

Die oorsprong, ontwikkeling en estetika van die intieme musiekspel, en *Fees* as 'n Afrikaanse voorbeeld

André Gerber en Petrus du Preez

André Gerber en Petrus du Preez, Departement Drama, Universiteit Stellenbosch

Opsomming

Hierdie artikel ondersoek die oorsprong, ontwikkeling en estetiese beginsels van die intieme musiekspel. Die artikel begin met 'n oorsig van die Suid-Afrikaanse konteks waarin musiekspelvervaardiging geskied, en die gevolgtrekking is dat die hoë produksiekoste dit vir (veral Afrikaanse) praktisyns besonder uitdagend maak om musiekspeler te skep. Daar word 'n geskiedkundige oorsig gelewer oor die internasionale ontwikkeling van die intieme vorm deur die vroeë ontwikkelinge tussen 1918 en 1959 te bestudeer. Daarna word Tom Jones en Harvey Schmidt se 1960's-era intieme musiekspeler ondersoek, gevolg deur enkele intieme musiekspeler na die 1970's wat *Company* (1970 en 2006) en *March of the falsettos* (1990) insluit. Die artikel bou voort op Melodie Galloway (2010) se definisie van die intieme musiekspel deur die begrip as uitgangspunt te gebruik om dit dan binne die Suid-Afrikaanse konteks toe te pas. 'n Meer gedetailleerde omskrywing van die vorm se estetiese beginsels word in die artikel verskaf. Deur die oorkoepelende tekstuele kenmerke van familiedrama in 'n intieme musiekspel toe te pas, word geargumenteer dat sommige eienskappe van dié sosiale struktuur dikwels 'n nuttige bron vir dramatiese gebeure vir die intieme vorm kan wees. Die artikel eindig met 'n kritiese terugskouing op 'n Afrikaanse intieme musiekspel, *Fees* (2016), met teks en lirieke deur André Gerber en musiek deur David Wolfswinkel, wat as 'n Afrikaanse voorbeeld van die intieme vorm voorgehou word. Die artikelskrywers kom tot die gevolgtrekking dat die intieme musiekspel 'n doeltreffende vorm kan wees om met verminderde produksiekoste 'n musiekspel op die planke te kan bring.

Trefwoorde: André Gerber; bonsai-musiekspel; David Wolfswinkel; familiedrama; *Fees*; intieme musiekspel; musiekspel; *musical*; Suid-Afrikaanse teater

Abstract

The origin, development and aesthetics of the intimate musical, and *Fees* (Festival) as an Afrikaans example

This article explores the origin, development and aesthetic principles of the intimate musical. The authors begin with an exploration of the context of musical production in South Africa and, through a close reading of an interview with producer Pieter Toerien, the article provides an overview of the contemporary challenges facing musical theatre producers. The first section focuses especially on the financial and artistic and aesthetic requirements of megamusicals – a popular form of theatrical entertainment both internationally and in South Africa. Toerien’s overview of the financial realities facing producers goes on to highlight the difficulties facing producers and practitioners of this form. The article then briefly explores an alternative aesthetic model called the “bonsai musical”, but finds that a new intimate form could be explored that corresponds to the financial realities facing contemporary producers and practitioners. This is especially critical for theatre makers in South Africa who frequently have to create work within a festival context with limited technical and financial resources. A historical overview of the development of the intimate musical is then presented.

The article continues with an overview of the early development of the intimate form between 1919 and 1959. *The Greenwich Village follies* is presented as an early intimate response to the popular and large-scale *Ziegfeld follies*. The authors then consider Marc Blitzstein’s *The cradle will rock* (1937) and the events that unwittingly transformed a “traditional” musical into an intimate performance, with Brechtian techniques that would later become staples of the intimate form. The article then examines the musicals of Tom Jones and Harvey Schmidt, arguing that their collaborative efforts of the late 1950s and during the 1960s developed and refined the possibilities of the intimate musical. The examples presented include *The fantasticks* (1960), *110 in the shade* (1963) and *I do! I do!* (1966). These musicals significantly explored and developed the aesthetic principles of metatheatricality, the so-called emotional microscope, limited casting, and the inventive limitation of dramatic setting.

The authors then consider the aesthetic contributions of Stephen Sondheim and George Furth’s *Company* (1970). Here the principles of fragmentation are considered as critical components of the intimate musical. The notion introspection as a dramatic device is also explored as a method to evoke a feeling of intimacy in performance. The article then considers the contributions of the 2006 production of *Company* by director Patrick Doyle and the potential use of actor-musicians as both a narrative tool and a cost-saving method. Lastly, the authors unpack the aesthetic contributions of William Finn’s *Falsetto* trilogy: *In trousers* (1978), *March of the falsettos* (1980) and *Falsettoland* (1990). By using these productions as case studies, principles such as fragmentation and introspection are combined with a consideration of the narrative potential of family (or domestic) drama in order to propose that this dramatic structure lends itself especially well to the intimate musical.

Through cumulative analysis of the historical and aesthetic development of the intimate musical, a preliminary model is proposed in which the aesthetic principles of the intimate musical are categorised and placed in relation to one another under the headings of *content*, *form* and *production*. This model is then applied to a new intimate musical titled *Fees*(Festival), for which the book and lyrics were written by André Gerber, one of the

authors of this article, and the music composed by David Wolfswinkel. This analysis begins with a short introduction regarding the development of the production, followed by an outline of certain critical contextual factors, including the layout and intimate nature of the performance venue.

The article then shifts its focus to the first heading of the model, *content*, and considers the various ways in which *Fees* explored intimacy in content. The narrative of the book – a family drama with five characters – is explored, with specific analytical focus on the way in which the musical deconstructs and problematises the white Afrikaans Christian family unit. Other narrative aspects typical of the intimate musical, such as the concentrated narrative, introspection and personal narratives, are also analysed. The article then explores the second heading of the model, *form*, including a reading of *Fees*'s use of metatheatricity, limited yet agile use of narrative space, and fragmentation. After that the article considers the third heading of the model, *production*, with a critical reading of the 2016 production in the 40-seat DramaLab in Stellenbosch and how the physical aspects of the production informed the perception of intimacy. The authors conclude this section with a reading of the political nature of Afrikaans theatre, and briefly consider audience reception in relation to the content, form and production of *Fees*. The authors conclude that the intimate musical is a viable model for musical production in the financially constrained Afrikaans theatre industry, but that further research and practical work can be done in order to expand on the initial model presented in this article.

The researchers used mixed methods of research and exploration, combining traditional literary reviews for the historical part of the article with arts-based research methods used in the creation of *Fees*. From the historical research the aesthetic principles of the intimate musical were identified and applied in the practical explorations, showing how research affects arts processes, and vice versa. The iterative web of questions, research, arts practice and reflection that form a critical part of the performance as research methods, implies multiple voices in the documentation and reflection on the theatrical work that was presented as part of the research itself.

The artist-researcher acts as a subjective participant in the process of creation, but as a researcher also attempts to act as a more objective, critical observer of the process and work in the process of reflecting on the work of art itself. Complete objectivity from a researcher is not possible under these circumstances, but the inclusion of a more critical, objective voice is an indication of where the researchers acted in a more analytical way in order to test and create theory or models. The theory is not derived only from the literary and historical overview of the subject; it is also tested and refined through the process of artistic enquiry – in this particular case the creation of an intimate musical in the South African context. In the creation process of a theatre piece, the voices of, among others, the director, the designers, the performers, and even later the audience are present. Although this article is written in a singular voice, the convention is that all these voices echo in the reflection on the process and product.

Keywords: André Gerber; bonsai musical; David Wolfswinkel; family drama; *Fees*, Festival; intimate musical; musical; South African theatre

1. Inleiding: Die problematiek van musiekpele in Suid-Afrika

In Suid-Afrika, soos in die res van die wêreld, is musiekpele¹ in die onbenydenswaardige posisie dat hulle uiters gewild is, maar ook besonder duur is om op die planke te bring. Suid-Afrikaanse produksies van sogenaamde *megamusicals*, soos Pieter Toerien se *The phantom of the opera* (2011) en Toerien en Hazel Feldman se *The lion king* (2007), beloop ontwikkelingskoste van meer as R14 miljoen (Toerien 2016). Die meeste van hierdie kostes word toegeskryf aan die groot rolverdelings wat salarisse moet ontvang, asook die duur tegniese vereistes soos klanktoerusting en ingewikkelde technologies-gevorderde stelsels om dekor te beweeg. Megamusiekpele soos *Beauty and the beast* (1994) bevat enorme beweegbare strukture wat die prentjie op die verhoog konstant verander om by die handeling te pas en om 'n filmiese illusie te skep. Hoewel hierdie produksies uiters gewild is, is hul vervaardigingskoste van so 'n aard dat dit buite die vermoëns van die meeste vervaardigers val. Ten einde hierdie kostes te verhaal, moet die produksies groot gehore in enorme teaterhuise trek, soos die Kunstekaap Operahuis en die Teatro by Montecasino, met kaartjiepryse wat wissel van R100 vir goedkoper opsies tot R500 vir die duurste sitplekke.

Hierdie musiekpele is hoogs gelisensieerd en moet as kloonproduksies van die oorspronklikes aangebied word. Dit plaas ekstra beperkings op musiekspelvervaardiging in Suid-Afrika. Pieter Toerien voer, oor sy eerste gelisensieerde produksie, *Cats* (2001), verduidelik:

[Y]ou would buy the rights to the musical and you would do your own production of the musical. And [Cameron Mackintosh] said, “No. You want to do it? Fine, you can do it in your country, but I’m sending you a director. You will use our designs. You will use our director. You will use our orchestrations. You will use our logo. And what you have on your stage has got to be a replica of what’s on the London and Broadway stage.” (Toerien 2016)

Toenemende finansiële druk, met kaartjiepryse wat al hoe minder van die produksiekoste dek, noodsaak praktisyns toenemend om ander vorme van die musiekspel te ondersoek. Invoerkoste styg toenemend vanweë die onstabiele wisselkoers tussen die rand en die Amerikaanse dollar of die Britse pond. Dit veroorsaak ook dat gehore minder geneig sal wees om hoër pryse vir 'n kaartjie te betaal, tensy die musiekspel uitsonderlik bekend is. Toerien (2016) stel dit dat, “[b]eyond R500, people won’t pay, which is making life very difficult”. Hy voer aan dat titels soos *Cats*, *The phantom of the opera*, *Les Misérables* en *The lion king* die enigste musiekpele is waarvoor gehore meer as R500 sal betaal.

Sommige praktisyns, soos die regisseur Paul Warrick Griffin, het alternatiewe produksiestyle soos die sogenaamde bonsaimusiekspel (“bonsai musical”)² omarm om hierdie beperkings te omseil. Hierdie vorm maak gebruik van rolverdubbeling (of doeblering), voorafopgeneemde begeleiding (“backtracks”) en ingekorte ontwerpe om koste te verminder. Hierdie styl word al hoe meer aangewend om bestaande musiekpele soos *Evita*, *Jesus Christ Superstar* en *Sweeney Todd* vir kleiner teaters aan te pas. Hierdie musiekpele word selde vir hierdie spesifieke estetika geskryf en die vorm is 'n aanpassing van die oorspronklike formaat. Hierdie estetika het uiters gewild geword, met teatergeselskappe soos KickstArt, onder leiding van regisseur Stephen Stead, wat “bonsai”-weergawes van bekende volkskaalse musiekpele met redelike welslae vervaardig. Onlangse voorbeelde hiervan is *Sweeney Todd*

(2015) en *Into the woods* (2016) wat suksesvol na kleiner teaters soos Theatre on The Bay en die Montecasino Studio toer.

Die vraag ontstaan egter of, te midde van finansiële druk, daar nie moontlik 'n alternatief vir beide die volskaalse musiekspel en die ingeperkte bonsaimusiekspel is nie. 'n Moontlike alternatiewe vorm is die intieme musiekspel. Hierdie aanbiedingsvorm is veral belangrik vir Afrikaanse praktisyns wat dikwels binne die feesstruktuur teater skep. Binne die feesopset is daar ook unieke finansiële en tegnologiese uitdagings en produksies speel dikwels vir 'n kleiner, Afrikaanse mark en in omstandighede wat nie noodwendig die tegniese bystand bied van volledig-ingerigte teaters nie. Te midde van tegniese en ekonomiese druk word 'n alternatiewe vorm toenemend belangrik vir praktisyns van die musiekspel – veral vir die Afrikaanse musiekspel.

Hierdie artikel poog om 'n voorlopige estetiese raamwerk van die intieme musiekspel te ondersoek vir die skep van produksies wat binne hierdie milieu kan funksioneer. Na aanleiding van die ondersoek rakende die estetiese raamwerk van 'n intieme musiekspel sal daar 'n kort geskiedkundige oorsig van hierdie vorm aangebied word. Sekere produksies word in hierdie afdeling as voorbeelde voorgehou. Hierdie produksies is die vroeë proto-intieme musiekspelle: *Greenwich Village follies* (1919 en 1920) en *The threepenny opera* (1954). Die vroeë intieme musiekspelle van Jones en Schmidt, *The fantasticks* (1960), *110 in the shade* (1963) en *I do! I do!* (1966), word ook ondersoek. Die estetiese ontwikkelings van die 1970's word verder ontleed deur *Company* (1970) as voorbeeld te gebruik. Laastens word die intieme familiedramamusiekspelle van William Finn, die *Falsetto*-trilogie (1978, 1982 en 1990), ook ondersoek. Die betrokke produksies is vir bespreking gekies omdat elkeen op sy eie wyse die eerste was wat die intieme estetika help ontwikkel het deur vorm, aanbieding en die vernuwende wyses waarin die dramatiese gegewens oorgedra word. Daarna sal 'n plaaslike produksie, *Fees* (2016), as voorbeeld van die intieme musiekspel binne die Suid-Afrikaanse konteks voorgehou word om te illustreer hoe dié estetika toegepas kan word.

2. Praktiek en akademie: die metodologie van kunstenaarskap binne die akademie

Hierdie navorsing het berus op navorsingsgeleide praktyk soos deur Smith en Dean (2009:7) uiteengesit. Hierdie metodologie beteken dat “[r]esearch-led practice is a terminology which we use to complement practice-led research, and which suggests more clearly than practice-led research that scholarly research can lead to creative work.”

'n Kernelement van hierdie metodologie is die iteratiewe, of sikliese, model van navorsing waar die kunstenaar/navorsers heen en weer tussen die navorsings- en kunstenaarsruimte beweeg. Die (tradisionele) navorsingsmetodes, soos literatuurstudie, dien as inspirasie vir kreatiewe werk. Die kreatiewe werk belig verder teoretiese vraagstukke wat weer binne die tradisionele navorsingsmodelle aangespreek kan word.³

Die metodologie, wat binne die raamwerk van kunsgebaseerde navorsingsmetodes val, problematiseer die posisie en stem van die navorsers wanneer daar oor die navorsing en die kreatiewe werk in akademiese skryfwerk besin word. Die navorsers/kunstenaars funksioneer as sowel subjektiewe deelnemers aan die navorsing en skeppingsprosesse as kritiese beskouers van die werk en proses. Alhoewel die navorsers as deel van die iteratiewe proses poog om as

objektiewe waarnemer op te tree, is dit uiteraard nie moontlik nie. Die stem wat in hierdie opsigte in die reflektiewe prosesse gebruik word, probeer dus om aan te dui dat die navorser ontledend met die proses omgaan om teorie te skep, of te toets.

Die navorser en kunstenaar is nie teenpole in hierdie metodes nie en die veelvuldige stemme waarmee die prosesse en gevolgtrekkings in die uiteindelijke dokumentasie (in hierdie geval 'n akademiese artikel) aangebied word, is 'n weerspieëling van die iteratiewe prosesse wat gedurende die navorsing en skeppingsproses gevolg is. Ledger, Ellis en Wright (in Kershaw en Nicholson 2012:182–3) verhelder (of problematiseer dalk?) verder die rol van die skrywer en kunstenaar:

[T]he documenter takes on the role of interpreter of the practice. As researchers, we can acknowledge the effects and processes of mediatisation, while simultaneously seeking out how documentation can form a new rendering of the practice. Yet, despite its prevalence and potential flexibility, some practitioner-researchers still question why documentation should exist. Is it not enough to undertake the performance practice itself?

Die Suid-Afrikaanse konteks noop egter die kunstenaar/akademikus om prosesse te dokumenteer en te ontled en op meer akademiese wyse aan te bied. Die skep van die kunswerk, alhoewel dit op sy eie bene kan staan, funksioneer nog steeds binne die akademiese ruimte. Die woordeskat en register van die dokumentasie bly egter nog 'n aspek wat binne die tradisionele akademiese ruimtes verder uitgeklaar moet word.

Die oorspronklike skeppingsproses van *Fees* het deel gevorm van 'n PhD-studie wat van praktykgerigte navorsing gebruik gemaak het.⁴ Die politiek van die akademie teenoor / tesame met kunstenaarskap en die aanbiedingstyl van gevolgtrekkings is aspekte wat nie in hierdie artikel aangespreek kan word nie, maar daar is 'n duidelike gebrek aan genoegsame aandag aan hierdie aspekte in die Suid-Afrikaanse konteks. Dit is egter nodig om binne die raamwerk van hierdie artikel 'n skryfkonvensie aan te dui om die skrywerstem te kwalifiseer.

Die aard van kunsgebaseerde navorsing, veral waar praktykgerigte navorsing as metode dien, impliseer nie 'n enkelvoudige outeurstem nie. Die skeppingsproses van 'n teaterproduksie impliseer dat die kreatiewe span, tegniese personeel, gehoor, komponis en in hierdie geval ook studieleier, teenwoordig is. Die dokumentering van die proses en die ontvangs van die uiteindelijke werk ondervang al daardie stemme. In hierdie artikel is die konvensie dat waar daar 'n enkele stem gebruik word, dit die ervaring, besinnings en gevolgtrekkings van die skrywer van *Fees* (André Gerber) is in samewerking met al die ander outeurs (insluitende die studieleier en teatermakers) wat gedurende die proses van skep en skryf betrokke was. Die dokumentering van kritiese besinnings oor praktiese werk, veral binne 'n akademiese konteks, is gereeld 'n weerspieëling van verskeie gesprekke, terugvoersessies en kritiese refleksiesessies. In hierdie artikel staan Gerber sentraal in die beskrywing van die geskiedkundige aspekte van die intieme musiekspel en die beskrywing van *Fees* en Du Preez fokus op die kritiese beskouing van die werk, asook die metodologie wat gebruik is.

3. 'n Oorsig van die estetiese aspekte van die intieme musiekspel

Melodie Galloway het in haar 2010-artikel aangevoer dat die intieme musiekspel 'n unieke, en daarom nie voorheen erkende vorm is, subgenre van die musiekspel is nie (Galloway 2010:103). Sy het gevolglik gepoog om 'n voorlopige oorsig rakende die estetika van die intieme musiekspel te lewer. Sy argumenteer dat

the intimate musical is characterised by a small cast; humanistic, transparent treatment of characters; a small orchestra or combo or piano; a small production space (usually of no more than 150 seats); minimal costuming; and correspondingly modest production costs. These parameters provide a guide for a definition of the sub-genre. (Galloway 2010:104)

Die res van haar argument plaas veral klem op die finansiële druk wat Broadway na die Tweede Wêreldoorlog ervaar het. Binne die Amerikaanse konteks het dit tot produksies gelei wat op 'n meer intieme wyse die oorkoepelende estetiese aspekte van die musiekspel transformeer het. Hierdie aspekte is die inhoud, vorm en die produksie self.⁵ Veral gedurende die 1960's en 1970's het produksies soos *The fantasticks* (1960) en Harvey Schmidt en Tom Jones se latere musiekspelle die sogenaamde intieme beginsels (soos Galloway hier bo uiteengesit het) ondersoek. Die intieme musiekspel, voer sy aan,

has more to do with intention and design as opposed to the happenstance of production and availability. Much of the intimacy and nuance of *The Last Five Years*, for example, would be lost in a large space with expansive elements of sound and setting, in the same way that *South Pacific* would lose its appeal if crowded into a studio space. (Galloway 2010:109)

Soos die bostaande aanhaling illustreer, het praktisyns doelbewuste besluite geneem om musiekspelle te skep wat minder finansiële vereistes as die meer konvensionele musiekspelvorme het.

4. Kort geskiedkundige oorsig van die intieme musiekspel

4.1 Die vroeë jare: 1919–1959

Hoewel Galloway 'n breë oorsig van die estetiese beginsels van die hedendaagse intieme musiekspel uiteensit, is daar sedert die eerste populêre musiekteatervorme in Amerika opgevoer is, allerlei intieme musiekspelvorme wat in kontras met die populêre, grootskaalse produksies staan. Florenz Ziegfeld se jaarlikse revues, die *Follies*, kan as voorbeeld voorgedhou word en is op 'n enorme skaal op die planke gebring. Die vervaardiger, Paul Salvin, het 'n gaping in die mark raakgesien en het die regisseur John Murray Anderson genader om 'n kleiner weergawe van Ziegfeld se populêre revue-vorm te ontwikkel, wat toe die *Greenwich Village follies* (1919 en 1920) gedoop is. Hierdie "intimate revues" (Wilson 1960:20) is doelbewus ontwikkel om geografies en ideologies in kontras met Broadway te staan (Hischak 2011:1). Die *Greenwich Village follies* is in die betreklik klein Greenwich Village Theater met 'n gehoorkapasiteit van 500 sitplekke opgevoer, met produksiekoste van

\$35 000. Ziegfeld se *Follies* het in die 1 702-sitplek- Amsterdam-teater gespeel en het dikwels meer as \$100 000 gekos om te vervaardig.

In Ziegfeld se *Follies* is daar van dansers verwag om net te dans, sangers om net te sing, en akteurs om net kort tonele te vertolk. Die uitgangspunt van die *Greenwich Village follies*, daarenteen, was om die veelsydige sang-, dans-, en toneelspeeltalent van spelers ten toon te stel. 'n Resensent in *The New York Times* meen dat die kleiner rolverdeling van die *Greenwich Village follies* 'n besondere impak gelaat het: "Almost everyone in the company sings – really sings – including the chorus" (Anon. 1919:14). Die intimiteit en vindingrykheid van die produksie het 'n enorme impak op dié resensent gehad, wat byvoeg dat "[i]n place of chorus men there is a quartet that makes harmony, and the girls – well, one looks at them and they look so good one does not expect them to sing. But they do!" (Anon. 1919:14). Die *Greenwich Village follies of 1919* het voorts een van die suksesvolste produksies van die seisoen geword (Anon. 1920:74). Die laer produksiekoste het ook beteken dat die produksie sy belegging vinniger kon verhaal en gevolglik 'n langer winsgewende speelvak as Ziegfeld se *Follies* kon hê.

Aangepor deur die sukses van hierdie nuwe kleiner vorm, het vele ander vervaardigers die resep probeer naboots. Die gevolg hiervan sluit in produksies soos *The Grand Street follies* (1924 tot 1927), *Bunk of 1926*, *Bad habits of 1926*, *Provincetown follies* (1935) en *Pins and needles* (1937). Die eerste oorspronklike proto-"intieme musiekspel" is Marc Blitzstein se *The cradle will rock* (1937). Alhoewel hierdie musiekspel nie soseer as 'n "intieme" musiekspel gekonseptualiseer is nie, het die onverwagse gebeure van die openingsaand dit in 'n landmerkgebeurtenis in die estetiese ontwikkeling van die intieme musiekspel verander.⁶ Dié musiekspel word beskryf as 'n "Brechtian allegory of capitalist greed" (Tommasini 2009), dus is dit gepas dat die produksie geopen het met Blitzstein wat self die akteurs met 'n enkele ongestemde klavier op 'n leë verhoog begelei. Daar is geen verhoogontwerp toegepas nie en die akteurs het sonder dekor of rekwisiete die musiekspel in hul alledaagse klere opgevoer.

In die 1950's het hierdie kleiner musiekspeler hul status as amateurproduksies afgesku (Hischak 2011:25) en *The cradle will rock* se estetika is doelbewus nagestreef. Hierdie produksiestyl het meestal op Off-Broadway geseëvier en vervaardigers het produksies ontwikkel wat in kontras met die sogenaamde "Golden Age"-produksies⁷ van Broadway gestaan het. Dié Off-Broadway-produksies was "more demanding and not so worried about being appealing [and] that replaced spectacle with cleverness, belly laughs with wit, stars with promising newcomers, and popularity with bravado" (Hischak 2011:26).

Blitzstein se verwerking en vertaling van *The threepenny opera* (1954) dien as voorbeeld hiervan. Hoewel geensins intiem in terme van rolbesetting nie (20 spelers), was hierdie produksie enig in sy gestroopte en nierealistiese aanbiedingstyl in vergelyking met ander produksies van die seisoen. Dit het geopen in die Theatre de Lys met 'n gehoorkapasiteit van slegs 299 sitplekke. Die orkes het bestaan uit agt instrumentaliste (Zolotow 1954:24). Die betreklike intimiteit van die produksie en die vindingryke manier waarop die regisseur (Carmen Capalbo) dit aangebied het, het resensente beïndruk, wat gemeen het dat alhoewel die produksieskaal intiem was, dit steeds "overwhelming in its effect" (Taubman 1954:24) was. Die Brechtiaanse epiese styl wat die produksie toegepas het, is telkens in latere intieme musiekspeler aangewend. Soos Hischak (2011:28) skryf, "although *The threepenny opera* was conventionally linear, the presentation was 'historified' and sometimes 'alienated'". *The*

threepenny opera het een van die kernfasette van intimiteit in die musiekspel gevestig: “intimacy that [is] also somewhat confrontational, a hard-edge that [is] still entertaining, and a spare production that [is] still highly professional” (Hischak 2011:30). Hoewel nie alle intieme musieksele noodwendig polities van aard hoef te wees nie, is Brechtiaanse kernbegrippe steeds toegepas om sekere praktiese uitdagings te omseil.

4.2 Die eerste intieme musiekspel: Jones en Schmidt se *The fantasticks* (1960) en metateatraliteit

Tom Jones meen dat daar te midde van die gewildheid van Rodgers en Hammerstein se “Goue Era”-musieksele in die 1950’s, ’n “a real hunger for an alternative form, for an unamplified sound, and for more personal interchange between performer and spectator” (Jones 2004:84) was. Dit is binne hierdie konteks dat hy en sy vennoot, Harvey Schmidt, ’n reeks intieme musieksele geskep het, insluitende die befaamde *The fantasticks* (1960), wat 17 162 keer opgevoer is voor dit in 2002 gesluit het.⁸ Met die ontwikkeling van *The fantasticks*, vertel Jones dat “[w]e threw out the R & H model. We gratefully let go of our adjoining ranches and our chorus of cowboys. We threw away the entire script and score, except for a couple of songs. We decided to break all the rules” (Jones 2004:84).

Die uiteindelijke produksie het ’n blad uit *The threepenny opera* se boek geneem deur doelbewus Brechtiaanse aanbiedingstegnieke aan te wend. Dit was, volgens Jones (in Schmidt en Jones 2000:8), ’n tipe “presentational theatre which would exalt in [sic] theatrical devices rather than trying to hide them”. Die verhoogaanwysings van die oorspronklike produksie dui hierdie besluit duidelik aan:

[*The fantasticks* is] played on a platform. There is no scenery, but occasionally a stick may be held up to represent a wall. Or a cardboard moon may be hung upon a pole to indicate that it is night. (Schmidt en Jones 2000:35)

Die verwerping van die alomteenwoordige Rodgers en Hammerstein-formaat was ’n enorme deurbraak vir die ontwikkeling van die visuele estetika van die intieme musiekspel. Jones voeg in ’n onderhoud by dat “[i]f you trimmed away all that [naturalistic scenery], I could believe anything” (Farber en Viagas 2005:15). Deur die verhoogmeganika duidelik vir die gehoor te wys, het die intieme musiekspel wegbeweeg van die meer “realistiese” aanbiedingstyl van die volskaalse musieksele. Dit het toegelaat dat die gehoor ’n dubbele bewustheid van beide die realiteit van die narratief en die teatraliteit van die produksie beleef. Die gehoor deel dus die dramaturgiese skeppingsproses met die akteurs. Hierdie metateatraliteit kweek ’n intieme verhouding tussen die akteur en die gehoor wat die effek het

of drastically realigning the audience’s perception of the drama, forcing them to examine consciously the assumptions that lie behind and control their response to the world of the play. Since these assumptions, the drama/culture complex, are also the means by which the audience views the world at large, self-reference has the effect of challenging, in a sudden and drastic manner, the complacencies of the audience’s world-view. (Hornby 1986:117)

In die geval van *The fantasticks* se 153-sitplek-Sullivan-teater neem die gehoor ’n aktiewe rol aan. Hulle word “collaborators with the writer, filling in the ‘white spaces’ of the text, or expanding the text into the larger context of our culture, and thereby continuing a creative

process initiated by the author” (Homan 1989:12). Hierdie interaktiewe akteur-gehoor-verhouding is noodsaaklik vir die kumulatiewe effek van die intieme musiekspel, en *The fantasticks* se bydrae in hierdie verband lê aan die kern van die intieme musiekspel se verdere estetiese ontwikkeling.

4.3 Ander estetiese bydraes deur Jones en Schmidt

4.3.1 *110 in the shade (1963): die “emosionele mikroskoop”*

Hoewel Jones en Schmidt se *110 in the shade* nie aanvanklik oor ’n klein rolbesetting beskik het nie,⁹ is hierdie produksie toonaangewend in terme van die narratiewe en spelaanslag in die ontwikkeling van intieme musiekspelle. Die spesifieke “kwaliteit” van *110 in the shade* was vir resensente moeilik om te verwoord, maar “sensitiewe emosionaliteit” is ’n beskrywing wat gepas is vir hierdie musiekspel. Die karakters en hul omstandighede is in die vertolking met ’n gevoelswaarde van egte kwesbaarheid uitgebeeld. *The New York Times* het die tere aanslag van *110 in the shade* as hoogs intiem beskryf; asof mens na die gebeure kyk deur ’n “emotional microscope” (Brantley 2003). *110 in the shade* is gevolglik gekenmerk deur die “gentle, threadbare” (Brantley 2007) kwaliteit van die boek, musiek en lirieke.¹⁰

110 in the shade vermy die algemene konvensie dat die liedjies in musiekspelle die emosionele klimakse van die karakters moet uitbeeld. Op hierdie manier word die uitbasuin van grootse, emotiewe uitdrukking verwerp en word dit vervang met ’n meer subtiële aanslag. Die waarde van dié musiekspel binne die geskiedkundige ontwikkeling van die intieme estetika lê dus in die “mellow songs [and] the gentle, low-key way they express real feelings” (Rooney 2007). Die boek en lirieke vermy suiwer komedie of tragedie, en neig eerder na emosionele ambivalensie. Richards (1992) meen dat “[t]he drama depends on the reflection in a man’s eyes, on the sudden suspension of breath in a woman’s breast, on the spark leaping between prospective lovers who are very nearly face to face.”

Die effek hiervan is om die emosionele omvang van die musiekspel te verklein deur die klem op die intieme, gekonsentreerde oomblikke van interne konflik te plaas, met die liedjies wat poog om “the eloquence of ordinary people experiencing elemental emotions” (Richards 1992) uit te beeld. Die liedjie “Simple little things” wat deur die protagonis Lizzie gesing word, dien as voorbeeld hiervan:

NOT ALL DREAMS ARE GREAT BIG DREAMS
SOME PEOPLE’S DREAMS ARE SMALL
NOT ALL DREAMS HAVE TO HAVE A GOLDEN FLEECE,
OR ANY KIND OF FLEECE AT ALL
MY DREAMS, LIKE MY NAME, ARE VERY PLAIN
NO SHINING KNIGHT MUST KNEEL
MY DREAMS, LIKE MY NAME, ARE VERY PLAIN
BUT NEVERTHELESS, THEY’RE REAL
THEY’RE ALL SO VERY REAL
SIMPLE LITTLE THINGS
ALL I WANT ARE SIMPLE LITTLE THINGS.¹¹

Richards (1992) voer aan dat, teen die einde van die liedjie, haar selfbesef is dat sy tog aantreklik is, “however exultant, [...] still framed modestly in the form of a question”. Deur

die aanwending van die “emosionele mikroskoop” vang *110 in the shade* die stil, onverbloemde en beskeie oomblikke van menslike ervaring vas, wat op sy beurt een van die sentrale estetiese beginsels van die intieme musiekspel is.

4.3.2 *I do! I do! (1966): beperkte rolbesetting en ruimtelike gebruik*

Jones en Schmidt se volgende bydrae tot die ontwikkeling van die intieme musiekspel se estetika is die musiekspel *I do! I do!* (1966). Sommige aspekte van intimiteit is hier opgeoffer ter wille van populêre smaak. *I do! I do!* het gespeel in die 1 319-sitplek-46th Street-teater wat veel groter is as Galloway (2010) se 150 sitplek-ouditorium. Die musiekspel is gebaseer op Jan de Hartog se *The fourposter* en volg ’n getroude paartjie deur hul huwelik tussen ongeveer 1895 en 1945. Dit bestaan uit 20 tonele wat elk ’n blik op kernoomblikke van hul lewens bied. Haskel Frankel (1979:26) van *The New York Times* was uit die staanspoor krities oor die konsep en het aangevoer dat “[c]onsidering that it was a two-character, one-set play, the idea of turning it into a two-character, one-set musical would hardly seem a great one.” Die produksie het egter uiteindelik 560 keer gespeel.

I do! I do! vang twee belangrike aspekte van opvoering-intimiteit vas: beperkte rolbesetting en ’n ingeperkte hantering van ruimte. Daar is slegs twee akteurs wat deurgaans op die verhoog is. Die aksie speel deurlopend in die huwelikspaar se slaapkamer af. Die gehoor sien die lewensgebeure van die twee karakters in een spesifieke en beperkte ruimte. Soortgelyk aan *110 in the shade* is die “mikroskoop” se lens ook hier intiem gefokus. Deur nooit die gehoor toegang tot ander ruimtes te gee nie, is die dramatiese reis van die narratief beperk tot die karakters se konflik binne die raamwerk van ’n spesifieke private en verknogte lewensruimte – twee aspekte wat kumulatief ’n intieme effek het.

Die uitdrukkingsomvang van die narratief is gevolglik beperk tot die emosionele ervaring van hierdie twee karakters. Deur die perspektief van die narratief bloot op die sentrale paartjie te fokus verkry die musiekspel verdere intimiteit. Daar word wel deurlopend na ander karakters verwys – soos hul kinders en hul vriende – maar die gehoor word nooit hul perspektief gewys nie. Geen tyd word daaraan bestee om ’n breër blik op die gebeure aan die gehoor te wys nie, wat meer tyd laat om te fokus op emosionele nuanse en diepgaande omgang met die twee karakters se onderskeie psiges.

4.4 *Ontwikkelings ná die 1970’s: Company (1970)*

4.4.1 *Introspeksie en fragmentering*

Teen die 1970’s het die sogenaamde Goue Era van Broadway waarteen Jones en Schmidt gekant was, tot ’n einde gekom. Kommersiële musiekspeler het tussen die 1970’s en 1990’s ál grootser geword, met megamusiekspeler soos dié wat deur Cameron Macintosh vervaardig is, wat die meerderheid van die mark in beslag geneem het. Een musiekspel van 1970 het egter die ontwikkeling van die intieme vorm verder gevoer: *Company* (1970), deur die komponis Stephen Sondheim en skrywer George Furth,

has several items from *The Fantasticks*’ menu – simple set, transparent characters – and adds to them the elements of innovative movement and an episodic story structure. At the same time, *Company* kept some traditional elements of the expanded musical, such as a large space and a full orchestra. (Galloway 2010:108)

Company se aanwending van vorm en inhoud het volgens Galloway 'n beduidende impak op die intieme musiekspelvorm gelaat. Die storie handel oor die enkellopende Robert se ambivalente gevoel teenoor liefdesverhoudings en sy teenstrydige menings rakende die waarde van die huwelik. *Company* verwerp totaal tradisionele aksiegedrewe narratiewe struktuur ten gunste van introspeksie. Die psigologiese lens van die toneelstuk word na binne gedraai en ondersoek die karakters se onderskeie *reaksies* op gebeurtenisse en neem daarvolgens die vorm van 'n reeks introspektiewe refleksies aan. Die refleksies is verbind deur 'n reeks kort tonele wat Robert van paartjie tot paartjie neem soos hy die bou en verbrokkeling van verhoudings aanskou. Robert is kenmerkend passief en behou regdeur 'n analitiese afstand teenoor sy verskeie getroude vriende.

Company fragmenteer gevolglik doelbewus “form and content to emphasize the show’s inward-turning perspective” (J.B. Jones 2004:270). *Company* se klem op die “self” is 'n kernaspek van die intieme musiekspel. Aangesien intieme musiekspeler dikwels van 'n klein rolbesetting gebruik maak, is die klem somtyds eerder op die emosies en gedagte van die betrokke karakters, in plaas van op die voortdryf van 'n liniêre narratief. Liedjies fokus op *ervaring*, eerder as om die storie vorentoe te dryf. In die geval van *Company* neem die liedjies gevolglik 'n refleksiewe eienskap aan, waar selfbesef en persoonlike perspektief die fokus neem. Die “narratief” word meestal deurlopend deur die losstaande boektonele gedryf waarop die liedjies verder reflekteer. *Company* se lens is om dié rede gefokus op introspeksie (J.B. Jones 2004:272) en ondersoek vrylik daardeur *karakter* in plaas van *handeling*.¹²

J.B. Jones (2004) bestempel hierdie aanbiedingstyl as “gefragmenteerd” omdat daar 'n verbreking in die narratief voorkom; lirieke en musiek neem somtyds persoonlike metaforiese rolle aan en dien nie noodwendig 'n enkelvoudige, narratiewe funksie nie. *Company* se “Sorry-Grateful” lewer byvoorbeeld kommentaar op die isolasie wat karakters binne die huwelik ervaar:

YOU'RE ALWAYS SORRY,
YOU'RE ALWAYS GRATEFUL,
YOU HOLD HER THINKING “I'M NOT ALONE.”
YOU'RE STILL ALONE. (Sondheim en Furth 2011:33)

Hierdie liedjies word dikwels gekenmerk deur emosionele ambivalensie en innerlike teenstryd. Alhoewel die narratief nie vorentoe gedryf word nie, bied die liedjies in gefragmenteerde musiekspeler 'n blik op die innerlike selfbewustheid van die karakters binne die konteks van hul omstandighede. Daar word met gevolg tyd bestee om komplekse emosies en gedagtes te ondersoek, in stede van die tradisionele narratiewe funksie van die musiek.

Fragmentering word veral in die intieme musiekspel aangewend vanweë die nierealistiese wyse waarop dit dikwels aangebied word. Die gestrooptheid van die intieme vorm vereis 'n estetiese aanslag wat van beide die visuele en narratiewe beperkinge van sogenaamde realistiese musiekspeler afsien. J.B. Jones (2004:269) voer aan dat hierdie gefragmenteerde musiekspeler

forgo traditionally linear narrative plots in favour of a seemingly random structure of disjunct and isolated (i.e. fragmented) scenes and musical numbers. These scenes and musical sequences are linked only by theme (not by plot or story), and the focus on individual characters (pre)occupied with personal introspection.

Die gevolglike implikasie is dat die karakters in 'n gefragmenteerde musiekspel meer op hul eie sielkundige werklikhede fokus. Die liedjies in 'n intieme musiekspel funksioneer dus soms as 'n tradisionele narratiewe dryfkrag, maar vervul meer dikwels die rol van 'n kontemplerende ondersoek van 'n idee of 'n emosie. Hierdie introspeksie laat die intieme musiekspel toe om sy lens op die mikroskopiese verskuiwings van emosies en die gepaardgaande werklikhede van die karakters te fokus.

4.4.2 Akteur-musikante as kostebesparing- en metaforiese hulpmiddel

Die 2006-produksie van *Company* het onder leiding van die regisseur Patrick Doyle gefragmenteerde narratiewe en introspeksie nóg verder gevoer. Doyle het die orkes uitgeskakel en die musiekinstrumente aan die akteurs gegee om te bespeel. Die resesent Chris Jones (2006:6) het die impak van hierdie besluit opgesom deur op te merk:

Company feels more like a rather terrifying house party made up of people whose verbal ripostes just happen to be best expressed by thumping on a xylophone. Or venting down a flute. Or bitching on a violin. Or tapping out a little ode to their spouse on a piano, cocktail in one hand, knife in the other.

Die gebruik van akteur-musikante in hierdie produksie het 'n besondere impak op die ontwikkeling van die intieme musiekspel gelaat. As geldbesparingstaktiek kan produksies geskep word met 'n klein ensemble-orke sonder om addisionele musikante aan te stel. Die instrumente wat die akteurs bespeel, word – in sommige gevalle – op 'n metaforiese wyse tot die inhoud van die produksie verbind. Soos Sommer (2006) toevoeg:

[T]he instruments serve not only the music, but as scenic and character enhancing props. [...] The instruments intermittently dragged and wheeled around the stage also serve as concrete illustrations of the emotional baggage with which the characters are burdened.

Benewens die visuele en emosionele impak van akteur-musikante dra dit ook tot die teatraliteit en toneelmatigheid van die opvoering by. Waar die standaardgebruik voorskryf dat 'n “onsigbare orke” die bron van die klank is, word die gehoor se aandag hier doelbewus op die klankskeppingsmeganika van die produksie gevestig. Daarteenoor is die klank in 'n tradisionele musiekspel niediëgeties van aard en word daar van die gehoor sonder bevraagtekening die bron van die musiek te aanvaar. Deur die orke uit te skakel, verleen Doyle se benadering 'n verhoogde fokus en gestrooptheid aan die produksie. Die gehoor se aandag word gevestig op die bron van die musiek en maak daardeur emotiewe en metaforiese konneksies tussen die musiek, die karakters en hul milieu. Verder is daar geen “onsigbare orke” wat die sentrale tempo, ritme en atmosfeer van die produksie dryf nie; intendeel is die gehoor se aandag totaal gefokus op die akteurs se vernuf om hul eie emosionele landskap te skep. Die teaterervaring is dus enig in sy ingeperktheid en, soos Jones (2006:59) aanvoer, “for all Doyle’s innovations, his single greatest strength remains his ability to present – in played and sung form – simple moments simply”.

4.5 March of the falsettos (1981): introspeksie, fragmentasie en familiedrama

William Finn¹³ se *March of the falsettos* het in *Company* se spore gevolg deur die gefragmenteerde vorm verder te ondersoek, maar met 'n kleiner rolbesetting en orke. Deur

uitsluitlik op die familie te fokus kon Finn se familietrilogie, *In trousers* (1978), *March of the falsettos* en *Falsettoland* (1990), volledig die intieme musiekspel met die fragmentasie van *Company* vermeng. Alhoewel families al in musiekspele soos *The housewives' cantata* (1980) die fokuspunt was, het Finn se uitbeelding van familiekwessies meer kritici se aandag getrek.

March of the falsettos se rolverdeling bestaan uit vyf karakters wat elk deel van 'n nietradisionele familiestruktuur vorm: 'n man genaamd Marvin, sy seun Jason, sy eksvrou Trina, en sy jong manlike minnaar, Whizzer. Op die rand staan Mendel, Trina se sielkundige, wat ook later haar minnaar word. *March of the falsettos* het 'n belangrike keerpunt in die geskiedenis van musiekspele meegebring deur die onderwerpe wat Amerikaanse musiekspele kan aanspreek, aansienlik uit te daag. Met die uitbeelding van alternatiewe familiedinamika was die fokus op die delikate, gewelddadige en somtyds teenstrydige werklikhede van hedendaagse gesinne. *The New York Times* het aangevoer dat Finn

explored the dissonance in gay, straight and familial love with a sharp, deliberately jagged score and lyrics. Though clearly descended from the school of Sondheim, the show turned neurosis into song in exhilaratingly original ways. It was the tension and the sense of struggle in the music that gave it such electric life. (Brantley 1998)

'n Ander kenmerk van *March of the falsettos* is die wyse waarop dit die vorige ontwikkelinge van die intieme vorm saamvoeg. Deur die emosionele mikroskoop op vyf karakters, sewe musikante en twee huishoudings te fokus, gebruik die oorspronklike produksie nietradisionele metateatrale en Brechtiaanse tegnieke om die karakters op 'n intieme en gefokuste wyse te ondersoek. Die oorspronklike stelontwerp byvoorbeeld is modulêr en kon aangewend word om die onderskeie metaforiese en letterlike ruimtes van die karakters uit te beeld. Volgens Finn en Lapine (1993:3) is al die dekorelemente op wiele geplaas en het die ruimtes baie vinnig verander. Die drama skuif blitsig tussen hierdie ruimtes en soortgelyk aan in *The fantasticks* is die speelgebied nooit 'n letterlike uitbeelding van die narratiewe ruimte nie, maar eerder 'n suggestie van wat die ruimte verteenwoordig: somtyds 'n karakter se sielkundige ruimte, of somtyds die letterlike wêreld waarin die karakter leef. Die ruimte is dus vloeibaar en veranderlik en dien bloot as metaforiese suggestie. In die lied "Making a home" byvoorbeeld verander die betekenis van die woord "home" soos wat die dekor en gedrag van die spelers dit aandui:

[TRINA enters through the door; MENDEL is close behind her, carrying a lighted menorah. This is the only light in the room. WHIZZER opens his suitcase on a table and starts packing. MARVIN exits through the door.]

MENDEL AND TRINA: WELCOME TO OUR HUMBLE PLACE

[MENDEL puts the menorah on the table.]

WE'RE CONCERNED WITH SETTING A TONE
WITH FILLING THE SPACE,

[TRINA sets the board for a game of chess.]

MAKING A HOME.

[MENDEL starts rearranging the furniture MARVIN threw at WHIZZER. It's their furniture now.]

MENDEL: SHE BECOMES A HAPPY WIFE. (Finn en Lapine 1993:82–3)

Op hierdie manier is die intieme musiekspel se gebruik van ruimte beide ekonomies en betekenisvol.

5. 'n Samevatting van kenmerke van die intieme musiekspel

Die intieme musiekspel is uiteraard 'n komplekse vorm om saam te vat, maar deur Galloway se aanvanklike assessering van die eienskappe van die vorm aan te wend, tesame met die bostaande ontleding van die geskiedkundige en estetiese ontwikkeling van die intieme musiekspel, is dit moontlik om 'n uitgebreide voorstelling van die betrokke estetiese beginsels te maak. In plaas daarvan om 'n stel beginsels te lys, is dit eenvoudiger om eerder die algemene eienskappe van die intieme musiekspel onder sekere kategorieë voor te hou, naamlik die (1) inhoud, (2) vorm en (3) uiteindelijke produksie. Praktisyns skei nie noodwendig die eienskappe op hierdie manier nie, en sekere musiekspeler se estetiese gewig rus moontlik meer op 'n sekere aspek as op ander. Die doelwit is dus bloot om 'n voorlopige raamwerk van moontlike eienskappe van die intieme musiekspel uit te lig.

Daar moet daarop gelet word dat die estetiese beginsels daargestel word omdat die geskrewe materiaal (die boek, musiek en lirieke) om 'n intieme estetiese benadering *vra*. Die materiaal moet met ander woorde spesifiek geskryf wees met die oogmerk om juis van 'n intieme estetika (in vorm, inhoud en produksie) gebruik te maak. Die doelbewustheid van die estetiese besluit bepaal dus die verskil tussen musiekspeler wat bloot verklein is (in die geval van die "bonsai"-musiekspel), of wat meer volskaalse vereistes het. Figuur 1 is 'n voorlopige raamwerk waarbinne praktisyns verdere estetiese beginsels van die intieme musiekspel kan afbaken.



Figuur 1. 'n Voorlopige raamwerk vir die estetiese beginsel van die intieme musiekspel

Elke aspek van die produksie moet bydra tot die uiteindelijke intieme kwaliteit van die musiekspel. Sommige intieme musiekspeler plaas egter meer gewig op sekere aspekte as op ander, maar die artistieke impuls bly onveranderd: “a desire for direct expression of emotion, at close range to the audience, with little stagecraft intervening” (Galloway 2010:109).

6. Fees (2016) as Afrikaanse voorbeeld van ’n intieme musiekspel

6.1 Agtergrond en inleiding

Fees is vir die eerste keer in September 2016 in die Universiteit Stellenbosch se 40-sitplek-DramaLab deur studente van die universiteit se Dramadepartement opgevoer. Die produksie is geskep deur ’n artistieke samewerking tussen die eerste skrywer van hierdie artikel as navorser en die komponis David Wolfswinkel, en die produksie het deel van ’n PhD-studie gevorm. Wolfswinkel het ook as die pianis van die produksie gedien. Die volledige teks en bladmusiek van die produksie is beskikbaar in Gerber (2017).

Die produksie is geskep in samehang met die navorsing wat in afdelings 1 tot 4 van hierdie artikel uiteengesit is. Die skryfproses en die navorsing het mekaar gevolglik met betrekking tot teorie en praktyk beïnvloed. Die produksie bou voort op vorige navorsing rakende die kernbegrippe van die familiedrama (Gerber 2014) en die inhoud van die produksie weerspieël hierdie fokus. Verder is die produksie ontwikkel met die sterkpunte van die betrokke spelers in gedagte, en vereis dus spesifieke vaardighede wat moontlik moeilik is om buite die raamwerk van só ’n skeppingsproses te bekom. As voorbeeld hiervan kan daar genoem word dat sommige akteurs bepaalde instrumente kon bespeel, en die orkestrasie van die musiek, asook spesifieke narratiewe elemente, is spesifiek met hierdie oorweging geskep. Laastens het die opvoerruimte met sy kapasiteit van 40 sitplekke die fisiese en visuele aanslag van die produksie beïnvloed: daar was beperkte beweegruimte in hierdie teater en die estetiese aanbiddingstyl van die produksie – waar die akteurs op ’n nierealistiese wyse konstant vorentoe speel – het uiteindelik ’n impak op alle fasette van die produksie gehad.

6.2 Intimiteit in inhoud

’n Kernaspek van die intieme musiekspel is die fokus op kleinskaalse persoonlike en interpersoonlike ervarings. Talle intieme musiekspeler, waaronder *The fantasticks*, *110 in the shade*, *March of the falsettos* en *Next to normal* (2008), fokus op ervarings binne die familiestruktuur. In ag genome die aantal intieme musiekspeler wat op die familie fokus, dui dit moontlik daarop dat dié sosiale struktuur ’n nuttige emosionele mikrokosmos is wat talle emotiewe en dramatiese moontlikhede bied. Soos Anderson en Guernsey (1985:vii) aanvoer: “[E]very human being is in some way connected to another person or persons. This is a necessary social reality [...] for being connected means being human, and being human means being part of a family.”

Dit is dus nie verbasend dat vele intieme musiekspeler op een of ander wyse op die familie fokus nie. Benewens die emotiewe moontlikhede, is daar praktiese voordele, soos die moontlikheid van ’n klein rolverdeling, ’n beperkte ruimte (’n huishouding) en emosionele omstandighede en verhoudings wat onmiddellik herkenbaar is. Die kritikus James Thomas (2009:50) voeg by dat

the most common social group, and the most important one in the majority of modern plays, is the family. This is logical because we are all sons, daughters, sisters, and brothers before we are anything else. And since the family is the most basic social unit, playwrights cannot stray too far from it without losing touch with their audiences.

6.2.1 *Gefokuste sosiale eenhede in die intieme musiekspel: familie in Fees*

Vir die intieme musiekspel is 'n beperkte sosiale fokus byna kardinaal, as gevolg van die interafhanklike verhouding tussen die geselskapgrootte en emotiewe ekonomie. Die intieme musiekspel moet sy emosionele impak maak deur dramatiese handeling wat in ewe maat effektief, treffend en ekonomies is. 'n Megamusiekspel soos *The phantom of the opera* (1986), daarenteen, maak sy emosionele impak gedeeltelik deur van imposante Romantiese musiekkonvensies gebruik te maak, tesame met 'n 27-stuk-orke (Schulman 2008) en deurlopende visuele stimulasie.¹⁴ Of, soos Siropoulos (2010:171–2) dit stel: die megamusiekspeler poog om 'n fees vir die oor en oog te wees:

The audience is not so much invited to identify emotionally with characters or think; they are primarily invited to hear and see: to re-educate their liberated sense organs and learn to indulge in purely aural and optical situations; to feel the sound in their guts and be absorbed by the visuals.

Daarteenoor wend die intieme musiekspel hom eerder na die “emotional quality that attends specific social relationships, such as love between a husband and wife, pressures between parent and child, and competition among siblings” (Thomas 2009:50). *Fees* se fokus op die Huysshamen-gesin laat verskeie kombinasies van emosionele konflikte toe wat volkome gefokus binne hierdie afgebakende, sosiale eenheid is. Inderwaarheid kan 'n familiedrama, met sy noue verbintenis met essensiële menslike ervaring, nét so effektief wees in sy oproep van emosionele reaksies by 'n gehoor as die skouspel van 'n megamusiekspel soos *The phantom of the opera*. Verder kan mens argumenteer dat alhoewel daar 'n beperking is in die sosiale lens van die intieme musiekspel, dit nie noodwendig die moontlike onderwerpe of tematiek beperk nie. Die familie is, vanweë sy sentraliteit in die sosiale orde, nie net 'n effektiewe middel om sake rakende die familie op sigself aan te spreek nie, maar die familiedrama kan ook, soos Mintz (1983:2) argumenteer, ander lewensruimtes soos die ekonomie, politiese aspekte en geloof ondersoek. Toneelstukke wat rondom families wentel, kan dus 'n veel wyer spektrum tematiese fokusse hê benewens dié wat onmiddellik binne die familie-eenheid self voorkom, sonder om intimiteit prys te gee (Gerber 2014:68).

6.2.2 *Die hersamestelling van die Afrikaanse Christelike familie in Fees*

Fees handel oor 'n wit Afrikaanse familie wat met morele kwessies wat buite die raamwerk van tradisionele (Christelike) etiek val, moet omgaan. Karen Huysshamen, die ma, is bekommerd oor die sielkundige en geestelike welsyn van haar seun, Johan. Johan het 'n jaar tevore van Bloemfontein na Stellenbosch getrek en keer nou terug na sy ouerhuis om Kersfees te vier. Hy neem egter sy nuwe kêrel, Pieter, wat hy oor Tinder ontmoet het, saam om sy ouers te ontmoet. Johan is bekommerd oor sy ouers se reaksie op sy eerste kêrel, maar oorreed Pieter om die beste van die situasie te probeer maak. Wanneer hulle in Bloemfontein aanland, is beide Pieter en Johan verras deur die aankoms van 'n derde party: Brigitte, Johan se eksmeisie, van wie Pieter nie bewus was nie. Die drama verloop soos Johan deur sy ma

aangemoedig word om sy verhouding met Pieter te beëindig en eerder by Brigitte kers op te steek. Intussen probeer Karen en haar vervreemde man, Albert, ook hul verhouding herbou.

Die Huyshamen-gesin is saamgestel volgens 'n tradisionele Westerse siening van die familie, met die pa as hoof van die huis en die sentrale figuur, en die res van die familie wat in dalende rangorde rondom hom gegroepeer word. Dit is 'n formasie wat spruit uit die Bybelse voorskrif rakende familiestruktuur (Gerber 2014:16). Die relatiewe veiligheid wat dié struktuur aan die karakters bied, word omvergegooi en veroorsaak die sentrale konflik in die musiekspel.

Die dominante dramatiese krisis fokus op Johan en sy minnaar, Pieter. Johan het egter vele onopgeloste sielkundige struikelblokke rakende sy homoseksualiteit wat hy probeer oorkom; struikelblokke wat direk met sy ouers se tradisionele Calvinistiese beginsels en sy homoseksualiteit verbind is. Beide Johan se ouers keur sy homoseksualiteit af. Johan se pa, Albert, blyk aanvanklik sy seksualiteit op die mees voor die hand liggende manier af te keur. Johan vertel sy eksmeisie, Brigitte, van 'n insident waar sy pa sy homoseksualiteit aanspreek:

My pa het niks gesê nie. [...] [T]oe ons in die kar klim, toe bly hy lank stil. Hy't net voor homself uitgestaar. Ek het later gedink ek moet net jammer sê, of iets. Maar hy praat toe ... "as jy ooit weer gay porn op my laptop kyk, sal ek jou reguit bliksem." (Gerber 2017:226)

Op 'n soortgelyke wyse verwerp Karen, Johan se ma, sy homoseksualiteit en erken aan Albert haar konserwatiewe sienings:

KAREN: Regardt het nog net Asiatiese vroumense hier aangebring en Katrien is verloof aan 'n geskeide man. Ek ... Ek wil net een kind hê wat die regte besluite neem. (234)

Hoewel Albert se beswering van Johan se homoseksualiteit nie eksplisiet aan geloofsredes gekoppel is nie, is Karen se sienings wel gedeeltelik aan haar godsdienstige beginsels verbind. In 'n vroeë gesprek met Pieter vind sy uit dat Pieter 'n ateïs is:

KAREN: Nee, dan is dit goed. Ons gaan Sondag kerk toe, so as jy enige klere het wat jy wil hê ek moet was, los dit sommer buite die deur.

PIETER: O ... uh ... dankie.

KAREN: Ek weet nie watter kerk julle na toe gaan nie, maar ons is by die klipkerk by die straat af. Die diens is nege-uur, so ons gaan sommer ...

PIETER: Ons gaan nie kerk toe nie, Tannie.

KAREN: Ekskuus? (209)

Later benadruk Karen haar behoefte aan 'n tradisionele gesinsorde. Sy sing:

KIES JY WASMIDDEL "C" OF WASMIDDEL "D"?
"C" WAS NET WIT EN DIE ANDER WAS KLEUR.
KLEUR VARIEER, SO HOE WEET JY DIS SKOON?
WIT DISTILLEER TOT SKOON MONOTOON.
JY WEET WAT JY KRY, EN MET ALLE RESPEK:
JA, WIT IS VOORSPELBAAR, MAAR JY WEET DIS KORREK. (218)¹⁵

Die verwerping van haar seun se homoseksualiteit is gevolglik tweedelig gekoppel aan haar Christelike geloofswaardes, asook ’n intrinsieke behoefte om die integriteit van die familie-eenheid te beskerm, ’n familie-eenheid wat sy glo ontwig sal word indien Johan homself permanent aan Pieter verbind. Daar is ook verbloemde rassisme wat hier kop uitsteek. Die monotoon van die “wit” wat verkies word, skakel nie net met die behoefte om alles eenvormig te hê nie. Dit verwys ook na ras, veral met die ouer broer wat ’n Asiatiese meisie het. Haar vrees is moontlik ook aan die verbroekeling van haar eie huwelik met Albert gekoppel – ’n huwelik waarvan sy onseker is hoe om dit te beredder. Sy probeer in die derde bedryf die kloof tussen haar en Albert oorbrug deur ’n pleidooi aan hom te rig:

Affettuoso, Rubato

10 **[Karen:]**

K. Ek het jou no-dig. Al-bert. Ek het jou no-dig by my. Ek no-dig dat jy—

15 my kant kies, Al-bert. Ek het jou no-dig want ek is die en-ig-ste een wat ba-klei, Al-bert.

19 **Albert: Wat wil jy van my hê, Karen?** *poco più moto*

K. Al-bert! Praat met my, Al-bert! Sê my jy's ver-veeld, sê my jy is kwaad.

22 Sê my jy's ge-ir-ri-teerd!... En ig-iets! Praat met my, Al-bert!

Figuur 2. “Ek het jou nodig” (Gerber 2017:301–2)¹⁶

Die herhaling van die naam Albert dui op haar afhanklikheid van haar man. Dit is vir Karen onmoontlik om haar ’n familie voor te stel wat nié aan tradisionele Christelike voorskrif voldoen nie en wend haar telkens na die patriargie vir ondersteuning. Dié familiële samestelling word terselfdertyd geïmplementeër en weerspieël deur Brigitte wat telkens na

haarself as Maria verwys. In die lied “Ek, jou Maria” word hierdie verwysing beide liries en musikaal betekenisvol:

Maestoso

54 **Brigitte:**

B. Ek was Ma - ri - a, en jy was my To - ny, maar nou is ek To - ny, en

57 **Brigitte: Jy onthou?**

B. jy is Ma - ri - a. Ma - ri - a! Ma - ri - a! Ma - ri - a! Ma - ri - a!

J. Ma - ri - a! Ma - ri - a! Bri - gi - tte...

Johan:

poco rit.

ff

sp

Figuur 3. “Ek, jou Maria” (Gerber 2017:295)

Die verwysing na “Maria” dien verskeie tekstuele funksies. Die musikale interteks is duidelik te bespeur in die bostaande voorbeeld, waar die Maria-tema uit Bernstein en Sondheim se *West Side story* (1957) in die nuwe komposisie verweef word. Deur melodies te verwys na die “Maria”-tema uit *West Side story*¹⁷ word die skakel tot nóg ’n problematiese familie-eenheid gemaak, waar kultuur en geloofsoortuigings die sentrale romantiese paartjie van mekaar weerhou. *West Side story* is self op sy beurt ’n verwerking van Shakespeare se *Romeo and Juliet*, en Brigitte – met die hoop om die liefde tussen haar en Johan weer aan te wakker – herinner hom deur die loop van die intieme musiekspel aan die romantiek van hierdie verhoudings. Haar openbarings is egter uit die staanspoor wankelig. Terwyl beide *Romeo and Juliet* en *West Side story* se narratiewe op romantiese verhoudings fokus, eindig albei verhoudings op ’n tragiese wyse. Deur om te gaan met die fantasie van ’n ideale familie-eenheid, is die musiek en lirieke van *Fees* dus versteur vanweë die ironie van die musikale en dramatiese intertekstuele verwysings.

Brigitte se verwysing na Maria is ook gegrond in haar egte geloofsoortuigings, wat in vele opsigte vergelykbaar is met dié van Karen. Deur beelde van die Maagd Maria te opper, sing Brigitte in “Maria se droom”:

MAAR DIE HERE STUUR AAN MARIA ’N ENGEL
 WAT NOU VIR HAAR ’N GOEIE TYDING BRING.
 DIE ENGEL SAL MARIA HELP VEREFFEN
 AAN HAAR SKULD. EN SY SING:

EK HET 'N SEUN. SY NAAM IS TONY.
HY HET IN DIE NAG VERDWYN,
MAAR EK WEET DAT HY NIE WOU NIE.
DIE BREË WEG HET HOM VERLEI.
EN AS EK JOU NOU HELP
EN JOU STUDIES KLAAR BETAAL
EN EK KOOP VIR JOU 'N KAR
DAN MOET JY MY KIND GAAN HAAL.
UIT DIE DONKER GAAN HAAL ... (246–7)

Hier word die beelde van Maria in *West Side story* met die Bybelse Maria verbind, wat 'n ontstellende uitwerking op die patriargale verwagtinge van die kernfamilie tot gevolg het. Brigitte blyk self by tye die manlike rol (van Tony) aan te neem, wat deels bydra tot die oorhoofse tema van ongedefinieerde seksualiteit en geslagsrolle. Wanneer Johan haar kies, in plaas van sy huidige kêrel, en gevolglik hunker na die goedkeuring van sy familie, belowe Brigitte:

Ek sal jou help. Ek sal mooi wees. Ek sal make-up dra. Ek sal elke dag gaan draf. Ons sal saam kerk toe gaan. Ek sal jou hand vashou en ek sal sterk wees wanneer ek weet jy sukkel. Belowe my ...

DAT EK IS MARIA
MARIA!
MARIA!
EK IS JOUNE, MARIA! (238)

Die idilliese herinneringe van Johan en Brigitte aan die begin van die stuk oor die “goeie ou dae” toe hulle saam aan *West Side story* gewerk het, word stelselmatig deur die loop van *Fees* verdraai. Haar belofte om die tradisionele vroulike rol (soos dié van Karen) aan te neem, word versteur deur haar liedjie waarin sy aanvanklik haarsélf Maria noem. Teen die einde van haar versoek noem sy haarself egter nie meer Maria nie, maar gebruik die woord eerder as 'n eienaam om Johan te beskryf; 'n taktiek wat sy voorheen aangewend het in “Ek, jou Maria”. Dit dien as herinnering dat hul verhouding en die gevolglike familiële samestelling net so onstabiel soos dié van Karen en Albert is. Terwyl beide Brigitte en Karen se wense vervul is, is die kyker bewus van die ironie van die onstabiele verhouding.

6.2.3 Die gekonsentreerde narratief en die familietuiste

Benewens die fokus op die familie-eenheid, beskik *Fees* oor verskeie ander eienskappe van die intieme musiekspel. Die narratief van *Fees* is op letterlike en figuurlike wyse gekonsentreerd. Met verwysing na *The fantasticks* meen Galloway (2010:105–6) dat hierdie eienskap beide 'n weerspieëling van die tipiese musiekspel ('n konvensionele liefdesverhaal in die vorm van 'n konvensionele boek en lirieke) en die voorganger van nuwer vorme (min stelstukke, klein rolverdelings en min musikante) is. Deur nooit die Huyshamen-gesin se huis te verlaat nie, navigeer *Fees* op figuurlike en narratiewe vlak die intieme persoonlike sferes van die private familiehuis. Die huis in *Fees* verteenwoordig die veiligheid en geborgenheid wat 'n tradisionele familie-eenheid aan die meerderheid van die karakters bied. Deur die narratief binne 'n enkele ruimte te fokus – soortgelyk aan *I do! I do!* – poog *Fees* om 'n skakel te skep tussen die intimiteit van plek en dié van narratiewe fokus. Hierdie

“gekonsentreerde” perspektief dwing die musiekspel om sy lens op die intieme ruimtes van die karakters se lewens te plaas.

Die huis dien dus as ’n belangrike narratiewe grens en vervul verskeie tematiese funksies. In die openingslied, “Dieselfde, maar beter”, sê Karen dat sy besig is om aan die huis aan te bou. Wanneer Johan en Pieter aankom en vir Karen groet, verwys Johan ook na hierdie toevoegings. Die huis dien later as ’n metafoor in Albert se bekentenislied, “’n Baie groot huis”. Ná die ontbloting van sy buite-egtelike verhouding met ’n dame genaamd Crystal, erken hy:

DIE HUIS IS GROOT,
ONS HUWELIK ... OUD.
DIE VRYSTAAT IS WARM,
MAAR TOG KRY EK KOUD.
SO KOUD SOOS DIE VROU
EN DIE HUIS WAT SY BOU:
DIE MURE OM MY UIT HAAR LEWE TE HOU ... (Gerber 2017:243)

Die familie se huis dien gevolglik as ’n metafoor wat sowel die gesin se fisiese grense as hul emosionele landskap omlin. Deur die drama tot die huishouding te beperk, word die musiekspel se intimiteit verkry deur ’n dialektiese “gekonsentreerde” verhouding tussen die plek en die handeling van die narratief.

Die gebruik van beligting in die oorspronklike produksie dra verder tot die fokus van die narratief in verhouding tot die huishoudelike ruimtes by. Vyf kollig-“specials” is gefokus op vyf akteurs wat afwisselend aan- en afskakel om die betrokke partye in ’n toneel aan te dui. Dit het die bykomende effek om die narratief te fokus op net die partye wat by ’n spesifieke toneel betrokke is, asook om by te dra tot die skep van ’n narratiewe ritme. Tonele kan van een na die ander spring sonder enige toneelwisselinge of onderbrekings wat die belangrike, interafhanklike verhouding tussen die gehoor en aksie kan versteur.

6.2.4 Die emosionele mikroskoop en mislukte kommunikasie

Fees wend ook die begrip van die *emosionele mikroskoop* aan. In *110 in the shade* is die “mikroskoop” gefokus op die emosionele landskap en intriges van die sentrale familie se behoefte aan verlossing (waar die reën aan die einde dié metaforiese behoefte vervul). In *Fees* is die emosionele mikroskoop op die sentrale tema van mislukte kommunikasie én die gevolglike isolasie gefokus. In albei gevalle is die kernpunt van die emosionele mikroskoop op die kleinste besonderhede van ’n spesifieke emosionaliteit gefokus. Daardeur word die omvang ingeperk, maar die diepgang van die ondersoek is meer omvattend. In *Fees* is die verlossing wat in *110 in the shade* te vinde is, egter nie teenwoordig nie. Johan besluit aan die einde van die stuk om sy verhouding met Pieter te verbreek om ’n verhouding met Brigitte aan te knoop. Hierdie besluit beweeg teen die verwagting van die gehoor in: die verwagting is dat Johan en Pieter, wat op die oppervlak die gesondste verhouding het, se verhouding sal verdiep, maar Johan se besluit om Brigitte te verkies verdraai die emosionele mikroskoop en belig die tema van mislukte kommunikasie op ’n onverwagse, en selfs ontstellende, wyse.

’n Ander voorbeeld van mislukte kommunikasie as ’n tema van die emosionele mikroskoop is reeds van die begin van die stuk teenwoordig. Die openingslied van *Fees*, Karen se

“Dieselfde, maar beter”, begin met ’n eenvoudige melodiese motief wat op ’n enkele klavier gespeel word, wat die sentrale tema van mislukte kommunikasie en isolasie binne die Huyshamen-huishouding vasvang:



Figuur 4. “Dieselfde, maar beter” (Gerber 2017:250)

Die openingsmate wek doelbewus die klank van ’n luiende selfoon op (spesifiek dié van ’n Apple iPhone) wat die gehoor daarop attent maak dat ’n selfoonoproep gemaak word. Die oproep word nie beantwoord nie en Karen laat ’n boodskap. Sonder enige visuele aanduidings (Karen hou nie fisies ’n selfoon vas nie) word hierdie storie-element bloot deur musikale suggestie gekommunikeer en, daarna, die liriek:

Figuur 5. “Dieselfde, maar beter” (Gerber 2017:250)

Die eenvoud van die openingsmelodie is deur die gebruik van die rustekens in die musiek omraam. Die isolasie en eensaamheid van die karakter Karen word gevolglik hierdeur ingelei. Hierdie aspekte is natuurlik moeilik om op papier vas te lê, veral omdat die regie en die uiteindelijke uitvoering van dié gedeeltes die tematiese en emosionele aspekte van die gedeeltes ondersteun met gesigspel, inkleding en selfs ’n plooibaarheid in die musiek en aanbieding wat met tyd en ritme rondspeel. Die intimiteit van die musiekspel word ook uit die staanspoor omllyn. Deur die musiekspel met ’n vraag te open, word die teruggehoue sensitiwiteit van haar versoek as ’n eienskap van die verloop van die opvoering gevestig. Die huiwering en die vraaginflexie van die musiek, asook die uitvoering van hierdie frases, bevestig van die begin van die produksie reeds die ongemaklikheid en onsekerheid van die

karakters. In vele opsigte herinner dit aan *The fantasticks* se “Try to remember” waarin El Gallo die musiekspel open met ’n eenvoudige “pianissimo”-uitnodiging om te “probeer onthou”. Die tema van mislukte kommunikasie kom ook voor wanneer Karen haar seun vra om haar stukkende selfoon te ondersoek. Tematiese aspekte wat later in die stuk na vore kom, word ook in hierdie gedeelte voorgestel, soos Albert wat nie op die boodskappe antwoord nie (wat ook op mislukte kommunikasie dui) en haar beheptheid met fiksheid.

19 **Karen:**
 K. As jy hier kom, moet jy kyk na my Whats-app. Ek weet nie eint-lik hoe dit werk nie. Want
 Db. Pizz.
 mp

22
 K. as ek vir jou pa iets will tik, soos "Haai, ek is hier" of "Haai, ek is daar" of "Gaan jy dalk van-aand met my draf?" Want jy
 Db. Arco.

25
 K. weet jou pa is ba-ie on-fiks, en ek se vir hom, "Al-bert, jy weet jy's on-fiks." Maar Jo-
 Db. Pizz.

27
 K. han, hoor my, ek sweer dit help niks! So kyk ass-e-blijf na my Whats-app.
 Db. f

Figuur 6. “Dieselfde, maar beter” (Gerber 2017:251–3)

Vele ander liedjies in *Fees* maak ook gebruik van die emosionele mikroskoop om mislukte kommunikasie te ondersoek. In “Vyf-en-dertig jaar” byvoorbeeld erken Karen teenoor Albert hoekom sy so afwesig in hul huwelik was. Ná die onthulling van Albert se buite-egtelike verhouding vra sy:

Figure 7 shows a musical score for the song "Vyf-en-dertig jaar". It features a vocal line for Karen and a piano accompaniment. The tempo is marked "Simplice, affettuoso" with a quarter note equal to 51 (♩ = 51). The lyrics are: "Is ek die-self-de vrou... wat ek was die dag toe ons ge-trou het?". The piano part includes the instruction "Con ricco pedale".

Figuur 7. “Vyf-en-dertig jaar” (Gerber 2017:322)

Vir 35 jaar het die karakters by mekaar verby gelewe sonder om sinvol met mekaar te kommunikeer. As gehoorlede sien ons die resultate van hierdie aparte lewens wat die karakters gevoer het. Ten spyte daarvan dat hulle in ’n huwelik was, lewe hulle in isolasie – ’n isolasie wat daagliks verdiep.

Sy gaan later in die lied voort om die impak van haar isolasie aan Albert te erken:

Figure 8 shows a musical score for the song "Vyf-en-dertig jaar". It features a vocal line for Karen and a piano accompaniment. The tempo is marked "Molto Rit." and "Grave, poco più mosso" with a quarter note equal to 43.5 (♩ = 43.5). The lyrics are: "Want na vyf - en - der - tig jaar Is ons uit - eind - elik weer all - een. Die kin-ders is weg. Dis net... ek en jy.". The piano part includes the instruction "pp".

Figuur 8. “Vyf-en-dertig jaar” (Gerber 2017:322)

Die emosionele afstand tussen haar en haar man word in hierdie intieme biebmoment vasgevang. Wolfswinkel se komposisie is gevul met rustekens wat die sentrale melodie onderbreek. Die pouses, asook die uitspeel van hierdie aspekte, dui sowel Karen se innerlike spanning as die afstand tussen haar en haar man aan. Die musiek en spel dui huiwerings aan, asof die karakters vir die eerste keer hierdie emosionele aspekte ontbloot. Die begeleiding is ewe eenvoudig en bied bloot die nodige akkoordondersteuning om die melodie te dra. Verder word die emosionele teerheid van die oomblik ondersteun deurdat dit die enigste lied in *Fees*

is wat totaal met rym wegdoen ten gunste van emosionele egtheid waar rym 'n emosionele kunsmatigheid kan impliseer, veral as dit nie sorgvuldig deur die spelers hanteer word nie. Aangesien Karen die fondament van hul verhouding ondersoek, neem die oomblik 'n meer naturalistiese spraakritme aan. Die eenvoud van die melodie, tesame met die liriek wat naastenby natuurlike spraak naboots, toon die emosionele mikroskoop op sy mees intieme vorm aan.

6.2.5 Introspeksie en persoonlike narratiewe in monoloogliedjies

'n Herkenbare eienskap van die intieme musiekspel is dié van monoloogliedjies wat 'n introspektiewe fokus het. *Fees* bevat min dialoogliedjies, met die gevolg dat die dialoog meestal gesproke bly en die liedjies meestal introspektief van aard is. Hierdie monoloogliedjies neem die vorm van biegliedere aan waarin die karakter 'n kernbegrip of persoonlike waarheid aan die gehoor ontbloom. 'n Ander eienskap van dié liedjies is hul klem op egte en natuurlike gedagteprosesse. Die gedagtegang is dikwels teenstrydig en volg nie noodwendig 'n liniêre vers-koor-vers-struktuur nie.

In Albert se “Dis nie dat ek Karen vermy nie” bieg hy teenoor die gehoor dat hy inderdaad Karen se WhatsApp-boodskappe ontvang het (waarna in “Dieselfde, maar beter” verwys word), maar dat hy verkies om dit te ignoreer.

11
Albert
Dit, uhm, is 'n Whats-app. Dis nie dat ek Ka-ren ver-my nie, ek

14
A.
maak as of ek dit nie kry nie. Die, uhm, die Whats-app.

Figuur 9. “Dis nie dat ek Karen vermy nie” (Gerber 2017:259–60)

Daar word in hierdie lied gereeld van verskeie “uhm”-geluide gebruik gemaak wat die karakter se weerstand (en selfs onvermoë) om met die gehoor te praat, aandui. Die gebruik van natuurlike spraakklanke kom min in tradisionele musiekspelle voor, waar die karakters ter wille van duidelikheid en bondigheid hulself met poëtiese noukeurigheid uitdruk. Die “uhm”-geluide verleen 'n gevoel van egtheid aan die oomblik, wat gevolglik die ritme van realistiese gedagtegang aanwend. Deur taalfoute by die lied (soos ook in ander van die liedere) in te sluit, verkry die toneel 'n mate van weerloosheid, wat die persoonlike en introspektiewe aard van die algehele lied beklemtoon. Dit kom ook na vore wanneer Albert per ongeluk sy

persoonlike en morele onsekerhede aan die gehoor ontbloot deur homself verkeerd uit te druk en daarna om verskoning vra:

MAAR EK ... UHM ...
HET NOG WERK OM TE DOEN.
DIE EEN SAAK IS KLAAR, MAAR DAN IS DAAR NOG.
EN AS DIT NIE MOORD IS NIE, DAN'S DIT BEDROG.
DIS HOE DIT GAAN BY HUMAN EN JOOSTE.
(HET EK GENOEM DAT DIS MY VENNOTE?)
HUMAN EN JOOSTE. HUMAN EN JOOSTE.
JOOSTE SE SEUN IS 'N MOFFIE.
[Pouse.]
JAMMER ...
JY WEET? (205)

'n Ander wyse waarop die lied introspeksie aanwend, is deur gebruik te maak van retrospektiewe gewaarwording. Albert sing oor sy verhouding met sy vrou wat dikwels saam met hom gaan om eiendom te waardeer:

SO EK MENG MAAR WERK EN PLESIER.
DIS MEESTAL MAAR WERK, MAAR DAAR'S OOK PLESIER.
KYK, ONS IS DAAR OM TE WERK, DIE PLESIER BLY MAAR HIER. (205)

Albert beseft op hierdie tydstip dat sy huwelik met Karen totaal verbroekel het; veel meer as wat hy aan homself sou wou erken. Die navolgende pouse in musiek dien as 'n introspektiewe oomblik waarin hy die effek van sy eie ontgogeling oorweeg.

Die "self" wat sentraal staan in die vertellings, is toenemend in die musiek en lirieke in *Fees* waarneembaar, omdat bykans geen liedjies in interaksie met ander karakters tree nie. Die interaksies gebeur meestal in dialoog. Die karakters delf toenemend dieper in hul eie gedagtes in. Hulle herondersoek telkens hul eie behoeftes en begeertes binne die konteks van die veranderende omstandighede. 'n Voorbeeld hiervan is in die lied "Geskenke", waarin Johan moet kies tussen Pieter en sy eksmeisie, Brigitte. Die lied begin met 'n filosofiese voorstel aan die gehoor:

GELUK IS SOOS 'N GESKENK
DIS 'N GESKENK WAT DUBBELD BELOON
EEN KEER VIR JOU, DAN DIE ANDER PERSOON.
VIR JOU EN ... (236)

Daarna verskuif Johan se aandag na homself en die uitwerking wat sy besluit op die familie sal hê:

DAN MOET JY VRA WIE DIE MEESTE GAAN BAAT:
IS DIT JYSELF, OF DALK PIETER,
OF IS DIT BRIGITTE, JOU PA EN JOU MA? (236)

Hy delf daarna nóg dieper, waar hy dan vra:

EN IS EK WAT HY REGTIG SOEK?
IS HY REGTIG GELUKKIG
OF NET GELUKKIG GENOEG? (237)

In sy finale oomblik van innerlike besef keer hy terug na sy oorspronklike, filosofiese standpunt, maar nou met die begrip van iemand wat introspektief sy eie wense en begeertes bevraagteken en gevolglik ontleed het:

DIE BESTE GESKENK WAT EK HOM KAN GEE
IS OM UIT SY LEWE TE TREE. (237)

Dit is in hierdie lied dat die emosionele hoogtepunt van die karakter se storie gesien word. Die besluit is geneem en die gehoor sal die direkte gevolge van hierdie besluit sien in die dialoog wat volg. Die gehoor kry ook die geleentheid om die motiewe van Johan se twyfelagtige besluit te verstaan, iets wat nie noodwendig so maklik sonder die intieme estetika moontlik sou wees nie.

6.3 Intimiteit in vorm: metateatraliteit, ruimtelike vloeibaarheid en fragmentering

6.3.1 Metateatraliteit en aanbiedingstyl

Hoewel metateatraliteit nie 'n kernaspek van die intieme musiekspel is nie, word dit dikwels aangewend om die beperkings van die vorm tot die voordeel van die produksie aan te wend. Musiekspele soos *I do! I do!* hoef hulle nie na metateatraliteit te wend nie, aangesien die intieme musiekspel net in een vertrek afspeel en hierdie ruimte redelik realisties aangebied kan word. In die oorspronklike produksie is die orkes ook van die gehoor versteek, wat die illusie van die “onsigbare klankbron” handhaaf. Ander intieme musiekspele beskik egter van 'n mate van “selfbewustheid” rakende sy eie intimiteit, wat die gehoor toelaat om die suggestie van die omstandighede te waardeer.

Die oorhoofse effek van metateatraliteit is deels om die performatiewe of toneelmatige aard van die musiekspel te belig. *Fees* wend 'n metateatrale aanbiedingstyl aan deur nié binne die raamwerk van “realisme” af te speel nie en deur ruimte te dekonstrueer en die gehoor se verbeelding in te span. Die speelruimte bestaan uit vyf stoele wat direk na die gehoor gedraai is. Die vyf karakters kyk deurlopend na die gehoor. Van links na regs is die volgorde Albert, Brigitte, Johan, Pieter en Karen. Agter hulle is die klavier met die pianis, met Albert se kontrabas en Karen se dwarsfluit wat langs hul onderskeie stoele geposisioneer is.



Figuur 10. Skermgreep uit 'n DVD-opname van *Fees*

Deur die akteurs en die handeling só te laat uitspeel, word die gehoor deurgaans herinner aan die musiekspel se inherente illusionêre aard. Die ontneeming van 'n “realistiese” aanbiedingstyl laat die gehoor ook toe om méér van die karakters se interne motiverings te sien en ervaar. Die plasing van die akteurs skep 'n intieme konneksie tussen die akteurs en die gehoor. Die gehoor kry intieme toegang tot elke karakter se gedagtegang deur konstant hul gesigsuitdrukkings en reaksies binne 'n toneel te kan aanskou.

Dit is 'n visuele strategie wat ook in Doyle se *Company* aangewend is, omdat dit die gehoor herinner aan die illusionêre aard van die opvoering. Inderwaarheid sien die gehoor meer van die karakter se innerlike motiverings en ervarings. *Fees* verwerp “realistiese” verhoogplasing om selfs meer “eg” vir die kyker te word. Die gekose verhoogplasing van die akteurs lewer op sy beurt ook kommentaar op die musiekspel se inherente kunsmatigheid, en deur hierdie erkenning word die aksie emotief kragtig én intiem.

6.3.2 Vloeibaarheid van ruimte

Die gebruik van die bogenoemde aanbiedingstyl laat ook toe dat die gesuggereerde ruimte onmiddellik tussen oomblikke en tonele kan verander. Aangesien daar geen poging tot realisme is nie, kan die spasie vrylik transformeer, verander en inmeekaarsny. In een van die eerste ensembletonele word twee spasies met mekaar verbind en die algehele opvoeringsruimte verander sonder enige toneelwisselings om die blitsige verandering in gesuggereerde spasie aan te dui:

[Binne. Die kombuis. KAREN en BRIGITTE. JOHAN in.]

JOHAN: Ma, pa wil hoor of julle wyn wil hê?

KAREN: Hoe laat is dit?

BRIGITTE: Sesuur.

KAREN: O. Watter wyn is dit?

JOHAN: *Four Cousins*.

BRIGITTE: O, dis goeie wyn, tannie.

KAREN: O. Gaan julle twee neem?

JOHAN: Ek gaan, maar Pieter drink nie wyn nie.
KAREN: Nie hy nie, ek meen julle tweetjies?
BRIGITTE: Ja, ek sal bietjie neem, tannie.
[Buite. Die braai. ALBERT en PIETER.]
ALBERT: Wag, so hoekom drink jy nie wyn nie?
PIETER: Ek *bant*, oom.
ALBERT: Watse goed?
PIETER: Dis 'n *diet*.
ALBERT: Nee, fok, mannetjie, jy's al klaar te maer. Is dit 'n moffie ding?
[Die ruimtes oorvleuel in die volgende ses spreekbeurte.]
KAREN: Julle kinders kan maar drink.
PIETER: Nee, ek was nogal oorgewig.
KAREN: Ek het in elk geval 'n migraine.
JOHAN: Kan almal nou asseblief buitetoe kom!?
BRIGITTE: Ek dink die slaai is klaar, tannie.
ALBERT: Wel, ek hou van my *Four Cousins*. Laat hy val waar hy wil.
(214–5).

Daar word in die bostaande toneel tegelykertyd twee ruimtes uitgebeeld. Deur veranderings in beligting word die akteurs onmiddellik belig na gelang van die betrokke oomblik. Die twee gesuggereerde ruimtes smelt later saam en die gehoor – teen hierdie tyd bewus van die ruimtelike samestelling in die drama – verstaan die konvensie van ruimtelike samesmelting as 'n natuurlike progressie van die visuele konvensie wat deur middel van die beligting geskep word.

6.3.3 Fragmentering en instrumentasie

Fees se gebruik van akteur-musikante dra by tot die gebruik van diëgetiese klank deur middel van instrumentasie. Albert en Karen bespeel instrumente en dit vorm deel van die metateatrale narratiewe dryfveer van die produksie. Hulle tree in sekere oomblikke buite karakter en neem onderskeidelik die rol van instrumentaliste aan. Die instrumente neem egter ook 'n dramatiese funksie aan wat veral in “Vyf-en-dertig jaar” opvallend is. Desperaat om hul huwelik te beredder, tel Albert sy kontrabasboog op en bespeel die instrument.

Hierdie aksie verwerp taal as kommunikasiemiddel en Albert gebruik doelbewus die instrument om sy vrou se vergifnis te win. Die instrument se letterlike funksie as 'n klankproduserende toestel word verwerp en beeld die onderbewustelike behoefte aan kontak en kommunikasie met sy vrou uit.

Figuur 11. “Vyf-en-dertig jaar” (Gerber 2017:324–5)

Die gehoor assosieer teen hierdie tydstep in die musiekspel Albert en Karen met hul onderskeie instrumente. Wanneer hulle die instrumente optel om met mekaar te “praat”, is die suggestie dat taal op sigself nie meer genoegsaam is om die emosionele kompleksiteit van hul 35-jarige huwelik uit te druk nie. Deur die tradisionele konvensies van die musiekspelvorm met die doelbewuste gebruik van akteur-musikante te fragmenteer (waar die instrumente ’n aktiewe aandeel in die dramatiese ontknoping het), belig *Fees* die intieme en interne broosheid van die karakters binne die dramatiese konteks. Dit was die funksie van die musiek in hierdie gedeelte van die produksie en die musiek is daarom geskryf om hierdie doel te probeer bereik. Die opvoering het hierdie musikale gevoel verder ondersteun, veral omdat die twee karakters aan die verste punte van die ry akteurs gesit het. Die behoefte aan kommunikasie wat deur die musiek versinnebeeld is, is uitgelig deur die plasing van die akteurs waar hulle nie kontak met mekaar sal kan maak nie.

6.4 Intimiteit in produksie

Met die skep van ’n intieme musiekspel word die produksie-aspekte dikwels deur drie fasette gekenmerk: die geselskap, die orkes en die opvoerruimte. Hierdie drie aspekte werk saam om die produksiekostes laag te hou.

Die DramaLab waar *Fees* opgevoer is, was ’n ruimte wat tydelik ingerig is terwyl konstruksiewerk aan die hoofgebou gedoen is. Die 40-sitplek-ruimte was besonder intiem en het beslis binne Galloway (2010:106) se 150-sitplek-omlyning gepas. Volgens Galloway (2010:106) laat die beperkte ruimte toe dat “the locus of any scene is the stage itself”. Weer eens beklemtoon hierdie siening die metateatrale aard van die intieme musiekspel.

Deur die tradisionele proscenium-boog uit skakel, het die ruimte toegelaat dat die vyf akteurs met 'n direkte en innemende kwaliteit speel wat nie noodwendig in 'n groter ruimte moontlik sou gewees het nie. Die kontak met die gehoor is in hierdie soort geval só intiem dat die akteurs, volgens Galloway (2010:106), “cannot be passive – the audience is close enough to notice subtle facial expressions and even the focus point of an actor’s eyes”. Die akteurs het omtrent 1,5 meter van die gehoor af gespeel en hierdie uiters intieme verhouding het toegelaat dat die akteurs die karakters met 'n filmiese toneelspelaanslag kon vertolk; 'n aanslag wat Galloway (2010:106) as “restrained intensity” beskryf.

'n Ander kernpunt van die produksie was dat die akteurs sonder klankversterking kon speel. Die drie instrumente het sagter sangstyle toegelaat: subtiele vokale tegnieke soos die *sotto voce* in “Vyf-en-dertig jaar” en die teerheid van die *doloroso, espressivo* in “Kan ouma dalk my kruis sien?” dien as voorbeelde van hierdie voordelige beperking. Die volle vokale uitdrukkingsmoontlikhede van die akteurs kon derhalwe aangewend word om die intieme en emosionele reikwydte van die teks te speel.

Galloway (2010:106) brei op die kwessie van stemgebruik uit:

[W]ith the enclosed acoustical parameters, singers are able to take advantage of greater dynamic ranges in light head tones/falsetto; focused, strong belt technique; and the intensive effects of *sotto voce* and spoken lyrics, even whispers. As a side note, this opens the door to many vocalists who have talent but lack the ability to reach the back of a cavernous theatre.

Die gebruik van die enkele klavier en die akteur-musikante het bygedra tot die koste-effektiwiteit van die produksie, sowel as die intieme estetika waar die stembepelings van die akteurs ook in ag geneem is. Dit is duidelik dat daar nie afsonderlike aspekte is wat bydra tot die estetika van die intieme musiekspel nie, maar dat die sameloop van aspekte soos geldelike bepelings, die komposisie, boek en liriek, die gebruik van akteur-musikante en 'n ingeperkte ruimte alles saamwerk om die estetika te vorm.

6.5 Politiek en die intieme musiekspel

Daar is vroeër aangedui dat politiek in *The threepenny opera* belangrik was in die vorming van die estetika van die intieme musiekspel. Alhoewel *Fees* hom nie met die groot politieke paradigmas soos kapitalisme of kommunisme besig hou nie, is die huislike politiek van die familie van kardinale belang. Dit is ook deur middel van die huislike konteks dat groter politieke kommentaar gelewer word. Geslagsrolle en seksualiteit bly nog steeds 'n sensitiewe onderwerp in Afrikaanse teater. Hierdie sensitiewe onderwerpe is ook skaars binne die opset van die musiekspel. Deur 'n homoseksuele paartjie as die sentrale karakters op die planke te sit, skep die produksie alreeds moontlike politieke spanning en ruimte vir sosiale kommentaar, maar ook vir kritiek van die gehoor af.

Die Christelik-Calvinistiese konteks wat uitgespeel word, word nie net ondersoek in die produksie nie; die mag van hierdie konstruksies word ook aangedui. Johan besluit aan die einde van die toneelstuk om sy kêrel te los om weer 'n verhouding met Brigitte te begin. Pieter, die kêrel wat sy geliefde verloor, het ook as gevolg van die gebeure besluit om sy seksualiteit aan sy ouma (wat hom grootgemaak het) te erken. Deur die verloop van die musiekspel sien ons dan ook hoe hy as 'n individu groei en hy vrede maak met sy

seksualiteit, al is dit sonder 'n geliefde. Aan die begin van die tweede bedryf bieg Pieter in die vorm van 'n brief aan sy ouma. Die spanning tussen die Christelike beelde en die skynbaar onchristelike homoseksuele verhouding kom duidelik in die liriek na vore. Die Christelike metafoor word daarom ook ironies aangewend:

LIEWE OUMA
DIE SEIN IN DARLING IS SLEG.
MENS KAN AMPER NIE KOMMUNIKEER NIE.
EN DIS NIE DAT EK NIE PROBEER NIE.
EK ... EK MEEN ... DIS MOEILIK.
DIS MOEILIK AS IETS JOU PLA
SOOS 'N KRUIS. DIS 'N KRUIS WAT JY SAAM MET JOU DRA.
EN DAAR'S NIEMAND WAT JY KAN VERTEL NIE.

KAN OUMA DALK MY KRUIS SIEN? (228)

Die spanning tussen Pieter se konserwatiewe kinderjare en seksuele ontwaking word in die volgende strofe van die liriek omlyn, waar Pieter se behoefte aan romantiese verbintenis met sy verpligtinge teenoor sy ouma se voorskriftelike Christelike oortuigings bots:

SO LIEF SOOS EK OUMA HET,
SO LIEF IS EK OOK VIR JOHAN.
DIS NET DAT EK WEET DAT DIS ONVERSOENBAAR:
DIE LIEFDE VIR HOM EN DIE LIEFDE VIR OUMA.
EK MEEN ... DIS SWAAR...
HIERDIE KRUIS. (228)

Dit skep 'n ironiese verbintenis tussen homoseksualiteit en die oorkoepelende christelike raamwerk en gepaardgaande beelde wat vir Pieter (en selfs Johan) vasvang. Die ware emosionele gewig van hierdie spanning word in die finale oomblikke van die lied uitgedruk:

EK IS LIEF VIR MY KRUIS.
MY KRUIS GENAAMD JOHAN.
EK WEET DIS VERKEERD EN EK WEET DIS 'N LEUEN,
MAAR SONDER MY KRUIS IS EK WERKLIK ALLEEN.

DIS AS HY MY VASHOU. DIS AS HY MY SOEN.
DIS WANNEER EK WEET WAT OUMA BEDOEL:
ALMAL HET SEKER HUL KRUIS.
EK WENS NET EK KON VIR OUMA MYNE WYS. (228)

Die metafoor wat hy gebruik, sal vir sy ouma verstaanbaar wees, en deur die brief poog hy om sy ervaringswêreld en dié van sy ouma te versmelt. Die brief as belydenis en die onderwerp van die brief onderstreep die intieme aard van die werk, omdat dit die baie persoonlike verhouding tussen Pieter en sy ouma, asook tussen Pieter en Johan, openbaar.

Die politieke aspekte en kommentaar en die wyse waarop hierdie aspekte aangebied is, is egter nie altyd so gunstig ontvang nie. Die felste kritiek teen die stuk beskryf dit as onverantwoordelike sosiale kommentaar wat as homofobies geag kan word, omdat dit die

konserwatiewe, religieuse ideologieë bevorder deurdat Johan besluit om 'n heteronormatiewe verhouding te volg. Wat hierdie kommentaar nie in ag neem nie, is die persoonlike drama van die karakter en die struweling van die individu en sy behoefte om binne die heteronormatiewe wêreld in te pas. Die besluit wat Johan neem om met Brigitte 'n verhouding aan te knoop, sinspeel nie op 'n gelukkige einde nie. Die heteronormatiewe verhouding van sy ouers se huwelik wat as bloudruk vir sy verhouding met Brigitte moet dien, is gebrekkig, en juis as gevolg van die gebrekkige aard van daardie verhouding dien dit as 'n voorbode vir hoe hulle verhouding in die toekoms kan uitspeel.

Dit is nie sinvol om hierdie karakter se (intieme) besluit tot 'n groter gemeenskap te teleskopeer nie. Die musiekspel poog eerder om subtiele kommentaar oor die *uitwerking* van die konserwatiewe, religieuse strukture van die (Afrikaanse) samelewing aan te dui. Die feit dat die karakter besluit om 'n heteroseksuele verhouding te volg is juis die emosionele hoogtepunt van die produksie. Die karakter se besluit om teen die verwagte politieke stroom in te beweeg, is 'n aanduiding van die effek van die politieke konstruksies wat nog steeds mag in die gemeenskap uitoefen. Pieter, as homoseksuele man wat kon begin om met sy seksualiteit vrede te maak, is die duidelike teenvoeter vir die konserwatiewe, Christelike konstruksies wat Johan nog steeds onderdruk. Die bevryding en selfaanvaarding wat Pieter aan die einde van die stuk beleef, is die positiewe, gelukkige einde van die stuk – iets wat beslis nie as homofobies geag kan word nie.

7. Ten slotte

Die Afrikaanse teaterbedryf het al die afgelope dekades bewys dat dit aanpasbaar is by die snel veranderende politieke en ekonomiese omstandighede van die land. Die kunstefeeste, wat 'n groot bron van befondsing vir die Afrikaanse teaterbedryf is, het egter ook praktiese en logistieke beperkings. Waar die gebrek aan genoegsame befondsing vir grootskaalse musiekspelle dikwels ontbreek, is die intieme musiekspel 'n geskikte vorm om kleiner, meer intieme onderwerpe te ondersoek. Die finansiële beperkings is egter nie die enigste vormende invloed in die estetiese ontwikkeling van die intieme musiekspel nie. Hierdie produksie, *Fees*, het nie by 'n fees gespeel nie, maar die omstandighede waarbinne die produksie gespeel het, asook waarbinne dit geskep is met verwysing na finansiële beperkings, was baie naby aan dié van 'n kunstefeest. Die intieme ruimte was geskik vir die intieme estetika van die produksie.

Die artikel het 'n bondige terugskouing gegee oor die ontstaan van die intieme musiekspel en die estetika van hierdie vorm verder ondersoek. Deur die estetika in 'n nuwe produksie toe te pas, kon hierdie elemente in die Afrikaanse konteks ondersoek word. Hierdie konteks was oorspronklik 'n akademiese ruimte, maar die bevindinge kan geteleskopeer word na 'n feeskonteks in Suid-Afrika. Alhoewel hierdie produksie binne 'n akademiese konteks ontwikkel en opgevoer is, het dit duidelik geword dat dit wel 'n sinvolle en bekostigbare manier is om musiekspelle op die planke te bring. Die inhoud, vorm en estetiese vormgewing van die produksie, asook die politieke inhoud en gekonsentreerde fokus van die familiedrama, het alles saamgewerk om die produksie 'n voorbeeld van die intieme musiekspel te maak.

Die beskrywing van die intieme musiekspel is egter nie in vaste vorm gegiet nie en dit hang van die teatermakers af hoe hierdie aspekte toegepas word. Die uitdaging van die intieme musiekspel is om, net soos enige ander teatervorm, ter sake te bly om te verseker dat die kommentaar wat gelewer word en die stories wat vertel word, waarde binne die gemeenskap het. Die estetika van die intieme musiekspel, soos deur *Fees* geïllustreer, maak dit duidelik dat dié vorm hom leen tot vervaardiging in die Suid-Afrikaanse konteks, want die skaal en aard van die intieme musiekspel is bekostigbaar in vergelyking met die “megamusiekspele” wat soveel meer salaristrekkers het wat uiteindelik van die kaartjie-inkomste moet oorleef. Die intieme musiekspel kan ook maklik van een ruimte na ’n ander skuif en kan binne die feesopset ook in ruimtes speel wat nie noodwendig as teater ruimtes funksioneer nie.

Die groot vraag as dit by hierdie tipe navorsing kom, is of hierdie eksperiment “suksesvol” of “geslaag” was, al dan nie. Is ’n hipotese of navorsingsvraag beantwoord? Die kort antwoord hierop is: Ja. Was dit ’n suksesvolle produksie? Die kort antwoord hierop is ook: Ja. Die ontvangs van die stuk was baie goed en die klein ruimte het gehelp dat elke vertoning uitverkoop was. ’n Opvolgspeelvak is ook gereël. Twee kunstefeeeste het in die stuk belang gestel, maar weens praktiese oorwegings kon die stuk nie ’n verdere speelvak hê nie. Die aard van kunsgebaseerde navorsing is nie altyd gerig op ’n finale produk nie, maar die feit dat hierdie navorsing wel tot ’n produksie kon lei, is ’n aanduiding dat daar ruimte, en selfs ’n noodsaaklikheid, vir hierdie tipe navorsing in die Suid-Afrikaanse teaterwêreld is.

Bibliografie

110 in the shade. 2007. [CD-ROM]. BMG Music / Masterworks Broadway.

Anderson, R. en D. Guernsey. 1985. *On being family*. Grand Rapids, Michigan: Eerdmans Publication Company.

Anoniem. 1919. Greenwich Village gets its Follies. *The New York Times*, 16 Julie, bl. 14.

—. 1920. What news on the Realto? *The New York Times*, 25 Januarie, bl. 74.

Brantley, B. 1998. A romp through the valley of death. *The New York Times*, 19 Junie. <http://www.nytimes.com/1998/06/19/movies/theater-review-a-romp-through-the-valley-of-death.html> (27 Januarie 2018 geraadpleeg).

—. 2003. Con man, lonely woman and love swirling on the prairie. *The New York Times*, 17 Februarie. <http://www.nytimes.com/2003/02/17/theater/theater-review-con-man-lonely-woman-and-love-swirling-on-the-prairie.html> (7 Januarie 2018 geraadpleeg).

—. 2007. Neither rain nor love, till a guy promises both. *The New York Times*, 10 Mei. <http://www.nytimes.com/2007/05/10/theater/reviews/10shade.html> (7 Januarie 2018 geraadpleeg).

Farber, D.C. en R. Viagas. 2005. *The amazing story of The Fantasticks: America's longest-running play*. Pompton Plains, New Jersey: Limelight Editions.

- Finn, W. en J. Lapine. 1993. *Falsettos: Falsettos / March of the Falsettos and Falsettoland and In trousers / Three one-act musicals*. New York City, New York: New American Library.
- Frankel, H. 1979. Back to basics. *The New York Times*, 9 Desember, bl. 26.
- Galloway, M.G. 2010. Is less truly more? Exploring intimacy and design in small-scale musical theatre. *Studies in Musical Theatre*, 4(1):103–11.
- Gans, A. 2017. *Off-Broadway's "The Fantasticks" announces closing date*, 21 Maart. <http://www.playbill.com/article/off-broadways-the-fantasticks-announces-closing-date> (7 Januarie 2018 geraadpleeg).
- Gerber, A.K. 2014. Towards the family's salvation: Examining the displacement of the (f)ather in selected religious family dramas of Ibsen and Strindberg resulting in the creation of a new text. MA-verhandeling, Universiteit Stellenbosch. <http://scholar.sun.ac.za/handle/10019.1/86340> (7 Januarie 2018 geraadpleeg).
- . 2017. After the megamusical: Exploring the intimate form. PhD-proefskrif, Universiteit Stellenbosch. <http://scholar.sun.ac.za/handle/10019.1/100810> (7 Januarie 2018 geraadpleeg).
- Gordon, J. 2009. *Art isn't easy: The theater of Stephen Sondheim*. Boston, Massachusetts: Da Capo Press.
- Hischak, T.S. 2011. *Off-Broadway musicals since 1919: From Greenwich Village Follies to The toxic avenger*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- Homan, S. 1989. *The audience as actor and character: The modern theater of Beckett, Brecht, Genet, Ionesco, Pinter, Stoppard, and Williams*. Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press.
- Hornby, R. 1986. *Drama, metadrama and perception*. Cranbury, New Jersey: Associated University Presses, Inc.
- Jones, C. 2006. *Company*. *Daily Variety*, 290(58):6.
- Jones, J.B. 2004. *Our musicals, ourselves: A social history of the American musical theater*. Lebanon, New Hampshire: University Press of New England.
- Jones, T. 2004. *Making musicals: An informal introduction to the world of musical theater*. New York: Limelight Editions.
- Kershaw, B. en H. Nicholson (reds.). 2012. *Research methods in theatre and performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ledger, A.J., S.K. Ellis en F. Wright. 2012. *The question of documentation: Creative strategies in performance research*. In Kershaw en Nicholson (reds.) 2012.

Mintz, S. 1983. *A prison of expectations: The family in Victorian culture*. New York: New York University Press.

Opperman, D. 2011. Hoekom 'n musiekblyspel oor die Grensoorlog? <http://www.litnet.co.za/brief-van-deon-opperman-hoekom-n-musiekblyspel-oor-die-grensoorlog> (7 Januarie 2018 geraadpleeg).

Richards, D. 1992. A little musical reveals its big heart. *The New York Times*, 2 Augustus. <http://www.nytimes.com/1992/08/02/theater/sunday-view-a-little-musical-reveals-its-big-heart.html> (7 Januarie 2018 geraadpleeg).

Rooney, D. 2007. *110 in the shade*. *Daily Variety*, 295(28):2.

Schmidt, H. en T. Jones. 2000. *The fantasticks*. New York: Applause Theatre and Cinema Books.

Schulman, D. 2008. *Phantom of the opera: 20 years in the pit*. *NPR*, 10 Augustus. <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=93419533> (28 Oktober 2017 geraadpleeg).

Siropoulos, V. 2010. *Evita, the society of the spectacle and the advent of the megamusical*. *Image & Narrative*, 11(2):165–76.

—. 2011. Megamusicals, spectacle and the postdramatic aesthetics of late capitalism. *Studies in Musical Theatre*, 5(1):13–34.

Smith, H. en R.T. Dean. 2009. Introduction: Practice-led research, research-led practice – towards the iterative cyclic web. In Smith en Dean (reds.) 2009.

Smith, H. en R.T. Dean (reds.). 2009. *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Sommer, E. 2006. Review: *Company*. http://www.theatermania.com/ohio-theater/reviews/03-2006/company_7871.html (8 Augustus 2016 geraadpleeg).

Sondheim, S. en G. Furth. 2011. *Company: A musical comedy*. New York City, New York: Theatre Communications Group.

Sternfeld, J. 2006. *The megamusical*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

Taubman, H. 1954. Musical with a heritage: *The threepenny opera* traces its origin back to 1728. *The New York Times*, 7 Maart, bl. 3.

—. 1963. *110 in the shade*: Musical “rainmaker” is at Broadhurst. *The New York Times*, 25 Oktober, bl. 37.

Thomas, J. 2009. *Script analysis for actors, directors, and designers*. 4de uitgawe. Boston, New York: Focal Press.

Toerien, P. 2016. Persoonlike onderhoud. 16 Mei, Kampsbaai.

Tommasini, A. 2009. A musical for the people, and the piano. *The New York Times*, 9 Februarie. <http://www.nytimes.com/2009/02/10/arts/music/10crad.html> (7 Januarie 2018 geraadpleeg).

Wilson, J.S. 1960. Small-show LP's: Adventurous Off-Broadway musicals preserved in several new albums. *The New York Times*, 25 September, bl. 20.

Woollcott, A. 1920. John Murray Anderson's Revue. *The New York Times*, 20 Maart, bl. 14.

Zolotow, S. 1954. Blitzstein work due here March 2: New version of *The threepenny opera* with Weill music will have cast of 20. *The New York Times*, 4 Januarie, bl. 24.

Eindnotas

¹ Ons gebruik doelbewus nie die term *musiekblyspel* nie, omdat dit 'n vertaling van die term *musical comedy* is. Musiekblyspele is 'n spesifieke subgenre van die "musical" en suggereer dat daar komiese elemente in die stuk teenwoordig moet wees. Daar bestaan inderwaarheid nie 'n besliste Afrikaanse woord vir die "musical" wat 'n soortgelyke omvang of strekking as die Engelse term het nie. Deon Opperman (2011) gebruik die term *musiekspel* op LitNet om sy musikale drama *Ons vir jou* (2011) te beskryf. Ons gebruik ook hierdie term ter wille van konsekwentheid.

² Die term is nie soseer akademies van aard nie en word meestal in die teaterbedryf gebruik om na musiekspeler te verwys wat tot 'n kleiner aanbiedingsformaat aangepas is.

³ Smith en Dean (2009:19) dui ter illustrasie in 'n figuur aan hoe hierdie wisselwerking tussen die verskillende ruimtes kan funksioneer. Ons bespreek nie die betrokke figuur in besonderhede nie.

⁴ André Gerber (2017) se PhD-studie se titel is "After the megamusical : Exploring the intimate form". Petrus du Preez het as studieleier vir hierdie navorsing gedien.

⁵ Ons het bloot gerieflikheidshalwe die onderskeid tussen die inhoud, die vorm en die uiteindelijke produksie getref. Praktisyns verdeel nie noodwendig hierdie estetiese beginsels op dié wyse nie. Deur die beginsels so te skei en stelselmatig te ondersoek, is dit egter moontlik om die manier waarop die onderskeie estetiese afdelings saamwerk om die breër estetiese raamwerk te skep, doeltreffend te ontleed.

⁶ *The cradle will rock* is oorspronklik as 'n volskaalse produksie ontwikkel, maar weens omstandighede rakende die Amerikaanse staalwerkerstaking van 1937, het die vervaardigers besluit om nie die produksie aanvanklik vir die algemene publiek te open nie. Die teks en musiek is as 'n tipe leestheater aangebied, waar die komponis die akteurs wat in die auditorium gesit het, op klavier begelei het. Die narratief van die musiekspel was volgens die vervaardigers té na aan die waarheid met sy allegorie van die werkersklasonrus. Vir volledige toeligting van dié gebeure, sien Gerber (2017:91–4).

⁷ Hierdie era is gekenmerk deur die musiekspeler van veral Rodgers en Hammerstein, wat musiekspeler soos *Oklahoma!* (1943), *Carousel* (1945), *South Pacific* (1949), *The King and I* (1951) en *The sound of music* (1959) insluit.

⁸ *The fantasticks* is weer in 2006 op die planke gebring onder die regie van die boek- en lirieskrywer Tom Jones. Dit het by The Theatre Center geopen en het eers op 4 Junie 2017 finaal toegemaak met 'n kumulatiewe totaal van 21 552 optredes (Gans 2017).

⁹ Die oorspronklike produksie het 'n rolverdeling van 20 akteurs gehad en het volgens die resensente oorbelaai oorgekom deur die "surface effects that our musical theatre practices so knowingly" (Taubman 1963:37). Die 1999- en 2007-weergawes van die produksie het dit van meet af herskep met 'n kleiner rolverdeling.

¹⁰ Musiekspeler word gekenmerk deur hierdie drie komponente wat saamwerk. Die "boek" in 'n musiekspel verwys spesifiek na die narratief en dialoog wat die handeling vorentoe dryf.

¹¹ Die boek van hierdie musiekspel is nie vir algemene aankoop beskikbaar nie. Om hierdie rede word hierdie lirieke getranskribeer van die CD van die oorspronklike geselskapsklankopname (*110 in the shade*, 2007). Die konvensie in gepubliseerde musiekspeler is dat lirieke in hoofletters gedruk word. Hierdie artikel volg dieselfde konvensie.

¹² Vir 'n meer volledige afbakening van die sosiologiese redes vir hierdie verskuiwing in fokus en die estetiese gevolge hiervan op die musiekspel, sien Tom Jones (2004) en Gordon (2009).

¹³ William Finn is die komponis, boek- en lirieskrywer van die *Falsetto*-trilogie. *March of the falsettos* se oorspronklike regie is deur James Lapine behartig. Lapine is veral bekend vir sy samewerking met Stephen Sondheim, onder andere in *Into the woods* (1986) en *Sunday in the park with George* (1984), 'n welbekende gefragmenteerde musiekspel.

¹⁴ Sien Sternfeld (2006) en Siropoulos (2010, 2011) vir 'n volledige uiteensetting van die konvensies wat grootskaalse musiekspeler gebruik om emosionele effek te verkry.

¹⁵ Met die aanhaal van liedjies uit *Fees* gebruik ons afwisselend óf net die liriek, óf die liriek tesame met die bladmusiek. Somtyds dra die bladmusiek tot die handeling van 'n toneel by. Ander kere dra die musiek tematiese gewig. Waar die musiek nie van interpretatiewe belang is nie, haal ons net die liriek aan.

¹⁶ Gerber (2017) word hier as die verwysing gebruik, omdat die liriek en musiek in die betrokke werk gepubliseer is. Waar die bladmusiekuittreksels aangebied word, wil ons graag erkenning gee aan David Wolfswinkel, wat die komponis van die musiek is.

¹⁷ Johan is 'n pianis wat in die verlede 'n produksie van *West Side story* in Bloemfontein se musiekregie behartig het waarin Brigitte die rol van Maria vertolk het. Deur die loop van die drama onthou hulle met heimwee hierdie tyd uit hul verlede.