. Voorbeeld hiervan is beskrywende terme, byvoorbeeld, '<i>snaggy</i>', '<i>sharp-edged</i>', '<i>tiptoe-light</i>', '<i>flabby</i>' '<i>crisp, crystal-clear</i>', '<i>clean</i>', '<i>subtly punchy, thrusting</i>'.</p> <p>Hierdie effekte word deur buitengewone artikulasie, veranderinge in dinamiese vlakke asook buitengewone instrumentklanke verkry. Laasgenoemde word as deel van die 'Ongewone klankproduksie' stylelement bespreek.</p>	<u>3.10</u>

Instrumentasie- en register-stylelemente

Instrumentale afdelings	Dit is idiomaties van jazz om twee instrumentale afdelings te hê, 'n ritme-afdeling en 'n melodiese afdeling met 'n eie melodiese ritme, onafhanklik van dié van die ritme-afdeling.	<u>3.11</u>
Ongewone klankproduksie	Ten einde jazz effekte te verkry, word instrumente dikwels op ongewone wyses bespeel. By blaasinstrumente word spesifieke <i>embouchure</i> ¹⁸⁵ -tegnieke aangewend.	
Big band blaasinstrument-klanke	Big band blaasinstrument-klanke is idiomaties van sekere jazz subgenres.	
<i>Glissandi</i>	Simbole wat <i>glissandi</i> of ander vorme van toonhoogte-verbuiging aandui, kom soms in notetekste voor, veral by instrumente van die melodiese afdeling soos die altsaksofoon.	
Uiterste registers	Tydens improvisasie word daar dikwels in uiterste registers gespeel.	<u>3.12</u>

¹⁸⁵ 'Embouchement' word in Afdeling 3.11 bespreek.

Frasering-stylelemente

Kort melodiese segmente	Melodiese lyne word dikwels in relatief kort segmente onderverdeel deur instrument- of instrumentklank wisseling of motiwiese verkorting, fragmentering, of kontraksie.	<u>3.13</u>
Harmoniese frase-modelle	Die harmoniese frase-modelle, wat 'n groot aantal <i>jazz standards</i> verteenwoordig, is kenmerkend van jazz.	

Karakter- en energievlek-stylelemente

Jazz terme bepaal karakter	Terme vir subgenres en ritmes, soos swing, medium swing, Latin, son, rhumba, clave, bossa nova, ragtime, big band, en blues, kom dikwels in jazz notetekste voor. Elk van hierdie terme impliseer 'n unieke kombinasie van onder meer tekstuur, artikulasiewyse, dinamiese profiel, frasering, ritmiese patroon, tempo-reeks, en mikroritmiese nuanse, en dui dus op 'n eie karakter.	
Jazz terme bepaal energievlek	Jazz terme vir 'n hoë energievlek sluit in ' <i>propulsive</i> ', ' <i>energetic</i> ', ' <i>driven</i> ' ensovoorts, terwyl dié wat 'n lae vlak aandui, ' <i>laid-back</i> ' en ' <i>lazy</i> ' insluit. Oor die algemeen word hoë energievlekke met 'n noot-aanslag effens voor die polsslag geassosieer, terwyl 'n lae energievlek met 'n noot-aanslag effens ná die polsslag geassosieer word. Algemene energievlek-aanduidings soos, byvoorbeeld, ' <i>vivo</i> ', kan ook op jazz notetekste aangetref word.	<u>3.15</u>

Addendum 10 Gekodifiseerde Suid-Afrikaanse jazz-stylelemente

Elke inskrywing bevat die volgende inligting:

1. Die unieke, beskrywende term.
2. ‘n Kort beskrywing.
3. ‘n Skakel na die omvattende beskrywing van die jazz-stylelement in Hoofstuk 3.16.

Die stylelemente wat in alle Suid-Afrikaanse jazz subgenres voorkom, word eers gelys. Daarna word die stylelemente per subgenre gegroepeer. Die stylelemente bevat opsommings van besprekings in Hoofstuk 3.16. Die verwysings na inligtingsbronne in Hoofstuk 3.16 geld dus ook vir die ooreenstemmende stylelemente.

Suid-Afrikaanse jazz

Kode	Kort beskrywing vir unieke identifikasie	Skakel na meer volledige bespreking
Herhalende motiewe	Herhalende motiewe kom by blaasinstrument-groepe, in improvisatoriese solo-uitvoerings, asook in die ritmiese afdeling voor.	4.1
Drie-akkoord progressies	Verskeie kombinasies en omkerings van I-, IV-, en V akkoorde kom voor in die verskeie subgenres. Afhangende van die subgenre kom drielanke-, diatonies-verrykte-, of chromaties-verrykte akkoorde voor.	
Ostinato-motiewe	Kort ostinato-motiewe kom dikwels voor.	
<i>Call-and-response</i> motiewe	Melodiese motiewe word afgewissel tussen instrumente, of tussen instrumente en stemme, of tussen partye in 'n <i>call and response</i> vorm.	
Diatoniese melodiese improvisasie	Improvisatoriese passasies is meestal diatonies van aard.	
Lang tonika/dominant pedaalpunte	Lang pedaalpunte is kenmerkend en kom oorwegend op die tonika- en dominant toontrap voor.	
Polimetriese frasering	Frases word dikwels afgebaken deur die saamval van die ritmes in polimetriese musiek.	
Herhalende motiwiese arpeggio-figure	Herhalende arpeggio-motiewe kom soms voor, dikwels met 'n verskuiwing in die klempatroon.	
Hoogs-geartikuleerde spel	Lang reekse opeenvolgende agtstenote met <i>staccato</i> -aanduidings kom dikwels voor, soms afgewissel deur kontrasterende <i>legato</i> - of <i>tenuto</i> -artikulasie.	

Kode	Kort beskrywing vir unieke identifikasie	Skakel na meer volledige bespreking
Instrumentale klank-verandering	Tegnieke soos <i>embouchure</i> , 'slap-bass', 'slapping', en 'popping' word vir hierdie doel aangewend.	
Toonhoogte-verbuiging	Tegnieke vir toonhoogte-verbuiging sluit in <i>glissandi</i> asook verbuiging van individuele note deur <i>embouchure</i> -wysiging.	

Mbaqanga-stylelemente

Harmoniese progressie	Die I-IV-I/V-V ⁷ -progressie ¹⁸⁶ is kenmerkend van die mbaqanga-subgenre.	<u>4.4</u>
Gelyke agtstenoot nootwaardes	Agtstenote word met gelyke duur gespeel, in teenstelling met swing-ritme.	
Kenmerkende groove-patrone	'n Aantal mbaqanga-groove patronen kom voor.	
Parallelle derdes of sesdes	Parallelle derdes of sesdes deur die elektriese kitaar is 'n algemene verskynsel.	
Riff-pedaalpunt in melodie	Hierdie riff-motief behels 'n herhalende noot in die melodie, gewoonlik op die dominant of tonika, oor 'n harmoniese progressie. Hierdie stylelement is van kwêla afkomstig.	
b7 riff-motief	'n Blue-noot, dikwels b7, word gereeld by herhalende improvisatoriese motiewe ingesluit.	
'bluesqanga' riff-motief	Die parallelle derdes en blue-noot riff-motiewe word dikwels gekombineer om die kenmerkende 'bluesqanga' riff-motief te vorm.	

¹⁸⁶ In jazz is I/V 'n simbool vir I⁶₄.

Marabi-stylelemente

Ostinato-progressies	Kort, twee- of viermaat ostinato-progressies, opgemaak uit die I-, IV-, en V-drieklanke, kom voor. Soms word die IV-drieklank deur ii ⁶ vervang.	4.3
Melodiese motiewe of frases	Kort, herhalende melodiese motiewe of frases kom voor, gewoonlik in dieselfde siklus as die harmoniese progressie.	
Ritmiese groove-patroon	‘n Marabi-ritme of -groove-patroon kom in die musiek voor wat dikwels uit meer verrykte akkoorde bestaan.	

Kwêla-stylelemente

Call and response frase-vorm	Instrumentale solo's kom gewoonlik in 'n call and response vorm voor, waar die tweede deel ryk aan motiwiese inhoud is en soms as ostinati voorkom.	4.2
Kort herhalende motiewe	Kort, herhalende motiewe, waar herhalings soms met harmoniese veranderinge gepaard gaan, is kenmerkend. Hierdie motiewe is gewoonlik uit akkoordnote van akkoorde in die harmonie opgemaak.	
'Lilting shuffle'-ritmes	Kwêla word gekenmerk deur swing-ritmes, 'n vrolike karakter, 'n matige tempo, asook oorwegend legato-artikulasie.	
Melodiese pedaalpunte	Die volgende is voorbeeld van melodiese pedaalpunte wat oor 'n veranderende harmonie, en in 'n triool-onderverdeling van die polsslag kan voorkom: Herhaalde note op die dominant of tonika. Ritmiese oktaaf-ossillasie van die dominant of tonika. Dominant- of tonika kwartnote op die polsslag, elk voorafgegaan deur 'n opgaande glissando of acciaccatura. 'n Enkele noot wat lank aangehou word, gewoonlik op die tonika of dominant. 'n Herhalende noot op die tonika of dominant wat een van die partye in 'n tweeparty melodiese motief vorm.	
Afgewisselde opeenvolgende note	Twee diatonies-opeenvolgende note word soms ritmies afgewissel in triool-onderverdelings van die polsslag.	

Ghoema-stylelemente

Energie	Ghoema-musiek beskik oor 'n hoë energievlek.	4.5
Onderliggende ritmes	Kenmerkende ghoema-ritmes kom in die musiek voor.	
Groove-patrone	Kenmerkende ghoema groove-patrone kom in die musiek voor.	

Addendum 11 *Toccata for Madiba* struktuur

Inleidende seksie – mm. 1-29

Mate	Beskrywing	Jazz stylelemente
1-2	Die eerste twee mate van die opgewekte ostinato-patroon in die linkerhandparty dien as inleiding.	Die figuur bevat 'n b7 blue-noot. Die tweeparty figuur is kenmerkend van die kwêla-styl.
3-5	Die eerste tema (tema 1), gebaseer op die I-IV-I harmoniese progressie, verskyn in die toonaard van F majeur.	I-IV-I is deel van die twaalfmaat-blues progressie.
6-8	Tema 1 verskyn 'n oktaaf laer met 'n laer dinamiese vlak en skep, tesame met die laer dinamiese aanduiding, 'n eggo-effek.	Frases het 'n <i>call and response</i> frasestruktuur.
11-15	'n Effens verkorte weergawe van mm. 1-8 verskyn 'n mineur sesde hoër (of 'n majeur derde laer) in die toonaard van D _b majeur.	Tematiese herhaling kom voor, in teenstelling met tematiese ontwikkeling. Hierdie modulasie is ook die begin van 'n reeks wat die oktaaf gelyk onderverdeel in majeur derde intervalle.
16-20	'n Episode wat moduleer na A majeur en terug na die oorspronklike toonaard van F majeur.	
21-26	'n Verkorte weergawe van mm. 1-15 in F majeur gevvolg deur D _b majeur.	
26-29	'n Episode moduleer na F majeur en dan onverwags na D majeur.	Die nuwe toonaard is hierdie keer 'n mineur derde laer wat herinner aan die verwante mineur, maar in 'n majeur toonaard voorkom wat meer gepas is vir die opgewekte dansritme wat volg.

Mbaqanga-seksie – mm. 30-75

Gebaseer op tema 2 - die herhalende harmoniese progressie word uitgebrei na I-IV-I⁶₄-V⁷.

Mate	Beskrywing	Jazz stylelemente
30-38	Die motief in die linkerhandparty word uitgebrei om twee partye in te sluit. 'n Onderontwikkelde tema 2 kom in die laagste pedaalparty voor.	Soos reeds genoem, is tweeparty-figure kenmerkend van die kwêla-styl.
38-41	Eerste verskyning van die volledige tema 2 in die pedaalparty.	'n Improvisatoriese melodie in 'n kwêla-styl verskyn vanaf m. 40 in die regterhandparty, met herhalende agtstenote op toontrap $\hat{5}$ wat 'n pedaalpunt vorm. Die ritmiese ostinato-patroon in die linkerhandparty duur deurlopend voort.
42-45	Tweede verskyning van die ongewysigde tema 2 in die pedaalparty.	Die kwêla-melodie bevat 'n riff-motief met 'n $\flat 7$ blue-noot.
46-49	Derde verskyning van die ongewysigde tema 2 in die pedaalparty.	Die 16de-noot lopie in m. 47 in die regterhandparty bevat bluenotes $\flat 7$, $\flat 5$, en $\flat 3$.
50-53	Vierde verskyning van die ongewysigde tema 2 in die pedaalparty.	Herhaalde kort motiewe kom voor in die regterhandparty. 'n Riff-motief, soortgelyk aan dié in mm. 42-45, kom 'n oktaaf laer voor in mm. 52-53.
54-57	Verskyning van 'n gewysigde tema 2 in die pedaalparty.	'n Lopie met drie opgaande 16de-note vorm 'n opgaande sekvens in die regterhandparty en bereik C7, buiten die omvang van die meerderheid van eklektiese orrels. 'n Afgaande 16de-noot lopie in mm. 56-59 bevat blue-note $\flat 7$, $\flat 5$, en $\flat 3$.

Mate	Beskrywing	Jazz stylelemente
		'n Gewysigde viermaat ritmiese ostinato-patroon kom deurlopend voor.
58-61	Dieselde gewysigde tema 2 kom weer voor in die pedaalparty.	'n Kort, herhalende afgaande 16de-noot motief kom voor in mm. 60-61.
62-65	Dieselde gewysigde tema 2 kom weer voor in die pedaalparty.	mm. 62-63 bevat 16de-noot lopies in 'n pentatoniese toonleer wat blue-note $\flat 3$ en $\flat 7$ insluit. m. 64 bevat 'n motief met metrumverdoeseling, en m. 65 bevat 16de-note met gesinkopeerde artikulasie.
66-69	Finale herhaling van die gewysigde tema 2 in die pedaalparty.	Meer metrumverdoeseling kom in die 16de-noot lopies van die regterhandparty voor.
70-75	Kadensiële episode sluit die seksie af.	'n <i>Glissando</i> kom in m. 75 in die regterhandparty voor.

Trio-seksie – mm. 76-101

In 'n uitgeskryfde swing-ritme

Mate	Beskrywing en jazz stylelemente
76-101	Die regter-, linker-, en pedaalpartye is onafhanklik van mekaar. 'n <i>Walking bass</i> -melodie kom in die pedaalparty voor terwyl die linkerhandparty <i>copping</i> akkoorde speel. Die regterhand speel 'n tipiese improvisatoriese jazz-solo saamgestel uit kort, gefragmenteerde motiewe, waar metrumverdoeseling, <i>acciaccaturas</i> , en <i>glissandi</i> voorkom. Geen noemenswaardige onderverdelings van die seksie kom voor nie.

Marimba-seksie – mm. 102-122

Mate	Beskrywing	Jazz stylelemente
102-105	Vinnige agtstenoot blokakkorde kom voor in die regter- en linkerhandparty, met 'n dominant-noot in m. 105 in die pedaalparty.	Die akkoordnote vorm deel van die F majeur-pentatoniese toonleer. Elke maat het 'n ander metrum.
106-109	mm. 102-105 word onveranderd in F♯ majeur herhaal.	
110-113	mm. 102-105 word herhaal, hierdie keer met 'n melodie in die pedaalparty.	
114-122	'n Kadensiële gedeelte wat uitloop op 'n onvolmaakte kadens, met 'n dominant pedaalpunt in die pedaalparty vanaf m. 116.	Die gedeelte bevat 'n aantal tydmaattekens wat metrum onvoorspelbaarheid tot gevolg het.

Fugale seksie – mm. 123-164

Mate	Beskrywing	Jazz stylelemente
123-127	Die eerste, onbegeleide aanbieding van die tema in die tonika.	
127-131	Die tema verskyn in die dominant, tesame met 'n polifoniese party met afwisselende enkelvoudige en saamgestelde agtstenote.	
131-135	'n Episode kom voor, waarin 'n agtstenoot- en 'n kwartnoot-party gesamentlik 'n afwaartse sekvens vorm.	
136-139	Die tema kom in die oorspronklike toonaard in die linkerhandparty voor.	
140-145	'n Episode bestaande uit vier manuaalpartye wat afwisselende triool lopies bevat, gevvolg deur kwartnoot-triole van opgaande akkoorde wat in pare geartikuleer word.	Sesde akkoorde met stemvoering kom voor.
146-149	Die tema verskyn in 'n linkerhandparty in die dominant toonaard, 'n oktaaf laer.	Verrykte akkoorde verskyn in die regterhandparty.
150-164	'n Episode kom voor met akkoorde in die regterhandparty en afwisselende agtstenoot-oktawe in die linkerhandparty.	Meer verrykte akkoorde kom in die manuaalpartye voor. Herhaalde agtstenote op die dominant vorm vanaf m. 157 'n pedaalpunt in die pedaalparty wat later uitbrei na afwisselende oktawe.

Tokkate-seksie – mm. 165-185

Mate	Beskrywing	Jazz stylelemente
165-185	Die finale stelling van die fugale tema kom voor met vergrote nootwaardes, begelei deur lang, triomfantelike af- en opgaande 16de-noot lopies.	Dubbeltyd kom voor.

Koda – mm. 185-200

Mate	Beskrywing	Jazz stylelemente
185-200	'n Aantal jazz-improvisoriese stylelemente vanaf m. 185 dra by tot die opbou na die einde om die <i>Toccata</i> tot 'n triomfantelike einde te bring.	Improvisoriese lyne kom in alle partye voor en benut die volle omvang van alle orreldivisies. Verrykte akkoorde kom deurlopend voor.

Addendum 12 Mayibuye Suite – harmoniese struktuur van die *Prelude*

mm. 1-13

I-vi ⁷ harmoniese veld			‘Nie-funksionele’ gedeelte	V ⁷ harmoniese veld			
mm.	Verrykte akkoorde	Konsep-besyfering		mm.	Verrykte akkoorde	Konsep-besyfering	
1	Cadd(2)	I	afwesig	8	Gmaj9/D	(I ⁶ ₄	
	C6/9 add(#11)				D13	V ⁷	
2	Cadd(2)	V ⁷) /		9	Gmaj9/D	I ⁶ ₄	
3	C6/9sus(#4)				D13	V ⁷) /	
4	Bmin11	(ii ⁷	G9/11sus2	10	G9/11sus2	V ⁷	
	E9/11sus2	V ⁷) /		11			
	E7b9			12			
5	A9/11sus2	vi ⁷		13			
	Amin9						
6	AminMaj9/11	V ⁷					
	Amin9/11						
7	Am7b5add(4)add(2)						

mm. 14-29

I-vi ⁷ harmoniese veld			'Nie-funksionele' gedeelte			V ⁷ harmoniese veld		
mm.	Verrykte akkoarde	Konsep-besyfering	mm.	Verrykte akkoorde		mm.	Verrykte akkoarde	Konsep-besyfering
14	Cadd(2) C6/9 add(#11)	I	20	E♭Maj9/13		28	D9/11sus2 D9	V ⁷ /
15	Cadd(2)		21	A♭7(#9)add(b5) A♭6add(m3)		29	G9/11/13sus2	V ⁷
16	C6/9sus(#4)		22	F♯m11 F♯m11/13				
17	Bmin11add(#5) Bmin11	(ii ⁷ V ⁷) /	23	G♯m7add(#5) G♯m11#5				
18	E9/11sus2 E7b9	vi ⁷	24	Aadd(2)				
19	A9/11sus2 Amin11		25	A/Badd(2) F♯m7/B				
			26	B♭min11#5 B♭min7				
			27	A7#5b9 A7b9				

mm. 30-51

I-vi ⁷ harmoniese veld			'Nie-funksionele' gedeelte		V ⁷ harmoniese veld		
mm.	Verrykte akkoarde	Konsep-besyfering	mm.	Beskrywing	mm.	Verrykte akkoorde	Konsep-besyfering
30	Cadd(2)	I	37-38	Akkoorde beweeg in die regterhandparty langs 'n opwaartse lyn in 'n heeltoon toonleer vanaf D5, met chromatiese lopies in die linkerhandparty en 'n D pedaalpunt in die pedaalparty. Die metrum verander in m. 38 na 'n onreëlmatige 5/4.	46	Dmin9	ii ⁷
	C6/9 add(#11)		39-41	Verrykte akkoorde beweeg opwaarts vanaf G5 in 'n heeltoon toonleer, met chromatiese lopies in die linkerhandparty en 'n G pedaalpunt in die pedaalparty. Die metrum verander in m. 41 na 'n onreëlmatige 5/4.	47	Dmin9	
31	Cadd(2)				48	Dmin9(b5) (verskillende klanktekstuur)	
32	Cadd(2)		42-45	Drie mate van chromatiese arpeggio's in 'n 7/16 metrum loop uit op 'n uiters dissonante akkoord in m. 45 wat vir 'n volle maat aangehou word.	49	Cmaj13	I ⁶ ₄
	C6/9sus(#4)				50	G13	V ⁷
33	Bmin11				51	Cmaj13	I ⁶ ₄
	E11sus(b2)				52	G13	V ⁷
	E7b9					-	
34	A9/11sus2	vi ⁷					
	Amin9						
35	Amin(maj9)						
	Amin9						
36	Amin9(b5)						
	Amin9(b5)						

mm. 53-61

mm.	Verrykte akkoorde	Beskrywing
53-58	Cadd(2) C6/9 add(#11) C9/Bb F/Aadd(2) E♭maj9/13 Bbadd(2)	Die eerste twee akkoorde is dieselfde as dié van die eerste twee arpeggio's in die openingsmate.
59-61	Emin9/11 F♯min9/11 Cmaj9 Amin9/11	Hierdie akkoord opeenvolging kom twee keer agtereenvolgend voor, waarna die eerste twee akkoorde 'n derde keer voorkom en uitloop op 'n Cmaj7 akkoord wat vir drie mate aangehou word.

Addendum 13 Glossary of South African jazz terms

The purpose of this glossary is to provide overviews of the relevant South African jazz terms for the benefit of organists not familiar with South African jazz. The term descriptions are summaries of more detailed discussions in the main body of this document, and the associated citations, therefore, apply. The term descriptions include definitions, sociopolitical relevance, stylistic elements, and performance practices where relevant.

Term	Description
African jazz	The term is occasionally employed as a synonym for mbaqanga or to denote the stylistic development that arose when marabi was adapted for dance band instrumentation. This transformation represented a conscious effort by South African musicians to re-engage with their African musical heritage. The style is characterized by the incorporation of improvised solos over harmonic progressions rooted in South African traditions, combined with rhythmic and stylistic elements derived from American swing. Performances frequently adopt a call and response structure, establishing dialogic exchanges between soloists and instrumental sections, thereby synthesizing African harmonic frameworks with transatlantic jazz practices.

Black music	<p>'Black music' denotes a diverse range of genres shaped by the historical and social experiences of the African diaspora, particularly slavery and segregation, rather than biological determinism. Functioning as an umbrella term, it encompasses forms such as minstrelsy, spirituals, blues, jazz, R&B, hip-hop, and disco, the latter evolving from soul, funk, and Latin traditions. A unifying element is its role as dance music. Structurally, Afro-American musical styles are marked by intense performance practices that alternate between lyrical, percussive, and unconventional timbres, and juxtapose vocal and instrumental textures.</p>
Dembese pattern	<p>The Dembese pattern is a specific rhythmic and harmonic pattern for the bass instrument (either a bass guitar or a double bass) found within the context of South African jazz. The key characteristic of the Dembese pattern is the I-IV-I⁶⁴-V⁷ harmonic progression pattern, the same as that of the mbaqanga style. This progression typically spans four bars, one chord per bar. It is a pattern specifically designed for and played by a bass instrument. The pattern shows clear stylistic similarities to the music found in the organ works of composer Surendran Reddy, and specifically in the Mbaqanga section of Reddy's Toccata for Madiba.</p>

Ghoema	Ghoema, also known as 'Cape jazz', is a neo-traditional South African jazz subgenre that emerged in the Western Province, embodying the region's diverse cultural history. It synthesizes influences from indigenous rhythms and melodies, American minstrelsy, mission hymnody, Malaysian choral traditions, and Afrikaans ghoema parade band music. Characterized by its energetic quality, ghoema compositions typically range from 105 to 134 beats per minute. Its defining feature lies in its rhythmic foundation, which profoundly influenced South African jazz composers. Central elements include the underlying ghoema rhythm, its structural relationship to the universal 'Latin rhythm', and the distinct groove patterns.
Isicathamiya	Isicathamiya is an indigenous South African a cappella choral tradition, performed by male ensembles with characteristic dance movements. Its vocal texture combines bass ensembles with tenor, soprano, and alto soloists. Emerging in the late 1920s among Zulu migrant workers in the Natal coal-mining districts, the style reflects the social and economic realities of industrialisation and migrant labour. Fusing Zulu idioms with American minstrelsy, spirituals, missionary hymnody, Tin Pan Alley, and tap-dance, it became both culturally distinctive and politically charged, often used in union rallies. Popularised globally by Ladysmith Black Mambazo, isicathamiya embodies solidarity, pride, and identity through its call-and-response structure.

Kwêla	Kwêla is a South African urban jazz subgenre that emerged in Johannesburg during the 1950s, closely tied to the sociopolitical climate of Apartheid. It is most strongly associated with the pennywhistle, whose distinctive sound became both a stylistic marker and a symbol of oppression, used as a warning signal during police raids. Kwêla is characterized by call-and-response structures, short motivic patterns, and rhythmic shuffles that impart a lively, danceable quality. Its harmonic language is rooted in diatonic I-IV-V progressions, often reinforced by pedal point motives in the melody. While sharing traits with broader South African jazz, kwêla's unique sonic identity ensured lasting cultural significance.
Marabi	Marabi, a foundational South African jazz subgenre of the 1920s–30s, is often called the ‘South African Blues’ for its cyclical, primary-chord progressions that resemble those of American blues. Characterized by a three-chord ostinato (I-IV-I-V) and simple diatonic harmonies, Marabi built short, repeating harmonic and melodic patterns that shaped later styles like mbaqanga. Rhythms were usually “straight” eighths or sixteenths, though varied grooves, including nguni and swing elements, also appeared. Despite few early recordings, Marabi’s harmonic and rhythmic structures became the stylistic foundation for much South African jazz, influencing later composers and providing a legacy of the nation’s popular music.

Mbaqanga	<p>Mbaqanga is a South African 'guitar music style' that originated in the 1950s from kwêla and integrates elements of marabi, African jazz, and American music. Its signature sound is built on a repetitive I–IV–I⁶⁴–V⁷ four-bar harmonic progression. Rhythmically, it features a 4/4 meter with even eighth notes and a characteristic 'four-on-the-floor' drumbeat, creating a propulsive feel. Melodies, often on the electric guitar, use parallel thirds or sixths and distinct riff-motifs like 'inverted pedal point'.</p> <p>This style emerged from kwêla in the 1950s. For approximately two decades, it was a popular commercial genre that became strongly associated with the social identity of indigenous South African communities. After a period of decline, partly due to the exile of many musicians, it experienced a revival in the 1980s. The style is known for its clear staccato articulation and syncopation.</p>
Nguni	<p>The term 'nguni' refers to a Southern African cultural-linguistic group, encompassing the Zulu, Xhosa, Swazi, and Ndebele peoples, whose languages belong to the 'Bantu' family. As tonal languages, their reliance on timbre for semantic distinction significantly shapes nguni musical practices. This is evident in bow music, where timbral variation informs melodic development, and in deeply rooted choral traditions that have influenced fusion styles such as South African jazz. Within jazz, nguni specifically denotes a rhythmic pattern, central to marabi, characterized by straight eighth- to sixteenth-note groupings. Traditionally produced by shaking a stone-filled can, this rhythm established a foundational groove in South African urban music.</p>

Tshona!	The term 'tshona!' denotes a distinctive rhythmic bass pattern integral to South African jazz. Unlike in many jazz traditions where the bass primarily serves harmonic functions, here it assumes a dual role, simultaneously providing harmonic support and articulating rhythmically complex patterns grounded in traditional idioms. The tshona! pattern is typically paired with a corresponding drummer's groove, creating a dynamic interplay between bass and percussion. Its defining feature is the drummer's slightly delayed articulation, with emphasis on the second and fourth beats, producing a syncopated feel. Musical notation of the bass and drum grooves highlights its structural and stylistic significance within South African jazz.
Township music	Township music is a collective term for diverse South African popular styles that emerged in black urban townships from the 1930s through the Apartheid era. Rooted in indigenous traditions yet shaped by imported influences such as American jazz, it became a central medium of cultural expression, identity, and resistance. Associated with spaces like shebeens and dance halls, its soundscape encompassed multiple subgenres, including marabi. The music's evolution was shaped by Apartheid policies, state-controlled radio, and commercial interventions, which often diluted its authenticity. Nonetheless, township music functioned as both protest and affirmation, asserting black cultural pride locally and resonating internationally.