

**KABARET AS MOONTLIKE TEATERVORM VIR SANGERS MET  
'N KLASSIEKE SANGORIËNTASIE**

deur

**JACOBI DE VILLIERS**

Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad van  
Magister in die Departement Drama aan die Universiteit Stellenbosch



Studieleier: Prof. M.S. Kruger

**Maart 2008**

## VERKLARING

Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie tesis vervat, my eie oorspronklike werk is en dat ek dit nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê het nie.

Datum: .....5 Februarie 2008.....

Kopiereg © 2008 Universiteit van Stellenbosch

Alle regte voorbehou

## OPSOMMING

Die doel van hierdie studie is om insig te verkry in kabaret as moontlike teatervorm vir die migrasie van sangers met 'n klassieke sangoriëntasie. Dit ondersoek die vermaaklikheidsvorm kabaret, 'n eiesoortige vorm van musiekteater deurdat dit nie deur konvensies begrens word nie.

Die studie behels 'n bespreking van die aard van kabaret as diverse teatervorm, en illustreer die rol en vaardighede van die kabarettis asook die genre se musiekstyl om die ooreenkomste en verskille in die raamwerk van kabaret en opera, met betrekking tot klassieke sangoriëntasie, te ondersoek.

Tans oorfloei die musiekteatergenres, en word kabaret nie as eiesoortige genre onderskei nie. Dit maak die onderskeid van kabaret, asook die oorbrugging van 'n klassieke sanger wat na kabaret migreer, uiters problematies.

Die studie stel ondersoek in na die konsep van en redes vir die migrasie van sangers met 'n klassieke sangoriëntasie na kabaret in Suid-Afrika. Die kwalitatiewe metode, wat met behulp van diepte-onderhoude insig verkry, het 'n magdom inligting oor die werklikhede in Suid-Afrika opgelewer. Hierdie metodologie is 'n nuwe manier om inligting in te samel, veral in die lig van veranderinge in die laaste paar jaar in die land, wat 'n geweldige impak op die loopbaan van Suid-Afrikaanse uitvoerende kunstenaars gehad het. Kunstenaars met 'n klassieke sangoriëntasie moet kan kies om tot aksie oor te gaan; om hulle eie geleenthede te genereer.

Die hoofbevindinge en die behoefte dat veelsydige kunstenaars by verskillende genrestyle moet kan aanpas word in die teoretiese afdeling ondersoek, gevolg deur 'n bespreking van die respondentterugvoering wat vir die doel van die studie geselekteer is. Die gaping tussen die vaardighede van die kabarettis en klassieke sanger word geïdentifiseer om sodoende die moontlikheid van kabaret as teatervorm vir klassieke sangers te definieer.

Nuwe kategorieë word geskep waarin idees vir die moontlike aanpassing van ontwikkeling neergelê word.

## SUMMARY

This study was initiated to gain insight into cabaret as a form of theatre for the migration of singers with a classical singing orientation. It researches a form of music theatre known as entertainment cabaret, which is individual by nature, as it is not bound by convention.

The study entails a discussion of the nature of cabaret as a diverse form of theatre. It illustrates the role of the artist and the genre's music style in researching structure, to determine differences and similarities in the frameworks of cabaret and opera, with specific reference to classical singing.

Currently there is an abundance of musical theatre genres, and cabaret is not differentiated as an individual genre. This leads to problems in the definitive classifying of cabaret, as well as the bridging of a singer with a classical singing orientation migrating to cabaret.

The study researches the concept of, and reasons for, this migration in South Africa. The qualitative research method, which makes use of in-depth interviews to gain insight, generated a wealth of information about the realities in South Africa. This method introduces a new method of acquiring information, where the changes of the last few years had a tremendous impact on the careers of performing artists in South Africa. For this reason, artists with a classical singing orientation must have a choice to take action; to generate their own opportunities.

The main findings and the need for multi-talented artists to adapt to the different styles of genres were analysed in the theoretical section, followed by a discussion of the respondents' feedback selected to contribute to this study. The gap in skills between the cabaret artist and the classical singer is identified to showcase and define the possibility of cabaret as a form of theatre for classical singers. New categories are generated in which ideas of how development can be adapted are laid out.

## **DANKBETUIGING**

Dankie Jesus! Vir U genade en getrouheid, vir doelgerigheid, hoop en bemoediging.

Prof. Marie Kruger. Vir die insig en motivering waarmee Prof my gelei het.

Pappa en Mamma. Dankie vir julle liefde, vertrou, geduld en ondersteuning.

My engele: broers, William en Pieter, en suster Maria, vir inspirasie – ook die bystand van jul gesinne.

Oupa Pieter en Ouma Miemie, Oupa Willie en Ouma Mima – vir krone van wysheid en nederigheid.

Elke respondent se gewilligheid om hul passie met my te deel.

“As die goeie wil daar is en iemand gee volgens wat hy het, neem God die gawe aan”

2 Kor 8:12

## INHOUDSOPGAWE

|   |            |
|---|------------|
| <b>VERKLARING.....</b>  | <b>II</b>  |
| <b>OPSOMMING.....</b>   | <b>III</b> |
| <b>SUMMARY.....</b>   | <b>V</b>   |
| <b>DANKBETUIGING.....</b>   | <b>VI</b>  |
| <b>INHOUDSOPGAWE.....</b>   | <b>VII</b> |
| <b>HOOFSTUK 1 INLEIDING.....</b>                                      | <b>1</b>   |
| 1.1 Oriëntasie.....   | 1          |
| 1.2 Probleemstelling.....   | 3          |
| 1.3 Doelwitte.....  | 3          |
| 1.4 Navorsingsmetode.....   | 4          |
| 1.4.1 Kwalitatiewe metode.....  | 4          |
| 1.4.2 Studiepopulasie.....  | 4          |
| 1.4.3 Dataversameling.....  | 5          |
| 1.5 Hoofstukindeling.....   | 5          |
| <b>HOOFSTUK 2 KABARET AS 'N DIVERSE TEATERVORM.....</b>               | <b>7</b>   |
| 2.1 Die oorsprong van kabaret en bevryding as essensie.....           | 7          |
| 2.2 Kabaret en die verskeidenheid vorme.....                          | 9          |
| 2.2.1 Artistiese kabaret.....   | 9          |
| 2.2.2 Literêre kabaret.....   | 10         |
| 2.2.3 Polities-literêre kabaret.....                                  | 11         |
| 2.2.4 Polities-satiriese kabaret.....                                 | 12         |
| 2.3 Algemene eienskappe van kabaret.....                              | 12         |
| 2.3.1 Verskeidenheid ten opsigte van vorm, toonaard en onderwerp..... | 12         |
| 2.3.2 Intimiteit.....   | 13         |
| 2.3.3 Revue of konsert.....   | 15         |
| 2.3.4 'n Aktuele tema.....  | 17         |
| 2.3.5 Musikale karakter.....  | 18         |
| 2.3.6 Die liriek.....   | 20         |
| 2.3.7 Die rol van satire.....   | 21         |
| 2.3.8 Vervreemding.....   | 22         |
| 2.3.9 'n Eiesoortige samevoeging.....                                 | 23         |

|  |  |           |
|--|--|-----------|
| 2.4  | Struktuurelemente .....  | 24        |
| 2.4.1  | <i>Seremoniemeester</i> .....  | 24        |
| 2.4.2  | <i>Vorm en inhoud</i> .....  | 24        |
| 2.4.3  | <i>Transvestie</i> .....   | 25        |
| 2.5  | Samevatting .....  | 26        |
| <b>HOOFSTUK 3 KABARET EN DIE UITVOERENDE KUNSTENAAR MET 'N KLASSIEKE SANGORIËNTASIE.....</b> |  | <b>29</b> |
| 3.1  | Die verskille in vaardighede van die kabarettis en die klassieke sanger..... | 29        |
| 3.2  | Kabaretliedere .....   | 33        |
| 3.3  | Eiesoortige eise van kabaret ten opsigte van vertolking.....                 | 37        |
| 3.4  | Uitdagings vir migrasie .....  | 44        |
| 3.4.1  | <i>Vryheid binne die dissipline van sang</i> .....                           | 44        |
| 3.4.2  | <i>Die kabaret-idioom</i> .....  | 46        |
| 3.4.3  | <i>Kabaret as totale teater</i> .....  | 48        |
| 3.4.4  | <i>Kabaret as intieme teater</i> .....                                       | 50        |
| 3.5  | Samevatting .....  | 52        |
| <b>HOOFSTUK 4 SLOT.....</b>  |  | <b>53</b> |
| 4.1  | Samevatting en gevolgtrekkings.....  | 53        |
| 4.2  | Moontlike verdere navorsing.....   | 57        |
| <b>BRONNELYS .....</b>   |  | <b>59</b> |
| <b>ADDENDUM .....</b>  |  | <b>63</b> |



## HOOFSTUK 1

### INLEIDING

#### 1.1 Oriëntasie

Die 21ste eeu stel groot uitdagings aan uitvoerende kunstenaars. Die werklikheid is dat daar min formele werksgeleenthede in die uitvoerende kunste bestaan. 'n Beroep in die uitvoerende kunste berus daarom meestal op entrepreneursinisiatief, kreatiwiteit en eie werkskepping.

Dit is juis die verbruiker se toenemende vraag na vermaak wat grootskaalse geleenthede vir uitvoerende kunstenaars skep wat wil deel in hierdie ekonomiese sektor met die fokus op 'n verbruikerseconomie.

Die geleenthede in die vermaaklikheidsbedryf word egter deur die verbruiker bepaal, wat ook die gehoor uitmaak en die populêrste genres bepaal. Hierdie vraagedrewe genres dien as riglyn vir huidige en voornemende uitvoerende kunstenaars ten opsigte van die aanwending van hulle vaardighede en talente vir die ontwikkeling van 'n suksesvolle en volhoubare loopbaan.

Daar bestaan veelvuldige voorbeelde in die Suid-Afrikaanse en globale konteks van sangers met 'n klassieke sangoriëntasie wat na lonender genres in die uitvoerende kunste migreer.

In hierdie studie is gefokus op die diversiteit van kabaret as moontlike teatervorm en die vaardighede wat nodig is vir sangers met 'n klassieke sangoriëntasie wat na kabaret as uitvoerende genre wil migreer.

Die studie is gedoen deur die ontleding van die tegniese aspekte van kabaret, asook die vaardighede en eise waaraan die suksesvolle kabarettis moet voldoen. Die aard, styl en eise van kabaret is eers ondersoek om sodoende die spesifieke ruimte en plek wat dit vir die klassieke sanger bied, te verken.

Klassieke sangers tree wel in Suid-Afrika en elders in uitvoerings op wat as kabaret bestempel word. Die demokratisering van Suid-Afrika in 1994 het die hersiening van die beleid tot gevolg gehad wat ook die uitvoerende kunste geraak het. Subsidies aan die Suid-Afrikaanse uitvoerendekunste-bedryf is drasties verminder as gevolg van die regering se aanname dat die kuns en opleiding van kunstenaars Eurosentries is en nie die diverse kultuur van die land se mense ondersteun nie. Die Witskrif op Kuns, Kultuur en Erfenis (Departement van Kuns, Kultuur, Wetenskap en Tegnologie, 1996) beskryf die tendens vóór 1994 as volg:

The kinds of artistic and cultural forms and institutions supported by public funds, determined the kinds of skills taught at the feeder educational institutions. Thus it was for example, that universities geared their education and training towards the needs of the performing arts councils through opera, ballet, music and drama departments concentrating on the European classics. Generally, tertiary institutions designed for blacks did not have training departments for the arts so that aspirant black artists would have had to apply to traditionally white universities to acquire skills and knowledge.

Uit 'n praktiese oogpunt word die verskynsel van migrasie in onderhoude met Jannie Moolman en Marthinus Basson bevestig. Die klassieke sanger Jannie Moolman (2006) noem dat die hoofrede vir sy terugkeer van Europa geografies was – hy wil in Suid-Afrika woon. Weens die beperkte geleenthede in opera moet hy egter van die groeiende gewildheid van kunstefeeste gebruik maak vir geleenthede om innovering en kreatiwiteit in teatervorms soos kabaret ten toon te stel.

Met die fokus op kabaret is bepaal watter uitdagings en vaardighede 'n uitvoerende kunstenaar met klassieke sangoriëntasie moet ontwikkel om die skuif na kabaret te kan maak. Die aanname dat kabaret binne hierdie konteks 'n diverse spektrum van moontlikhede aan verskeie kunstenaars bied, hetsy sangers of akteurs, is indringend ondersoek met die spesifieke fokus op sangers met 'n klassieke sangoriëntasie.

## 1.2 Probleemstelling

Volgens Berkman (1961:22) moet uitvoerende kunstenaars hulleself by hulle totale aanbieding in musiekteater (waarvan kabaret deel is) bepaal, nie slegs by die sangkomponent nie. Berkman verduidelik dat die komponente van uitvoerende kunstenaars se aanbiedings wissel ten opsigte van die soort sangteater waarin die kunstenaars sing. Tog is daar basiese vaardighede wat op alle vorme van musiekteater van toepassing is. Kunstenaars moet egter ook die spesifieke vaardighede wat deur 'n bepaalde vorm vereis word, bemeester:

There are the basic requirements of a good ear, sound, sense of timing, appearance and personality – that can be developed, as well as the ability to take direction. In addition to these basic requirements, a performer should be equipped with other essential requirements relating to any particular specialized field. Be prepared to branch out into diversified fields relating to the singing profession (Berkman, 1961:22).

As kabaret dan as een van die “diversified fields” gesien kan word, is die vraag hoe suksesvol uitvoerende kunstenaars met 'n klassieke sangoriëntasie, sonder noodwendige drama- en teaterstudie as agtergrond, kan diversifiseer. Hierdie studie is 'n poging om vas te stel watter uitvoeringsvaardighede die klassieke sanger moet ontwikkel ten einde suksesvol na kabaret te migreer.

## 1.3 Doelwitte

Die oorkoepelende doel van die studie is om kabaret te ondersoek as 'n moontlike teatervorm vir sangers met 'n klassieke sangoriëntasie. Om hierdie migrasiemoontlikheid te verken, moet die volgende bepaal word:

- die aard, vorme en eise van kabaret;
- die redes waarom kabaret as diverse teatervorm beskou kan word;
- die gepastheid van kabaret vir uitvoerende kunstenaars met 'n klassieke sangoriëntasie;

- die akteursvaardighede wat die uitvoerende kunstenaar wat as klassieke sanger opgelei is, vir kabaret moet ontwikkel; en
- ander uitdagings vir migrasie ten opsigte van kabaret as teatervorm.

## **1.4 Navorsingsmetode**

### **1.4.1 Kwalitatiewe metode**

Die studie is 'n kwalitatiewe ondersoek wat 'n fenomenologiese navorsingsmetodologie (Mouton, 1989:173) volg om insig in die onderwerp te verkry. Met die beperkte literatuur tot beskikking vir hierdie studieveld is die geleentheid aangegryp om ondersoek in te stel na hierdie spesifieke migrasieverskynsel, met die doel om veranderlikes te identifiseer. Die studie fokus op diepte-onderhoude ter ondersteuning van die bevindinge.

### **1.4.2 Studiepopulasie**

Respondente is doelbewus gekies om inligtingsryke resultate tot gevolg te hê. Die deelnemers kan as volg gekategoriseer word:

- kunstenaars met ervaring in die veld van drama-kabaret en/of klassieke sang;
- akademici aan tersiêre leerinstellings; en
- klassieke uitvoerende kunstenaars wat reeds die skuif na kabaret gemaak het.

Die studiepulasie sluit die volgende respondente met diverse en toepaslike ervaring ten opsigte van die studieveld in:

Akademici aan die Universiteit Stellenbosch en die Universiteit van Kaapstad:

- Marthinus Basson: Regisseur en dosent in onder andere kabaret
- Prof. Temple Hauptfleisch: Teaternavorser

- Magdalena Oosthuizen: Dosent in klassieke sang
- Minette du Toit-Pearce: Klassieke sanger en dosent
- Virginia Davids: Klassieke- en jazzsanger en dosent
- André Howard: Dosent in klassieke sang
- Lizz Mills: Dosent in Stemontwikkeling

Kabarettiste:

- Herman van Veen
- Nataniël
- Niel Rademan

Klassieke sangers in kabaret:

- Zanne Stapelberg
- Jannie Moolman

### **1.4.3 Dataversameling**

Respondente is telefonies of persoonlik oor die aard en doel van die studie ingelig en versoek om hulle inligting en ervaring met betrekking tot die studie-onderwerp te deel. 'n Semi-gestruktureerde onderhoudsriglyn is gebruik om te verseker dat perspektiewe van al die deelnemers oor alle aspekte van die studie verkry word.

## **1.5 Hoofstukindeling**

In hoofstuk 2 word die diversiteit van kabaret as teatervorm in die vier hoofontwikkelingstadia sedert die ontstaan daarvan bespreek, naamlik artistiese kabaret, literêre kabaret, polities-literêre kabaret en polities-satiriese kabaret. Hoofstuk 3 fokus op die vertolkingsese wat kabaret aan die kabarettis met klassieke sangoriëntasie stel. Dit behels 'n ondersoek na die kabaretlied en die

uitdagings vir klassieke sangers in kabaret. Die gevolgtrekking volg in hoofstuk 4, waarin die moontlikheid van kabaret as teatervorm vir sangers met 'n klassieke sangoriëntasie bespreek word. Die vraelys vir die onderhoude in die studie is as addendum aangeheg.

## HOOFSTUK 2

### KABARET AS 'N DIVERSE TEATERVORM

Kabaret is 'n generiese term en daar bestaan dus verskillende omskrywings vir hierdie teatervorm. Om te bepaal of kabaret ruimte laat vir sangers met 'n klassieke oriëntasie en saam daarmee die uitdagings van sodanige migrasie te bepaal, moet die veelsoortigheid en moontlike gemeenskaplike eienskappe en eise van kabaret ondersoek word.

#### 2.1 Die oorsprong van kabaret en bevryding as essensie

Kabaret is 'n diverse teatervorm, soos gesien kan word in die veranderinge wat die kunsvorm vanaf die ontwikkelingsjare tot op hede moes ondergaan om in die 21ste eeu nog te kan bestaan (Kenrick, 2003:1). Tog wil dit voorkom asof die kunsvorm onlosmaaklik met bevryding verbind kan word.

Kabaret is 'n relatiewe jong kunsvorm met sy oorsprong in 1881 in die Montmartre in Parys (Aucamp, 1984:3). Die verhouding tussen kabaret en die publiek het daar op die spanning tussen burgerskap en vryheid geteer. Volgens Aucamp (1984:5), het die "Establishment" in daardie periode, gespekuleer dat daar "onder die oënskynlike ligsinnigheid van die kabaret, leering skuil gaan, en dat die leering hoofsaaklik op hulle slaan" (1984:5). Daar is gesê dat die Parysenaars as gevolg van hul skuldgevoelens bereid was om deur die donker en modderige strate van Montmartre na die kabaretkafee, *La Chat Noir*, van Rudolphe Salis te loop om 'n kabaretvertoning by te woon. Die vermaak was 'n parodie op die middelklaskultuur. *La Chat Noir* se swart kat was 'n simbool van onafhanklikheid en anti-burgerlikheid.

Volgens Ruttkowski (2001:4) het die gehoor van die eerste kabarette uit bohémiens en 'agtergeblewenes' bestaan wat dit geniet het om deur hierdie 'nuwe, vreemde wêreld' geskok te word – 'n wêreld wat allerlei genietinge soos musiek, literatuur en danse kon insluit. Daar kan dus afgelei word dat kabaret

vanaf die aanvangsjare met 'n sekere soort geestelike en sosiale vryheid verbind kan word.

Hierna het die Weimar-periode (1917–1933) gevolg. Die Weimar-periode verwys na die tydperk ná die Eerste Wêreldoorlog waartydens die Weimar-regering in Duitsland aan bewind was en aan kabaret groter populariteit verleen het deur alle vorme van sensuur te staak. Die gewildheid van kabaret het ook verder deur Europa versprei. Garebian (1999:51) verwys na die dekadensie van die Weimar-periode as “An expression of the seediness, acrid smokiness, and Weimar-decadence that swathed patrons”.

Die politiek van die tyd is deur lied, kostuum, kort dialoog en flitse van politieke insidente gesuggereer. Die kabarette van die Weimar-periode was bekend vir hulle intellektuele impak wat, tesame met 'n paar drankies, die gehoor aangevuur het om die wrede werklikhede van die lewe vir 'n paar uur eenkant toe te skuif. Die Weimar-era van kabaretvertonings met satiriese sketse, liedjies en transvestie het hoogty gevier tot in 1932 met die opkoms van Hitler, toe die kunsvorm deur 'n nuwe politieke era onderdruk is: “Within a few years of Hitler’s rise to power in 1933, the Nazi’s effectively suppressed all hints of cabaret subculture in Germany” (Kenrick, 2003: 2).

Kabaret was as't ware 'n terggees (Jelavich, 1993:6), omdat dit gelyktydig die erotiese energie van die dag kon handhaaf en satiriseer. Jelavich beklemtoon egter dat tergery slegs as middel tot die doel van kabaret, naamlik om te bevry, gedien het: “Cabaret represented freedom and creativity and play” (1993:6). Dít kan gesien word in die vrae wat in kabaret gestel word en kabaret se rol in die verteenwoordigende uitdrukking van kollektiewe emosies en kwessies (Aucamp, 1994a:23).

Bevryding kan dus beskou word as die essensie van kabaret, soos deur Appignanesi (1984) verduidelik. Appignanesi beskryf hierdie essensie aan die hand van die ontdekkende vryheid wat bereik word tydens die gees van karnaval:



“Liberating man from the viewpoints of the world, the world’s conventions, established truths and clichés, in offering a new outlook on reality” (1984:38).

## **2.2 Kabaret en die verskeidenheid vorme**

Kabaret kan meer as een vorm aanneem. Budzinski (1985:119-121) skets in sy oorsig van kabaret die volgende vorme soos bepaal deur die “wisselende politieke en sosiale toestande” van die wêreld:

- die artistiese kabaret;
- die literêre kabaret;
- die polities-literêre kabaret; en
- die polities-satiriese kabaret.

Garebian (1999:53) verduidelik dat ernstige kunstenaars soos Erich Kastner, Georg Grösz en Bertolt Brecht die gaping tussen ‘hoë kuns en massavermaak’ met chansons, sprokiesverhale, parodieë, monoloë, dialekte, humoristiese verse, plakkate en slagspreuke oorbrug het. Die ernstige kunstenaars het van kabaret geleer terwyl hulle dit as kunsvorm ontwikkel het. Daar moet dus eers na die agtergrond van die onderskeie vorme gekyk word ten einde by die aard van kabaret uit te kom.

### **2.2.1 Artistiese kabaret**

Die eerste vorm van kabaret was die artistiese kabaret, wat na die volgende verwys: “Kleinkuns sonder satiriese of literêre ambisies, gewoonlik in ’n nagklub, met die moontlikheid dat die publiek ook kan dans en daar tussendeur kunstige en sentimentele sangaanbiedinge gevleg word” (Budzinski 1985: 119-121).

Die “kleinkuns sonder ambisies” verleen ’n intieme kenmerk aan die kabaret, deurdat die kabarettis die gehoor op geen wyse wil beïnvloed nie, maar net as vorm van verligting en vermaak die gehoor wil dien. Kenrick (2003:2) beskryf dit as ’n mate van ontvlugting waarin mans en vroue die aand kon geniet met ure

van plesier weg van die huis, werk, kinders en ander hindernisse vir hulle eie gesamentlike genot. Dans was nie net 'n moontlikheid nie, dit was die sleutel tot die attraksie. Die idee van die genotvolle samesyn op die kabaretdansvloer van verskillende geslagte, sosiale klasse en rasse het tot kontroversie oor die mense wat kabaret bygewoon het en hulle moontlike morele ingesteldheid gelei.

### **2.2.2 Literêre kabaret**

Kabaret se aanwending van literatuur en musiek om by 'n wyer publiek aanklank te vind was veronderstel om die gehoor van nuwe lewenskrag te voorsien (Jelavich, 1993:28). Budzinski (1985:119-121) het opgemerk dat die styl uitdrukking gee aan 'n nuwe ontwikkeling, naamlik die literêre kabaret, wat beskryf kan word as “'n [l]osse mengelmoes van bankel-en-kunsliedere, chansons, danse, musiekstukke, eenkarakters en parodieë”.

Die bankel-liedere verwys na liedere van die Bankel-sangers (Pretorius, 1994:71), 'n groep spelers wat met behulp van musiek deur rym of in prosavorm kwessies op straat voorgestel het (Aucamp, 1984:5). In die mengelmoes van die literêre kabaret kan ook 'n poppespel voorkom, of 'n seremoniemeester wat as aankondiger van die verskillende items optree, afhangend van die kabarettis. Paul van Vliet, 'n Nederlandse kabarettis, se beskrywing van kabaret is op die literêre kabaret van toepassing: “Iedere vorm van kabaret is in principe aanvaardbaar, van de muzikale clownerie tot de bitterste satire” (Ibo 1981:15).

Liedere uit die chanson-tradisie vorm deel van die literêre kabaret. Aucamp (1994b:81) beskryf die chansons as kunsliedere wat in strate, *bistro's* (Garebian, 1999:51) of kafees sonder begeleidende instrumente gesing kan word. Garebian (1999:51) noem die chanson 'n “love lyric or mood piece”. As 'n liriekvertaler van chansons verkies Aucamp (1994b:81) daardie chanson wat met elemente van onvervulling, angs en verganklikheid te doen het, om sodoende met die gevoelens van die tyd te identifiseer.

Die parodie gee 'n breër raamwerk aan die literêre kabaret en skep ruimte vir bytende, kontroversiële humor. Aucamp (1984:3) skryf hierdie verskuiwing van fokus aan die literêre kabaret se oorsprong in die literêre beweging toe, stewig gewortel in die literatuur van alle tye. Die insluiting van die literatuurwêreld maak die kabaret vir 'n wyer publiek toeganklik en aantreklik. Wim Ibo (Aucamp, 1984:5), 'n Nederlandse kabaret-spesialis, vertolk die literêre kabaret as 'n vermaaklikheidskunsvorm wat deel uitmaak van die professionele, literêre musiekteater. Die realistiese en romantiese aard van die inhoud word deur 'n intelligente skrywer in 'n intieme ruimte voor 'n intelligente publiek geskep en gevier (Ibo 1981:13).

Aucamp (1984:5) werp lig op Ibo se definisie met die klem op die teenstrydige aard van die literêre kabaret wat net deur die slim bydrae van 'n literatuurkenner, soos Bertolt Brecht, bereik kon word. Brecht het met die vervreemdingsmetode gewerk waarin die visuele as primêre bydrae funksioneer. Die gebruik van visuele stilering bekragtig die effek van vervreemding, maak die boodskap van kabaret duideliker en verseker dat dit ontvang sal word (Aucamp, 1984:7).

### **2.2.3 *Polities-literêre kabaret***

Die polities-literêre kabaret word geïdentifiseer as “'n [p]olitieke platvorm vir 'n digtergenerasie wat uit die oorlog teruggekeer het” (Budzinski 1985:119-121).

Kurt Weill het byvoorbeeld volgehou dat hy “net vir vandag skryf” (Aucamp, 1994:68). Sodoende is kabaret se waarde as politieke metafoor verhoog (Garebian, 1999:50). Budzinski (1985:119-121) koppel in die derde kabaretbeweging politiek aan die literêre wêreld om sodoende die polities-literêre kabaret aan te dui. Hierdie vorm het terugbeweeg na die “tydkritiese oorsprong van kabaret, sonder om die literêre kwaliteite daarvan te ontken” (Budzinski 1985:119-121).

#### **2.2.4 Polities-satiriese kabaret**

Die polities-satiriese kabaret is bekend vir sy satiriese aanslag. Pretorius (1994:72) verwys na die groei en konstante transformasie wat kabaret in hierdie vorm ondergaan het: vanaf 'n "simptoomkritiek" na 'n "sisteemkritiek" (1994:72). As kritikus van die stelsel het kabaret 'n fyn gestemde "instrument geword in die politieke geveg teen kapitalisme" (Garebian, 1999:53). Die bevrydingsaspek van kabaret is dus nie agterweë gelaat nie.

Een van die beste wapens vir die politieke kommentaar in kabaret is uiteraard satire (Whiting, 1978:113). Aucamp (1994a:19) bevestig dat Brecht se aanval direk gemik was op die burgerlike waardestelsels, verteenwoordig deur die kern van die land se ekonomie. Whiting (1978:113) beskryf Brecht se *Dreigroschenoper* as "A witty and unmerciful satire of modern business and morals". In *Dreigroschenoper* word kabaret 'n genre waarbinne geen genade betoon word teenoor die skuldiges se hedendaagse morele standaarde nie. Inteendeel, die stelsel word verwerp.

### **2.3 Algemene eienskappe van kabaret**

Alhoewel kabaret 'n baie uiteenlopende kunsvorm is en die term 'kabaret' dus grootliks generies van aard is, wil dit tog voorkom asof enkele algemene eienskappe geïdentifiseer kan word.

#### **2.3.1 Verskeidenheid ten opsigte van vorm, toonaard en onderwerp**

Kabaret is deur verskeidenheid geïnspireer (Senelick, 1989:8). 'n Kabaretvertoning kon dus uit 'n verskeidenheid kort nommers en 'n verskeidenheid genres bestaan, byvoorbeeld kabaretliedjies, komiese monoloë, dialoog en sketse, danse, poppespel en selfs kort films. Pretorius (1994:72) vergelyk die begrip 'kabaret' met die begrip '*variete*', omdat kabaret ander kunsvorme insluit met die doel om tydkritiese vermaak te verskaf. Hierdie vermaak-verskeidenheid kan volgens Jelavich (1993:2) op twee maniere met 'n

verskeidenheid onderwerpe omgaan: “They dealt in a satirical or parodistic manner with topical issues: sex (most of all), commercial fashions, cultural fads and politics (least of all)”.

Die gevolg is dus dat al die aspekte van kabaret aan verandering onderworpe is (Jelavich, 1993:2). Maar die verskeidenheid van kabaret kan ook verwarring met betrekking tot die grense van kabaret veroorsaak. Nataniël (2006) is onder andere van mening dat kabaret as die eerste en beste term gebruik word: “Lately it refers to entertainment in bars and passenger ships. In theatre the word is used when no one knows what else to call it”. Hierdie opinie kan in die lig van Hauptfleisch (2006) se verduideliking verstaan word: “Daar het sedert 1970 ’n verdwyning van verskille tussen genres ontstaan. Kabaret het op so ’n manier begin oorfloei in teater dat die teaterdramas begin het om danse, soos die tango, en allerlei liedjies in te sluit”.

Kabaret se verskeidenheid maak van die term ’n “glibberige vis” (Basson, 2006). Pretorius (1994:68) se artikel wat Hennie Aucamp se band met Afrika in die konteks van sy kabarette bespreek, verwys ook na kabaret as ’n “glibberige term” weens die wye verskeidenheid definisies wat daarvoor bestaan. Die verskeidenheid verteenwoordig ’n gebrek aan beperktheid wat vir Pretorius (1994:68) daarop dui dat kabaret “[o]orspronklik, gewaag, onkonvensioneel en opwindend nuut wil wees, en elke kabarettis plooi die struktuur van sy kabaret op so ’n manier dat hy sy virtuositeit ten beste ten toon kan stel”.

Kabaret se struktuur gee hoofsaaklik uiting aan vorm deur die kombinasie van ’n begeerte na fragmentasie, die vereiste vir sensuele vermaak en die tradisie van skerp humor (Jelavich, 1993:35).

### **2.3.2 Intimiteit**

Die ‘glibberigheid’ van die konsep kabaret word verder gevoer deurdat dit in lyn is met die dinge wat algemeen met kabaret geassosieer word, naamlik rookbelaaide nagklubs en wulpse vroue met min klere en uitspattige grimering

(Snyman, 1994:27). Basson (2006) herhaal: “Almal in Suid-Afrika wat aan kabaret dink, dink aan rook, sigarette, drank en musiek – nie satire of parodie of insig of iets nie”.

Volgens Aucamp (1984:3) is daar wel ’n hegte verband tussen kabaret en drank: “Dit sorg vir die ontspanne sfeer wat groter aktiewe medewerking by die gehoor aanmoedig”. Sodoende help alkohol ook die sensuele ervaring aan, “[t]o reclaim the theatre for sensuality and mirth” (Senelick, 1989:8).

Hieruit blyk dat kabaret in werklikheid tog met sensualiteit en joligheid verband hou – solank dit nooit ten koste van die mededeling is nie. Hierdie gebruike vorm inderwaarheid deel van Garebian (1999:51) se beskrywing van ’n kabaretverhoog se karaktereenskappe wat ten spyte van sy veranderlike aspekte onveranderd gebly het: “A small stage and smallish audience, an atmosphere of smoke and conversation, and a relationship between performers and audiences that broke down the imaginary fourth wall of traditional theatre and became warmly intimate or acidly hostile”.

Die ‘vierde muur’ is die onsigbare muur tussen die verhoog en die gehoor. Kommunikasie met die gehoor kan volgens Harrington (2000:15) slegs in kabaret neerslag vind deur die denkbeeldige vierde muur af te breek en sodoende die gehoor te konfronteer: “All art involves the audience, but cabaret acknowledges it”.

Ruttkowski (2001:3) brei verder op die karakter van kabaret uit as “medium-sized meeting places of an intimate and rather personal character”. Hy verwys met die term “intiem” spesifiek na die beligting wat die gehoor se fokus op die kabarettis plaas en nie te helder moet wees nie. Die intimiteit van die stel laat direkte, oog-tot-oog-kontak tussen die kabarettis en die gehoor toe. Die intieme ruimte vergemaklik dus die interaksie. Met “persoonlike karakter” verwys Ruttkowski (2001:4) na die dekor van kabaret wat die gevoel van ’n huis weg van die huis moet bied:

The limited size of the venue (up to about 200 persons) has always been important because historically the performers have tended to be amateurs. This limitation can be overcome now by the use of microphones, but even in the present day the audience has to see the mimic expression of the performers, which can in some cases turn the meaning of the words sung into their opposite. A twinkle of the eye, a smirk, can create nuances that all get lost if the audience cannot see the performer. On the other hand, the musical dilettante and “singing actor” in the cabaret are not allowed to exaggerate, since in the intimate atmosphere of the cabaret any large gesture is embarrassing.

Die ‘sangertoneelspelers’, waarna bogenoemde stelling verwys, se grootste bate is volgens Aucamp (1984:13) “hul gemaklike oorgang van sangstem na praatstem”. Aucamp verduidelik hoe die Weimar-periode se kabarettetekste gesingpraat is, en verwys na “impromptu-musiek” – musiek wat geïmproviseer voorkom. Die intieme atmosfeer laat die kabarettis egter nie toe om te oordryf nie.

Die intimiteit is sedert die eerste gehoor van kabaret gevestig en speel vandag nog ’n belangrike rol deurdat dit kontak met die gehoor daarstel en die dinge wat ongesê gelaat word in ’n kabaret kan oordra:

The patrons of the French cabarets and their German imitations knew each other. When one of them got up in order to entertain he was singing for his equals. This again made possible the use of fine nuances and innuendos, which were readily understood. The performers as well as their audiences were not naïve. That is also why their songs could not possibly be naïve. A naïve attitude served sometimes as a pose, behind which one could hide for a while as if behind a mask. The cabaret performers and their audiences shared a more or less hidden opposition to social taboos and censorship. In their intimate meeting places they could rely on the art of the unsaid and half-said, to be completed by the audience with a smile, as well as on hints by means of wordplay, rhyme association, and gesture. Most important was to establish contact with the audience and not to lose it (Ruttkowski, 2001:4).

### **2.3.3 *Revue of konsert***

Bronner (2004:453) gee ’n verklaring vir kabaret se konnotasie met (en die geredelike verwysing daarna as) revue en konsert:

Cabaret began with high literary ideals and creative exploration that lampooned artistic and social conventions of the time and reflected the struggles and urges of life's elements. Cabaret's heyday occurred in Berlin during the Weimar republic. Between the World Wars, cabaret artists combined political daring, creative artistry, and even nudity, to reflect the world around them and to attract audience. After World War II cabarets re-emerged in the forms of frivolous revues, variety shows and nightclubs.

Kabaret het sy terugkeer gemaak in die gedaante van revues en konserte. Margaret McAllister (1987:108) verduidelik dat hierdie kabaret-revue of konsert elemente van skok en onbelemmerde kontak met die gehoor bevat: "Call it satirical revue, konsert, boerekabaret. They all major in shock tactics and audience contact unhampered by sets and costumes. They're fractious, barbed and humane in the best cabaret tradition. They also thrive on laughter".

Pieter-Dirk Uys, wat bekend is vir sy revues sedert 1981, en dus volgens McAllister ook deel vorm van kabaret, dramatiseer "hoofberig-onderwerpe wat 'n impak het op die lewens van 'n spektrum van Suid-Afrikaners" (McMurtry, 1994:81). Uys beskou die revue-formaat, met sy strukturele en stylvolle buigbaarheid, as 'n perfekte voertuig vir satire omdat dit musiek en kommentaar gebruik: "That's why I call them *Konserts*".

Hiermee word kabaret se assosiasie met "soepelheid" (Appignanesi, 1984:12) weereens bevestig en aan revue gelyk gestel. Dan is daar die neiging om, soos Uys, politiek met erotiese elemente te meng. Hierdie neiging spruit uit die behoeftes wat in kabaret uitvoering kry, naamlik om te skok, te amuseer, of om iets of iemand belaglik te laat lyk (Jelavich, 1993:50). 'n Liedjie kan byvoorbeeld met 'n seksuele beeld begin en met 'n politieke boodskap eindig om sodoende die gehoor te verlei: "Having lured the public's attention with erotic bait, the *Weimar chanson* would lead its listeners on an unexpected political detour" (Jelavich, 1993:50). Tog het die kabaretgehoor hulle nooit laat verlei nie:

Weimar kabaret het onder meer die leerstellinge van Einstein, Freud en Marx opgesmuk met lipstiffies en maskara, en opgedien as kabaret. As die politiek speels aangebied is, het 'n intelligente publiek hulle nie deur speelsheid laat bluf nie. Hulle was volkome bewus van die strak inhoud



van die vermaaklikheidsnommers (Aucamp, 1994b:69).

Die satirikus in revue, konsert of kabaret wat seksualiteit implementeer het reeds sedert die kabarette van die Weimar-periode opgang gemaak, maar altyd in diens van die politieke ideologie (Aucamp, 1984:7).

#### **2.3.4 'n Aktuele tema**

Brecht het met politieke kabarette begin deur die gebruik van sy eie gedigte en liedjies met 'n politieke en aktuele tema (Bronner, 2004:457). Brecht het daarin geslaag om as akteur gehore met sy teks en aanbiedingstyl aan te gryp, alhoewel hy geen stemopleiding gehad het nie. Die lewensduur van Brecht se eie kabaret, *Die Rote Zibebe* (The Red Grape) (1922), was kort omdat Brecht se kritiek die stelsel bedreig het: "The police quickly revoked its license for his contemptuous critiques of war heroism" (Bronner, 2004:457).

Na aanleiding van Brecht se kritiek beskryf Appignanesi (1984:38) kabaret se belangrikste kenmerke as onmiddellikheid en aktualiteit. Kabaret was die perfekte medium vir die hantering van aktuele temas, maar soos die tye verander, so moet die tema ook verander. Pretorius (1994:69) noem ook dat "die vorm en inhoud verander as gevolg van die veranderende samelewing, maar die artistieke karakter bly onaangetas". Daarom is Appignanesi (1984:12) se beskrywing van die kabaretverhoog as 'n fenomeen gepas:

Either as a testing ground, a laboratory for young artists who advertised themselves as an avant-garde, or as the satirical stage of contemporaneity, a critically reflective mirror of topical events, morals, politics and culture ... A flexible medium with its impromptu stage, setting and program, it shifted its focus with the times innovative nature.

McMurtry (1994:81) verduidelik dat die onderwerp van vandag ook die beperking van môre is: "Topical revue arises from and reflects a current situation. That demand is its limitation".

Uys was ook hiervan oortuig: "My revue mustn't last, they must go. Here today, gone tomorrow, as events and attitudes change" (McMurtry, 1994:82). Uys se

geskepte persona, Evita Bezuidenhout, kry lewe as 'n karakter wie se kenmerke konstant is, maar wat aanpas by die onderwerp en situasie van die dag (McMurtry, 1994:82).

Basson (2006) se kommentaar is: "Dit neem 'n abnormale ding om iets uitsonderlik te skeep". Dit verduidelik waarom kabaret, in die konteks van aktualiteit, aan obskure elemente en eksperimente ruimte verleen. 'n Buitengewone skepping wat in iets besonders ontaard, vereis meer as die oppervlak, soos byvoorbeeld Pieter-Dirk Uys se belangstelling wat verder as net die geskiedenis strek: "But what lies behind history – the intrigues, the tears, the laughter and the reality that so often results as a footnote on page 678. It is the footnotes that create history" (McMurtry, 1994:79).

Die kleinighede wat onbelangrik blyk, het in werklikheid 'n betowerende betekenis. Dit was Max Rheinhardt se hele idee met 'n eksperimentele verhoog vir akteurs: "We would fill the roles with people who have been unknown up to now, yet who would fit these roles so well that exemplary performances would result" (Jelavich, 1993:64).

Die oorsprong en impak van 'n kabaret se invloed op die gehoor mag miskien onbekend wees, maar die belangrikste is dat die ruimte vir eksperimentering deur die kabarettis benut word.

### **2.3.5 Musikale karakter**

Musiek vorm 'n integrale deel van kabaret. Ruttkowski (2001:5) verduidelik dat die musiekbegeleiding daar is om die betekenis van 'n kabaretlied te aksentueer, maar nooit te bedek nie: "It provides, especially in the refrain, what appeals to the listener emotionally: its bewitching, humoristically playful, or agitational character".

Met hierdie emosionele karakter wat musiek aan 'n kabaret verleen, word die musikale inleiding net so belangrik, omdat dit 'n definitiewe atmosfeer vir die

gehoor en kabarettis voor die aanvang van en tydens die kabaret skep. In die geval van 'n kabaretlied met 'n middelmatige teks, kan dit selfs deur goeie musiek gered word, maar dit is steeds die teks wat eerste gelewer moet word.

“Klassieke kabaret” is volgens Aucamp (1994b:67) afkomstig van die kabaretliedjies se musikale karakter “wat die toets van tyd deurstaan het, en tans as standaard van gehaltevermaak geld”. Daar bestaan egter kabaretliedjies met hoë tegniese vereistes vir die uitvoerende kunstenaar, en alhoewel dit aan die standaard van “gehaltemusiek” voldoen, is dit nie noodwendig “onmiddellik toeganklike vermaak” nie: “Arnold Schoenberg (klassieke komponis) se kabaretwêreld was elegant en gesofistikeerd, wat in gees veel nader aan die hedendaagse konsertsaal is as aan die lawaaierige, rookgevulde lokale van die Weimar-kabaret” (Aucamp, 1994b:68).

Die “gesofistikeerde” gehalte van kabaret moet die “primitiwiteit”, wat nog steeds begrip, deernis, 'n diep menslikheid en aanvaarding in die musikale karakter onderhou, handhaaf (Snyman, 1994:36).

Aucamp (1994b:68) wys daarop dat kabaret onder bepaalde omstandighede met “klassiek” verbind word en verduidelik dit as volg:

As algemene populêre vermaak dan nie die gemene deler is van die program nie, sal die kwalifikasie “klassiek” uit 'n ander hoek benader moet word. Dit gaan hier, so lyk dit my, in die eerste plek om die komponiste. Haas al die komponiste wat verteenwoordig word, is geskool in die klassieke idioom en word met klassieke musiek verbind. Ook Weill, bekend vir sy medewerking met Brecht, het as “ernstige” komponis begin, maar later uitdagend gesê: “I write for today, to hell with posterity”. Sy gebruiksmusiek – chansons en die partiture vir talle musiekblyspele – het die tyd wonderbaarlik oorleef ... Wat al die klassieke komponiste in die program in gemeen het, is 'n trek na die speelse. En speelsheid is inderdaad een van die kenmerke van daardie veelkantige verskynsel genaamd kreatiwiteit ... Die ernstige komponis wat ook sy speelse oomblikke het, soek vir sy speelser komposisies digters wat soms ontspanne, guitig of doodgewoon laf kan wees. Soms werk dit ook andersom: 'n dramaturg soek byvoorbeeld 'n komponis vir sy speelse lirieke.

Aucamp (1994b:72) sê dat dit opvallend is hoe 'n geskoolde komponis met literêre insig onvermydelik klassieke musiek vir kabaretliedere moet skryf, soos deur Weill bewys. Dit blyk dus vir die hoogs geskoolde klassieke sanger onvermydelik te wees om klassieke kabaretliedere in die klassieke styl te sing. Alhoewel die klassieke kabaretlidjies met 'n speelse musikale karakter begin, mag dit nie as die norm beskou word nie. Aucamp (1994b:69) verduidelik: “Ernstige temas en stemminge word openbaar soos die skeppers en vertolkers van kabaretliedere dan ook graag aantoon in hul bespiegeling oor hul genre”.

Dus is daar nie 'n vasgestelde musikale karakter in kabaret nie, selfs nie wanneer dit as klassiek getipeer word nie, want soos Aucamp (1994b:70) tereg sê, word klassieke komponiste nie net beveilig deur hulle kreatiwiteit nie, maar ook deur hulle “superieure tegniese kennis”. Myns insiens is dit nie die etikettering wat belangrik is by die kabaret en kabaretlidjies nie. Wat belangrik is, is of die gehoor 'n “hoogs gesofistikeerde aand van vermaak beleef het, van die swoel dekadensie tot by die urbane geeste” (Aucamp, 1994b:70).

### **2.3.6 Die liriek**

Aucamp (1984:54) meld dat die titel by 'n liriek nie 'n integrale deel van die lied is nie, maar as uitkenningsmiddel dien: “Inligting wat nie onmiddellik beskikbaar en verwerkbaar is nie, skep begripversperring”. 'n Liriek moet “onmiddellik selfverduidelikend” wees (Aucamp, 1984:56). Die kabaret met “tref-reëls wat gepraat of gesing-praat kan word” dien as 'n mate van beskerming vir die vertolker, maar oormatige aandag mag nooit ten koste van die geheeleeffek wees nie – “Never stop the march of a song” (Aucamp, 1984:55). Aucamp (1984:52) dui aan dat die liriek nie van die volgende drieledige eis mag ontsnap nie: “Dit moet singbaar, hoorbaar en onmiddellik toeganklik wees”.

Om toeganklikheid van die kabarettis se boodskap te bevorder, waarsku Appignanesi (1984:12) die kabarettis teen woordspeling en humor wat te gekonsentreerd kan raak. Liriekskrywers is baie lief vir hulle eie woorde, maar in kabaret sal 'n lied wat nie met die gehoor kommunikeer nie, tot

kommunikasiegapings lei wat die lied net gedeeltelik sal laat slaag en sodoende die boodskap nadelig sal beïnvloed. Die sleutel tot sukses is eenvoud. Appignanesi (1984:12) verwys na Brecht as 'n ideale meester, want hy kon ernstig wees, maar wel in 'n eenvoudige taal.

Poësie staan in kontras met die toeganklikheid van die liriek. Aucamp (1984:56) beskryf poësie as volg: “Die oudste verleier en misleier in die geskiedenis. Subtiliteit en ontwyking is sy geboortereg. Sy leser kom telkens terug na hom, onseker of hy die vorige keer reg verstaan het”.

Die uitgangspunt vir lirieke moet wees om 'n spesifieke ervaring of insig in 'n singbare taal oor te dra, want lirieke wat spesifiek met die doel geskryf word om as mooi poësie erken te word, is op 'n dwaalspoor: “Goeie poësie ja, maar die kans is skraal dat 'n liriek ook groot poësie kan word” (Aucamp, 1984:56).

Jelavich (1993:28) se aanhaling van Bierbaum (ix-x), met verwysing na die chansons (liefdeslirieke) in kabaret, hou ook verband met die uiteindelijke doel van die liriek:

Today painters build chairs, and their ambition is to make chairs which one not only can admire in museums, but to which one can also apply one's posterior without suffering injury. Similarly, we want to write poems that not only can be read in the quiet of one's room, but also be sung before an audience desiring amusement. Applied lyrics – that is our slogan.

### **2.3.7 Die rol van satire**

Satire is 'n begrip wat uit die kontrastering van 'n persoon se waardes met die persoon se eintlike praktyke ontstaan. Jelavich (1993:33) beskou dit as die moraal en les: “Underscoring the discrepancy between ideals and realities need not be cynical; it can be pedagogical or even therapeutic”.

Alhoewel die humor van satire deur die onthulling van die minder goeie emosies van 'n mens moontlik 'n negatiewe sy kan openbaar, toon Jelavich (1993:33) aan dat dit ook die meer idealistiese sentimentaliteite van 'n mens ontbloot.

Pretorius (1994:75) bevind dat Aucamp ook die medium van satire met 'n morele ondertoon vereenselwig wat die regstelling van kwaad as doel voor oë het, maar beklemtoon dat hierdie medium as teenstrydig beskou kan word. Die rol van satire is vir Aucamp van kardinale belang in sy tydkritiese kabarette, omdat die politieke en maatskaplike toestande en reëls negatiewe ervarings ontloot wat deur satire op 'n aggressiewe en ironiese wyse oordryf kan word (Pretorius 1994:75). Sodoende stel kabaret die gehoor aan die onvolmaaktheid en verwerplikheid van die toestand waarin hulle hulself bevind, bloot. Die satiriese metode van oordrywing word as 'n geslaagde tegniek gebruik om enige verdere opstokery van die “groteske en makabere” (Pretorius, 1994:75) tot gevolg te hê.

Ibo beskou kabaret as 'n moderne vorm van klassieke katarsis wat sigself in die primêre humor openbaar as “lag vir die waarheid” (1981:13). Dít – die lag wat dit verwek – lei tot satire. Jelavich (1993:33) verduidelik dat lag nie net 'n vorm van verligting is nie, maar op 'n algemene vlak as middel kan dien om die gedagtes van 'n gehoor te prikkel om innoverend te dink. Benjamin (in Jelavich, 1993:33) merk dit op van Brecht: “There is no better starting point for thought than laughter. And in particular, splitting your sides normally offers better chances for thought than shaking up your soul”.

Die kabaret, met satire as sy snykant, “hoped to engage in such a mentally liberating enterprise” (Jelavich, 1993:33).

### **2.3.8 Vervreemding**

Vervreemding dien saam met satire, oordrywing, vereenvoudiging, stilering, ironisering en sinnebeelding as 'n tegniek om die boodskap van die kabaret aan die gehoor oor te dra (Aucamp, 1994a:8). Die tegniek van vervreemding word sterk in kabaretliteratuur beklemtoon. In Garebian (1999:53) word daar bespiegel dat Brecht sy *Verfremdungseffekt*, oorspronklik van Kurt Weill (Aucamp, 1994a:20), vanuit kabaret se uitwissing van die fiktiewe afstand tussen uitvoerende kunstenaar en toeskouer geformuleer het. Garebian (1999:53) haal

Appignanesi in hierdie verband aan:

The actors play directly to their audience, not primarily to each other, and any feedback from the audience is incorporated into a spectacle which includes them both. In the same way Brecht's alienation effect demands that both audience and player are distanced from their habitual roles so that both can see around these.

Brecht het in sy regie 'n uitgesprokenheid nagejaag, sodat die gehoor by die vervreemding betrokke kon wees. Brecht se "poor stage", 'n oop teater wat verband hou met die idee van vervreemding, het die rare gebruik van rekwisiete en dekor ingesluit. Hierdie "poor stage" stem ooreen met die naakte verhoog van die hedendaagse kabaret (Garebian, 1999:54).

### **2.3.9 'n Eiesoortige samevoeging**

Kabaret het bekendheid verwerf as 'n 'bonte mengelmoes' wat gebruik maak van drama, poësie, letterkunde en dans as mededeling, sodat die dag se gebeure, en die invloed daarvan op die hedendaagse lewe, ontleed kan word. Pretorius (1994:73) onderskei die volgende struktureienskappe: "Geleende elemente van die tradisionele drama soos karakter, drama en dialoog, saamgevoeg met literatuurvorme soos die liriek, prosa en essay, gemeng met musiekvorme soos die liedjie, song en chanson".

Die kombinasie van hierdie elemente het potensiaal ten opsigte van eiesoortigheid. Aucamp het byvoorbeeld nie alleenlik 'n kabarettradisie in Afrikaans ontwikkel nie, maar inderwaarheid "'n eiesoortige kabaretvorm geskep" (Pretorius, 1994:76). Dit is geanker in 'n Europese tradisie, terwyl dit ook duidelik uniek is: "Die verstrengeldheid van hierdie vorme is baie duidelik in die kabaretwerk van Hennie Aucamp" (Pretorius, 1994:75).

As gevolg van hierdie gekombineerde vorme is die eenheid, samehorigheid en binding – weens kabaret se eiesoortigheid – nie essensieel nie. Pretorius (1994: 73) meen egter dat eenheid tog tot die "mededeling" van die kabaret bydra en dat

dit die mate van genot en begrip by die gehoor kan verhoog.

## **2.4 Strukturelemente**

Daar bestaan verskeie struktuurelemente wat saamwerk om eenheid te bevorder, soos die gebruik van 'n seremoniemeester en visuele of musikale herhaling (Pretorius, 1994:74).

### **2.4.1 Seremoniemeester**

In die eerste plek word die gebruik van 'n seremoniemeester, wat bloot ook na die voordrag van 'n kabarettis kan verwys, as die belangrikste bindingselement beskou wat as volg omskryf kan word: “*Conference* is kortweg die inleidende of begeleidente woorde ... wat ter verheldering of saambinding van die verskillende programnommers of tonele spreek” (Pretorius, 1994:74).

Garebian (1999:XIX) beskryf die karakter van die “Master of Ceremonies” in die bekende Broadway-produksie *Cabaret* as volg: “Part detached chorus, part character. He is a true master of ceremonies in that he introduces, interrupts, participates in and extends the meaning of the songs and novelty acts of the clubs, while exhorting the clientele to sit back”.

Die rol van die seremoniemeester het gegroei tot waar dit in die kabarette van Hennie Aucamp, soos *Met Permissie Gesê*, sentraal staan. Die seremoniemeester, of “nie-amptelike kabarettis”, kan dan gedaanteverwisselings ondergaan waarmee onder andere aan die gehoor inligting gegee word en die inhoud saamgebind word.

### **2.4.2 Vorm en inhoud**

Die styl van kabaret hang van die struktuur daarvan af. Pretorius (1994:75) verduidelik: “By die kabaret is vorm en inhoud bepalend vir mekaar”. Elke kabaretvorm behoort die elemente van satire, erotiek en sentiment, wat al drie interafhanklik is, te bevat. “Die einddoel is 'n grap wat brandstig in soverre die



onverwagte punt van die grap die gehoor aan die dink sit” (Pretorius, 1994:75).

Struktuur is dus ’n noodsaaklikheid vir die kabarettis, sowel as vir die gehoor. Ongestruktureerde idees vind fokus in struktuur, soos Basson (2006) verduidelik: “Sê dit op ’n manier wat die gehoor deel maak, sonder om dit op die gehoor af te dwing. Dit voorsien tekstuur en diepte aan die kabaret”. Basson (2006) beskou Herman van Veen as ’n meester wanneer dit kom by die begeleiding van ’n gehoor deur middel van ’n verskeidenheid beelde en sê: “Van Veen sal *clowning* tegnieke gebruik sonder om ’n *clown* te word, of vorige beelde herroep om sodoende op subtiele wyse die gehoor aktief betrokke te hou”.

### **2.4.3 Transvestie**

Bogenoemde noodgedwonge kontrasstellingselement, waarin Aucamp (1984:6) ook satire opspoor, funksioneer as bindingselement deur die volgorde binne ’n kabaret te help bepaal. ’n Belangrike element van hierdie kontrasstelling is seksualiteit, waarvan die omruiling van rolle deur transvestie (verkleeding), “’n oeroue tegniek van kabaret”, as uiters goeie voorbeeld dien.

Transvestie hou verder noue verband met vervreemding, deurdat ’n man ’n vrou verteenwoordig sonder dat hy homself aan haar verbind. Laasgenoemde omverwerping van die bekende of aanvaarde lei tot vervreemding. Aucamp (1984:7) beskou transvestie as ’n baie kragtige instrument om te gebruik, want as ’n skepper van illusies word die karakter nie bloot as ’n vrou beskou nie, maar as ’n “vrou plus”.

Die ironiese masker van Evita Bezuidenhout maak dit vir Pieter-Dirk Uys moontlik om die intriges, die trane, die gelag en die realiteit op ’n manier te verken wat hy as Pieter-Dirk Uys nie kan nie. Uys maak gebruik van transvestie as ’n verdere vervreemdingseffek deurdat die personasie wat hy gebruik om standpunt in te neem ’n vrou “swaddled in chiffon and blazing with costume jewellery” is (Uys 1986:64).

Daarom kan daar na Evita as Uys se “hanswors” verwys word. Sy is die medium waardeur Uys sy persoonlikheid kan verstel en vermom. Sy is sy medium om uitspattig in voorkoms te paradeer en in perspektief voor te kom, sy medium om sosiale en politieke kwessies uit te daag.

Uys se voorbeeld bevestig Aucamp (1994:8) se benaming van die kabaretskrywer as “’n [v]ermomde moralis; ’n prediker met ’n narrekap”.

## **2.5 Samevatting**

Vir die doel van die omskrywing van kabaret as diverse teatervorm, is die volgende uitspraak van Pretorius (1994:76) van besondere belang:

Myns insiens lê daar ’n moontlike teatervorm wat relevant en populêr vir alle lede van die bevolking is, in die rigting van formele struktuur op die beproefde Westerse ervaring, maar ingeklee met die elemente: vertelling, sang, dans, dramatisering, die improvisatoriese aanslag, geklee in gestroopte realiteit wat meer op die verbeelding en akteursvaardigheid staatmaak as op finansies.

Kabaret word beskou as die teatervorm wat spontaan aan nuwe ontwikkelinge gestalte gee, maar met die volgende voorwaarde: “Tematies gekoppel, is die struktuur afhanklik van die argument wat op spontane manier oplei na ’n konvensionele klimaks” (Pretorius, 1994:76).

Kabaret is ’n kombinasie van literatuur, sang en dans. Kabaret se diverse aard het te make met die feit dat die vorm vryheid en kreatiwiteit ten toon stel.

Die kabarettis se virtuositeit hou verband met die struktuur van ’n kabaret, en daag die kabarettis uit om oorspronklik, gewaagd en nuut te wees ter wille van ’n sensuele ervaring deur die gehoor. In die ideale omstandighede, naamlik ’n klein lokaal met ’n klein verhoog, sal alkohol interaksie tussen die kabarettis en die gehoor stimuleer. ’n Intieme verhouding ontstaan tussen gehoor en kabarettis danksy die verbrokkeling van die vierde muur, wat ook interaksie aanspoor.

Sodoende bevorder die afwesigheid van, of minimalistiese, stel en kostuums gehoorkontak om tot die persoonlike stemming van kabaret aanleiding te gee. Daarom kan 'n revue en 'n konsert ook as kabaret gesien word.

Kabaret se intellektuele impak kan na die kabaretwêreld van die Weimar-periode teruggevoer word, toe musiek aan kabaret 'n karakter gegee het wat tot die gemoedelike atmosfeer en toeganklike vermaak bygedra het. Vandag nog word die waarde van die teks slegs deur die musiek geaksentueer. Daarom hoef die sanger nie noodwendig skitterend te wees nie, alhoewel goeie sang wel aanvullend tot die kabaret is.

Kabaret se fragmentariese aard bevat elemente van skok, en die tekste kan in vier vorme geklassifiseer word: Artistiese kabaret, wat bekend staan as sentimentele kleinkuns sonder satiriese ambisies; literêre kabaret, 'n losser struktuurmengsel waarin chansons en humoristiese parodieë val en die fokus spesifiek op woorde is; polities-literêre kabaret wat die aktuele politiek en literatuur byeenbring en tydkrities ingestel is; en polities-satiriese kabaret, waarin 'n politieke geveg geloods kan word waarna geredelik as "sisteenkritiek" verwys word.

Klassieke kabaret het ontstaan as vorm van kabaret waarvan die kabaretliedjies se musikale karakter hoë tegniese vereistes stel, wat slaag as vermaak, maar aangepas moet word vir toeganklikheid. Die liriek, daarteenoor, moet singbaar, hoorbaar en onmiddellik toeganklik wees om insig oor te dra. Die kabarettis behoort kieskeurig te wees ten opsigte van materiaal wat tot hom of haar spreek en floreer op die driedelige eis van die liriek, asook op eenvoud.

Satire speel 'n belangrike rol weens die morele ondertoon wat dit aan kabaret verleen. Vervreemding word as een van die beste maniere beskou om die boodskap in kabaret oor te dra deur die afstand tussen gehoor en kabarettis te verminder. Transvestie hou verband met vervreemding en die kontraselement. Daardeur skep die kabarettis 'n persona om gedeeltes te verken wat hy of sy as

persoon nie kan verken nie. Dit dien as instrument of 'hanswors', die medium om te vermom, uitspattig te wees, 'n perspektief te gee wat kwessies uitdaag.

Geleende vorme van die tradisionele drama, saamgevoeg met literêre vorme en gemeng met musiekvorme, gee aan kabaret 'n eiesoortige aard. Eenheid is nie essensieel in kabaret nie, maar strukturelemente soos die seremoniemeester, vorm en inhoud en kontras in die vorm van transvestie, kan eenheid in kabaret bevorder.

### HOOFSTUK 3

## KABARET EN DIE UITVOERENDE KUNSTENAAR MET 'N KLASSIEKE SANGORIËNTASIE

Die talente en vaardighede wat van 'n kabarettis vereis word, spruit uit die diversiteit van kabaret as teatervorm, asook uit die uitdagings verbonde aan kabaret as kunsvorm. Vir kabaret om 'n uitvoeringsmoontlikheid vir die uitvoerende kunstenaar met klassieke sangoriëntasie te wees, moet hierdie talente en vaardighede begryp en verwerf word.

### 3.1 Die verskille in vaardighede van die kabarettis en die klassieke sanger

Die uitdagings wat die klassieke sanger in 'n skuif na kabaret moet oorbrug, word duidelik as 'n mens die kernverskille tussen teater en opera verstaan. Human (1992:174) beskryf opera as volg:

'n Drama in een of meer bedrywe waarin die karakters nie praat nie, maar sing. Gewoonlik word 'n opera ingelei deur 'n ouverture, gespeel deur die orkes, en soms word die onderskeie bedrywe voorafgegaan deur orkesinleidings. Dialoog word weergegee of by wyse van resitatief (vrye vorm), of by wyse van sang, of by wyse van die gesproke woord.

Pauline Malefane (in Shoal, 2006:35), Suid-Afrikaanse operaster, sê oor haar bekendstelling aan die wêreld van opera:

I couldn't even grasp the concept of theatre itself. Then they started singing in this strange language, and I heard sounds that I never heard before and the costumes were surreal. I kept thinking, 'Why must they sing to each other? Can't they just talk?' It was completely overwhelming.

Malefane se kommentaar dui indirek op die verskille tussen kabaret (ook teater) en opera. Opera maak van 'n baie groot ruimte gebruik. Die teks word in 'n Europese taal gesing, alhoewel die gehoor oor die algemeen nie die taal magtig is nie, en in 'n bepaalde styl wat eie is aan die genre. Die vierdemuur-konvensie

asook visuele skouspel word gebruik, waarvan die ongewone kostuums deel is.

Daarenteen vind kabaret in 'n intiemer ruimte plaas, die kunstenaar kommunikeer in die taal van sy/haar keuse, die illusie van die vierde muur word verbreek en daar word selde gebruik gemaak van skouspelagtige kostuums. Liz Mills (2006), 'n dosent en navorser in stemgebruik in klassieke, kontemporêre en eksperimentele teater, verwys na die volgende verskille:

Theatre voice works from a notion of individual sound and a palette of sounds that includes sounds that might in another vocal discipline be viewed as unacceptable. I mention this distinction because it informs ideas about acting. My experience of singers is that there is a 'token' measure or acting in support of singing that might be taught. The voice is clearly central and it seems that the notion of acting is a notion that is embedded in the voice (with emotion and intellect understood as embedded in the voice) which is supported by the body; rather than in the body, voice, intellect and emotions.

'n Klassieke sanger word dus opgelei om 'n spesifieke, suiwer klank te ontwikkel. Vir kabaret moet 'n stem met 'n individuele, nienaboetsbare klank ontwikkel word. Hierdie klanke kan moontlik as arbitrêr en onvoldoende vir die dissiplines van klassieke sang beskou word. Mills se onderskeid hou ook verband met haar mening oor toneelspelvermoë: kunstenaars met 'n klassieke sangoriëntasie het slegs die minimum mate van toneelspel ter ondersteuning van hulle sang nodig, terwyl kabaretkunstenaars se spelvermoë byna belangriker as die sang geag word.

Die vaardighede van 'n klassieke sanger lê dus hoofsaaklik in die stem en die toneelspelvaardighede van 'n kabarettis. Die emosies, intellek en spel wat vir die opera benodig word, is gewortel in die stem, wat ondersteun word deur die liggaam. Die sanger moet verkieslik die betekenis van die woorde (in hulle oorspronklike taal) verstaan om uitdrukking te gee aan die gevoel wat deur die musiekstuk uitgebeeld word. Die kabarettis se spel word deur sy of haar liggaam, stem, emosies en verstand uitgebeeld.

Die aard van kabaret bepaal of die sanger met 'n klassieke sangoriëntasie suksesvol in kabaret kan wees. Hierdie skuif verg van die sanger met 'n opera-agtergrond en opera-ervaring dat hy of sy sekere aanpassings moet kan maak wat met die aard van kabaret verband hou: 'n eiesoortige aanbieding en individuele vokale styl wat fokus op uitstekende kommunikasie- en toneelspelvaardighede deur die afbreek van die vierde muur voor 'n gehoor in 'n klein area.

Een van die belangrikste aannames wat binne 'n migrasie na kabaret bevraagteken word, naamlik dat klassieke sangers enige styl kan sing, word as volg deur Edwin (2004:288) verwoord: "If you learn to sing classically, you can sing anything', which is equivalent to a tennis instructor saying, 'If you learn to play tennis, you can play any sport'".

Edwin (2004:288) verduidelik verder dat die sanger nie noodwendig in 'n ander styl, byvoorbeeld 'n ligte musiekstyl, kan sing as hy in die klassieke styl geskool is nie. Spivey (2005:199) glo daar is wel 'n behoefte aan bykomende inligting onder klassieke sangers om na meer kontemporêre musiekstyle te migreer. Kennis van 'n styl soos kabaret kom nie slegs van seminare en waarneming nie – dit vereis praktiese opleiding.

Volgens Davids (2006) kan die klank van die klassieke sanger te gekultiveerd wees vir kabaret. Migrasie vereis egter 'n spesifieke aanvoeling van die kunstenaar, nie spesifieke opleiding nie:

The sound can be too cultured. Classical singing has a very cultured sound. There are classical singers that can easily cross over. They have the aptitude for it. Some don't have the attunement for the rhythm in jazz; you've got to feel it.

Davids glo sommige klassieke sangers is bekwaam om in ander style te kan sing en dat klassieke oriëntasie nie noodwendig 'n beperking is nie. Du Toit-Pearce (2006) sê in hierdie verband dat een instrument (die stem is wel ook 'n instrument) meer as een soort musiekstyl kan voortbring en vertolk. Dit impliseer

dat die kunstenaar met 'n klassieke sangoriëntasie ook ander musiek as net opera en klassieke liedere kan sing: “Dink aan 'n tjello. As jy verskillende soorte musiek speel daarmee gaan jy nie die instrument in twee vou nie” (Du Toit-Pearce, 2006).

Die afleiding kan ook gemaak word dat die teatervorm se styl voorrang moet geniet wanneer die uitvoerende kunstenaar hom of haar op kabaret toespits. In Catania (2004:185) se artikel oor musiekteater ('n omvangryke genre waarvan kabaret deel is), beskryf sy die musiekteater as 'n hulpmiddel en sakekeuse vir die klassieke sanger, wat ook op kabaret van toepassing is. Catania (2004:185) is van mening dat die musiekteater gretig is om klassieke sangers te verwelkom wat weens hulle opleiding 'n begrip het van dissipline en motivering en ook vokaal sekuur is. Catania (2004:186) glo musiekteater dien as oplossing vir jong sangers met 'n klassieke sangoriëntasie om die praktyk van hulle kuns gereeld te kan beoefen:

Even if these singers never choose to pursue a career in music theatre, the repertoire becomes a tool to help them understand the emotional connection of words to music, and thus leads and helps them to make an emotional connection to their classical repertoire.

Die klassieke sanger kan deur kabaret van die emosionele verband tussen woorde en musiek bewus word. Bronner (2004:456) noem dat 'n rykdom van onbekende, selde opgevoerde en vindingryke kabaretliedere bestaan wat sowel sangers as gehore sal betrek. Dit word gewoonlik as tegniese te veeleisend en musikaal te ingewikkeld vir kabaretsangers beskou. Hierdie liedere is in die sewentigerjare herontdek en is konsertgunsteling:

The music theatre world has given some attention to the treasure trove of material from authentic cabarets. In the last fifteen years, we've seen the compilation of shows like *Piaf*, which are based on authentic original works from the cabarets of Berlin and Paris. In the last thirty years, we've seen revues like *Jacques Brel is Alive and Well and Living in Paris* and *From Berlin to Broadway: A Musical Journey with Kurt Weill*. The cabaret genre has received little exploration by the classical singer and it certainly deserves consideration (Bronner, 2004:461).



Klassieke sangers het hulle tot dusver nog nie in groot getalle tot kabaret gewend nie, maar Bronner (2006:461) is van mening dat hulle suksesvol kan wees in wat hy “authentic cabaret” noem. Dit verwys na daardie egte, oorspronklike kabarette, waarvan die kabaretstyl elegant en akademies verfynd is (De Lafayette, 2005:1).

Hauptfleisch (2006) verduidelik dat die ontwikkeling van kabaret tans in Suid-Afrika wegbeweeg van hierdie klassieke, outentieke Weimar-era se kabaretstyl, na iets lossier in die sin van “Ons het ’n kwessie; kom ons maak ’n paar liedjies daaroor”. Hauptfleisch glo die intensie van kabaret is nog steeds verwant aan die Weimar-periode, maar die musiek het wegbeweeg van die klassieke kabaretliedjies na ’n baie meer kontemporêre, populêre styl van musiek. Die herdink lê vir Hauptfleisch (2006) in die kombinasie van die kabaret se vorm en soort, en hy is van mening dat die klassieke stem in so ’n soort kabaret kan werk:

Die kombinasie van ’n klassieke sanger en die formaat van die klassieke styl van die Weimar-kabaret kan ’n interessante uitkoms produseer. Die klassiek opgeleide sanger met ’n klassieke kabaretstyl ontwikkel iets eie aan homself. Dit word dan ’n nuwe, vars vorm, maar onthou: kabaret is altyd satiries, dit stuur homself op.

Hierdie stelling neem die potensiaal vir klassieke sangers in kabaret in oënskou, maar die waarskuwing impliseer ook dat die klassieke sanger aan die nodige voorvereistes van kabaret moet voldoen en kan baat vind by die formaat van die kabaretlied wat die toets van tyd deurstaan het.

### **3.2 Kabaretliedere**

Wolfgang Rutkowski (2001:1) het ’n ontleding gedoen van die twee style kabaretliedjies wat tot vandag toe in kabaret aangetref word. Hy verwys na die twee pioniers in kabaret, Aristide Bruant (1851–1925) en Yvette Guilbert (1867–1944), wie se aanbiedingsvermoë fundamenteel verskil en wie se tegnieke tot vandag toe behoue gebly het. Die Bruant-tradisie word meer met (volk-)sang vereenselwig, terwyl die Guilbert-tradisie met voordrag verband hou.

Die kabaretliedjie was vir Guilbert “a little drama condensed into a few lines” (Ruttkowski 2001:1). ’n Gebrek aan stem was deel van Guilbert se drama: “An actor serving a singer without a voice, who demands the orchestra or from the piano to sing instead of her” (Ruttkowki 2001:1). Guilbert se tradisie vind aanklank by baie “singing actresses”, met haar individualistiese siening oor hoe om die materiaal in kabaret nader aan haar en gevolglik ook nader aan die gehoor te bring:

We are really painters, designers. Our voice is our palette. We color and illuminate the multitude of our ‘nuances’ – persons, themes, their atmosphere, epoch – by means of the speaking voice, which combines with song ... Only at the last stage I concern myself with the music to my texts. This was for me the decoration. All of my songs were worked out like roles or poems, depending on the kind of text.

Die vorm van voordrag-sang, soos in Guilbert se geval, word beskryf as intensief en melodramaties. Guilbert het vir hierdie doeleindes ’n ritmiese vryheid ontwikkel wat vandag ’n algemene element is vir kabaretsang, naamlik “rhythme fondu”:

It consists of temporarily abandoning the underlying meter of a poem or song for the sake of expression, rushing ahead or slowing down the words in favor of a ‘gestic rhythm’, as Brecht liked to say (Ruttkowski 2001:1).

Brecht het die beginsels van moderne musiek verwerp, met inbegrip van “singers trained to produce pre-determined tonal qualities and to regard verbal communication as marginal to their professional requirements” (Willett, 1984:176). Brecht se medewerker-komponiste, soos Weill, het sy rede daarvoor verstaan en musiek geskryf wat sy siening weerspieël het. Willett (1984:174) beskryf Brecht se siening van musiek as volg:

In Brecht’s view any kind of song and any kind of singing that violated him was to be welcomed ... for these things were broadly speaking gestic, communicating not only the meaning of the words but the attitude of the singer (Willett, 1984:176).

Guilbert se sangaanbieding van haar liedjies het nie net deur woorde gekommunikeer nie, maar ook haar houding weerspieël – iets wat as

gewaagd en innoverend beskou is. Sy beskryf die “rhythme fondu”:

It was my new contribution to the art of the diseur. It was my discovery in my beginnings. Since then, the whole world has been imitating it. The discovery consists in giving up the musical rhythm and replacing it with the rhythmic word, according to the accentuation and necessities of the texts. At the beginning of my career this baffled my audience. Even Gounod admired this kind of nuance (Ruttkowski 2001:1).

Gounod was ’n bekende klassieke komponis. Hierdie vertolkingsstyl is dus selfs in die klassieke kringe erken, want “only a thoroughly musical artist can afford this style without losing track”, verduidelik Ruttkowski (2001:1).

Daar word op twee vlakke gewerk, want waar daar ’n bevryding van die musikale ritme plaasvind, moet die kunstenaar dit binne sy bereik hou vir deurslaggewende oomblikke om na vore te kan kom. Ruttkowski (2001:2) beklemtoon hoe hierdie ritmiese kenmerk met die harmoniese kenmerk verband hou. Omdat jazz-sangers hulself die vryheid vir vertolking op die gebied van harmonie, melodie en ritme gun, is dit verstaanbaar dat kabaretliedjies op ’n ‘opgejazzde’ manier aangebied word – die twee genres vermeng dus soms.

Die Franse verwys na twee soorte aanbieders van kabaretliedjies, naamlik die chansonnier of die chanteur – wat hoofsaaklik sing; en die diseur en diseuse wat hoofsaaklik voordra deur middel van musiek. Volgens Ruttkowski (2001:5) het die chansonnier poësie gesing en soms self geskryf. Die chansonnier was nie ’n opgeleide sanger nie en het dikwels vokale tekortkominge gehad. Ruttkowski (2001:5) verwys na drie soorte chansons: die sentimentele chansons wat hoofsaaklik op die musikale oortuiging fokus, die satiriese chansons en die politieke chansons, wat albei in parodieë voorkom en waarvan die teks die hoofokus is.

Die Franse kabaretliedjieskrywer Jacques Brel was deel van die nuwe generasie chansonniers ná die oorlog (Bronner, 2004:459). Brel se liedjies word gekenmerk deur persoonlike emosionele uitdrukking en bytende, satiriese, sosiale en politieke kommentaar van die inhoud. Eric Blau (Aucamp, 1984:37) maak die

volgende opmerking oor Brel:

'n Man wat sy eie lewe najaag. Hy jaag daarna met elke faset van sy kuns. Soms omsirkel hy die lewe, maar dit ontsnap hom, en hy moet weer begin jag. Brel is voortvluggend, maar hy vlug nie van die lewe af weg nie; hy vlug na die lewe toe. Hy vlug ongewapen en is kwesbaar en bang, baie bang. Maar hy is nie bang vir wonde en die dood nie, hy is bang dat hy nie gaan vind nie, nie gaan uitvind wie hy – en ons – is nie.

Ruttkowski (2001:5) stel dit egter dat die waardering en doeltreffendheid van 'n kabaretlied nie alleenlik van die teks se gehalte nie, maar ook van die gehalte van die uitvoering afhang. Volgens Aucamp (1984:17) moet die klem op die mededeling val, en nie soseer die uitvoerder nie, anders as 'n vokaal-musikale uitvoering soos die aria, “'n lang begeleide solostuk vir een stem in 'n opera, passie of 'n alleenstaande werk vir solostem met orkes of ander begeleiding” (Human, 1992:12).

Die aria is vir klassieke stemme meer 'n geval van gefokusde uitvoering as die beklemtoning van woordbetekenis. Willett (1984:176) bevestig dit: “In traditional songwriting, and even more markedly in grand opera – however advanced the purely musical conventions employed – it is the music rather than the words that has to do most of the saying”.

Ruttkowski (2001:6) beskryf die kabaretlied as 'n lied wat uitgevoer eerder as net gesing moet word. Volgens Ruttkowski is daar vier soorte kabaretliedere: die kabaret-ballade wat basies 'n storie vertel; die lied wat 'n persoon aan die gehoor voorstel, naamlik die verhooglied (“stage song”), en ook die ryk tradisie van die prostituutlied (“prostitute song”) wat in hierdie kategorie hoort; die koepletlied (“couplet song”) waarin persoonlike, sosiale en politieke onderwerpe gesatiriseer word; en die liedere wat gevoelens beskryf. Hieruit kan afgelei word hoe belangrik 'n kabarettis se emosionele volwassenheid vir die oordrag van sy boodskap is.

Ruttkowski (2006:7) vestig die aandag op die moontlike migrasie van opera na kabaret deur te verwys na die operetta-diva, Fritzi Massary (1882–1969), wat

deur haar bewustelike klem op die teks bewys het dat die arias wat sy gesing het in kabaretlidjies omskep kon word. Sy het ook “prostituutliedere” by haar repertorium gevoeg.

Die houding van die skrywer sowel as die uitvoerder van die teks van kabaretlidjies, spesifiek prostituutlidjies, word deur Ruttkowski (2001:10) met die woord “camp” beskryf:

It is reflected in witty word plays, innuendos, and asides; in exaggeration, which are not meant to be taken seriously; and in pathos, which nobody believes in, neither the performers nor the audience. In short, ‘camp’ involves the exaggerated use of stylistic elements, which previously had been taken seriously, for the purpose of entertainment. It is obvious that this style could only be understood by a sophisticated and cosmopolitan audience, and not by the naïve ‘country cousin’ who might have chanced into a cabaret in search of ‘companionship’.

Ruttkowski (2001:11) bevestig dat die aanbieding van die prostituutlied nie op die komiese effekte in taal staatmaak nie. Daar is ’n refrein waarin die kunstenaar tyd het vir allerhande vermaaklikheidsgeleenthede, soos mimiese voorstellings of danspassies:

Like the characteristic way of leaning against the wall, with one leg pulled up. Even the contrast between physical appearance and words sung can have a comical effect (as when a hefty female impersonator commences her/his refrains) with the words: ‘since I am a frail woman’.

Die kabaretlid se belangrikste kenmerke – om spraak en sang in ’n aanbieding te kombineer, en die “camp”-houding – kom ook in ander vorme van musikale vermaak voor, byvoorbeeld die popliedjie en jazz-ballades in die vorm van “blues”.

### **3.3 Eiesoortige eise van kabaret ten opsigte van vertolking**

Die sanger, met of sonder klassieke oriëntasie, wat na kabaret wil migreer, moet die eise van kabaret verstaan en oor die nodige vertolkingsvaardighede beskik. Sylvia Syms (Harrington, 2000:43), ’n kabaretlegende, gee haar mening oor die

uitdagings van kabaret en haar verhouding met die kunsvorm:

Those of you who sing and work on your craft are all great vocalists. If you love your craft and you live with your craft, it becomes the most important lover in your life. You will discover that it is a very demanding lover. And it takes a great deal before it sometimes gives you something back. But when this profession, this lover, that you dedicate yourself to, kisses you full on the mouth, nothing on this earth will make love to you like this little profession.

Uit bogenoemde siening kan afgelei word dat kabaret 'n persoonliker kunsvorm is as ander kunsvorme. Die kabarettis moet dus passievol wees om 'n band met die gehoor te kan vorm en sy/haar punt oortuigend te kan oordra, al is dit veeleisend.

Kabaret is nie net 'n gewone musiekkonsert nie, want die kabarettis sing vir en praat met die gehoor:

People who are uneasy feeling their own emotions are not going to be comfortable in cabaret or, at the very least, they're going to block out what's really going on and try to listen to it like it's just a music concert. But it's not just a music concert. That singer isn't just hitting the right notes and holding them for just so long, and that comic isn't just telling funny stories. They're talking to you, and they're telling something funny about themselves in the process. And if you listen, when it's over you should feel that you know the performer as a person ... In cabaret, it's the bread and butter (Harrington, 2000:16).

Die kabarettis kan dus nie die gehoor ignoreer nie, en dit is noodsaaklik dat 'n noue band tussen die gehoor en die kabarettis gevorm word (Harrington, 2000:15). Volgens Mills (2006) benodig die kabarettis die volgende vertolkingsvaardighede:

Excellent connection or communication skills; declared, defined relationship with the audience; developed emotional responsiveness and [ability to] work with subtext, e.g. must be able to access irony and a developed understanding of space.

Mills (2006) sê dat die kabarettis as hom-/haarself met die gehoor kan kommunikeer deur middel van 'n saamgestelde personasie, die aanbieding van 'n bekende kunstenaar (soos Edith Piaf) of deur 'n karakter. Hierdie moontlikhede

gee aan die kabarettis 'n verskeidenheid maniere om met die gehoor te kommunikeer. Die kabarettis kan byvoorbeeld ook met die gehoor kommunikeer as hom-/haarself of as 'n karakter. Harrington (2000:15) verduidelik dat, anders as in opera waar die kunstenaar die gehoor in 'n karakter moet laat glo, die kabaretgehoor in die kunstenaar moet glo:

In theatre, a performer must make an audience believe in a character. In cabaret, the audience must buy the performer – even when that performer has adopted a persona very different from his or her offstage personality. There is an exchange of trust in cabaret between audience and performer that exists in no other medium. A good cabaret performer opens up, thereby allowing the audience to open up as well.

Mills (2006) beklemtoon die gedefinieerde verhouding tussen kabarettis en gehoor wat toelaat dat die kabarettis kommentaar op die karakter of op die gehoor lewer en sê dat verskillende kommunikasiekanale nodig is om satire en empatie te skep. Appignanesi (1984:12) beskryf die emosionele verhouding wat tussen die kabarettis en gehoor ontstaan as een van intimiteit en vyandigheid, asook een van deelname en aanwakking. Dit vra van 'n kabarettis om die gehoor soos 'n instrument te 'speel' met 'n byna onnostalgiese sin vir die kunstenaar se benadering tot die gehoor. Aucamp (1984:31) verduidelik die kabarettis se benadering tot sy gehoor as volg: “Die veelkoppige monster in die skemerwêreld agter die voetligte moet tot één kop, één siel, één sielkunde getem word. Eers nadat hy die monster getem het, kan die vertolker weer aan sy gehoor as mense begin dink” .

Van Veen (2005) voer aan dat kabaret ‘alleen om die hart gaan, maar jy kan die hart 'n bietjie makker maak’. So kan die kabarettis sy gehoor suksesvol en subtiel deur verskillende bewegings lei, want soos Aucamp sê, “Geen gehoor duld 'n bedelaar nie”.

Mills (2006) identifiseer vertolkingsvaardighede wat impliseer dat van die kabaretsanger vereis word om op die emosionele inhoud van die kabaretlied te konsentreer, eerder as op die basiese reëls van die genre of styl. Volgens Mills

(2006) kan die kabaretsanger twee emosionele tekste gelyktydig speel: dit wat aan die liedjie behoort en dit wat aan die sanger, personasie of karakter behoort. Op hierdie manier werk die sanger op die verhoog deur 'n emosionele dialoog.

'n Ontwikkelde begrip van ruimte is ook volgens Mills (2006) 'n voorvereiste vir die kabarettis, omdat dit verwant is aan die projeksie van die stem. Die kabaretsanger het nodig om die ruimte se akoestiek te verstaan om die beste effekte te verkry, maar moet ook begrip hê hoe om die vereiste intimiteit te skep vir die beste gehoorontvangs in 'n ruimte. Mills (2006) verduidelik ook dat as die kabaretsanger binne 'n styl werk wat ruimte vir abstrakte beweging of die manipulerings van beelde toelaat, die kabarettis moet verstaan hoe om die ruimte vir visuele impak asook vir persoonlike kommunikasie te aktiveer.

Die feit dat die stem van 'n kabarettis nie noodwendig 'n uitstekende sangstem hoef te wees nie, maar dat die kunstenaar 'n sogenaamde *presence* moet besit, kom duidelik voor in Mills (2006) se kriptiese opsomming van die noodsaaklike eienskappe van die kabarettis:

Abandon notions of the 'beautiful voice', to a degree that the singer would have to abandon some of vocal care that is part of the classical practice.

Hierdie siening word ook by Willett (1984:156) aangetref. Hy noem dat die musiek wat vir die *Dreigroschenoper* geskryf is as bewys dien dat die gebrek aan 'n hoë kwaliteit sangstem nie 'n beperking hoef te wees nie: "Writing music that can be sung by actors, i.e. musical amateurs – something that had surprised Weill by proving to be no restriction but an immense enrichment".

Bogenoemde siening impliseer dat kabaret 'n soepel stem vereis en 'n kunstenaar wat bereid is om afstand te doen van die idee van 'n 'mooi' stem en die dissiplines wat daarmee gepaard gaan. Dit is die individualistiese sangstyl van kabarettiste wat hulle van mekaar onderskei. 'n Goeie voorbeeld van sulke individualisme is Lotte Lenya, Kurt Weill se bekende kabarettis-vrou. Lenya het haar daarop beroem dat sy nie 'n enkele musieknoet kon lees nie, en is 'n bewys



dat 'n goeie kabarettis nie noodwendig 'n singende nagtegaal of selfs 'n goeie musikus hoef te wees nie (Willett, 1962:162). Lenya se vertolking was lewendig en sy kon met een eenvoudige beweging 'n hele wêreld aanskoulik voorstel. Sy het bloot op die emosie in die lied gekonsentreer: "What is so hard? You stand perfectly still, you open your mouth and you feel the song – that is all there is to it" (Garebian, 1999:121). Lenya, met haar "unpretentious smoky voice and psychological vulnerability" (Garebian, 1999:85) het die vernaamste vertolker van die Brecht-Weill-repertoire geword.

Lenya se growwe stem en gebruik daarvan het haar grootste bate geword, wat haar duidelik van ander gewone kunstenaars onderskei het: "A rasping voice that could sandpaper sandpaper" (Garebian, 1999:121). Uit Lenya se geval kan dus afgelei word dat kabaret nie noodwendig 'n esteties bekoorlike stem verg nie. 'n Gebrek aan 'n esteties uitstaande stem is dus nie 'n probleem nie, maar 'n gebrek aan teenwoordigheid - "a damaging presence, worth no more to the show than her weight in mascara" soos dit in Garebian (1999:120) gestel word - is wel problematies. Aucamp (1984:39) dui ook die belangrikheid hiervan aan: "Die magiese woord by vertolking is ... *persoonlikheid*. Sonder persoonlikheid is daar geen vertolker nie. 'n Niks kan nie interpreteer of oordra nie". Mills (2006) sê in hierdie verband:

The cabaret artist should work via the body into the voice and develop the physical, emotional energetic presence of the persona for performance. It is also important for the cabaret artist to have experience in different styles.

Volgens Mills (2006) word die liggaam die middel om betekenis weer te gee, in soortgelyke mate as wat die stem 'n middel daarvoor is. Die liggaam word gebruik ter ondersteuning van die stem, terwyl die stem die rykheid van die vertolking weerspieël. Die liggaam is baie meer buigbaar in kabaret as in klassieke sang en dit beïnvloed, ook die dinamiek van die klank. Die kabarettis moet in staat wees om verskillende historiese periodes fisies en vokaal te vertolk en om oor verskillende genres heen te kan werk.

Aucamp (1984:12) beskou die sang in kabaret as 'n kommunikasiemiddel: "Sang word as mededeling gesien: die woord sê iets, en wil daarom gehoor word". Daarom kan gesê word dat die vermoë tot mededeling die sanger se grootste bate is en hierdie vermoë steun op teksontleding, begrip en opleiding in toneelspel volgens Aucamp (1984:15):

Die eksponent van literêre kabaret is méér as 'n sanger. Om die waarheid te sê kan 'n kabaretkunstenaar groot wees selfs met 'n beperkte sangvermoë ... Wat is die bates van 'n kabareteksponent? Om met die vanselfsprekende te begin: lewenservaring. Want die bittersoet beleëndheid en ironiese distansiëring wat baie kabarett tekste vra, kan net met pyn, en uiteindelijke afstand van eie pyn, gekoop word. Maar daar is dinge wat gouer, indien nie makliker nie, verwerf kan word: die vermoë om tekste te ontleed – ja, tot en met die gebruik of nie van leestekens; die vermoë om met perfekte diksie en frasing oor te dra wat die woorde van 'n teks wil sê; meer nog: om die emosies agter die woorde aan te voel en te suggereer. Ironie is byvoorbeeld so dikwels 'n masker vir pyn; en 'n sanger sal in so 'n geval saam met ironie ook pyn moet suggereer. Soliede toneelskoling lyk vir my hier onontbeerlik.

Aucamp (1984:15) verduidelik ironie as 'n masker vir pynlike ervarings waardeur die vertolker sy emosies temper, en waarsku: "Maar dit vereis goeie, oortuigende toneelspelvaardighede". Daarom is dit vir Aucamp (1984:35) geen verrassing dat kabarettiste wat vir hulle aangrypende vertonings geprys word ook toevallig ervare akteurs is nie. Hierdie siening het sekere implikasies vir sangers wat na kabaret wil migreer aangesien die genre toneelspelvaardighede vereis.

Aucamp (1984:39) doen ook 'n beroep op die vertolker om in die sfeer van 'n liedjie te bly, selfs in die stiltes waarin net musiek speel: "Om dan met die gehoor te koketteer, ondermyn die mededeling". Aucamp (1984:42) verwys voorts op die belangrikheid dat die kabarettis musiek moet kies wat by sy/haar stem pas en dat die kunstenaar die musiek sy/haar eie moet maak. Hy verwys in hierdie verband na Eartha Kitt en sê: "Wat sy projekteer is nie 'n lied nie, maar *haar* lied, waarin die gehoor bloot mag deel. Vokaal is sy beperk ... maar op die konsertverhoog bepaal sy haar verstandiglik by die musiek wat binne haar omvang pas". Aucamp (1984:35) maak die volgende aanbeveling:

Sing wat jy weet en weet wat jy sing. Dit beteken onder meer dat die vertolker aktief moet deelneem aan die lewe. Hy moet die oë hê vir vreugde en armoede en ellende, sy eie en die van ander ... Die vertolker moet dus 'n hart hê. Want hy sing nie net met sy mond nie.

Basson (2006) verwys weer na die “individuele plek” vanwaar die kabarettis vertolk en sê dat musiek aangepas kan word om by die kunstenaar te pas:

Die kabarettis bereik dit (die individuele plek) deur die musiek te interpreteer en te omvorm om by sy stem te pas. Die vryheid bestaan juis in kabaret vir die kabarettis om die materiaal nader aan hom te bring sodat die musiek syne word.

Basson (2006) meen voorts dat die kunstenaar kabaret as 'n genre moet verstaan: “Die sanger gaan eers die uitblinkproses betree waar hy 'n goeie interpreteerder word van die vorm. Dit verg braafheid van die kabarettis wat in 'n spasie instap en gewilliglik homself met ander deel”.

Aucamp (1984:36) herhaal telkens dat 'n kabarettis die moed bymekaar moet skraap om te lewe, “want dis net in 'n dinamiese wisselwerking met die lewe dat die mens homself kan ervaar en aanvaar, sy posisie in die heelal kan probeer bepaal”. Dit moenie as egoïsties beskou word nie, maar bloot as 'n egoïstiese element as deel van van vertolking. Aucamp (1984:37) sê in hierdie verband:

Tog is daar 'n egoïstiese en ekshibisionistiese faset omtrent vertolking. Die ontkenning daarvan is vir my vals romantiek en bedenklieke moralisasie. Dat 'n vertolker in 'n kollig voor 'n publiek gaan staan, vra om 'n besondere dryfkrag, en dié dryfkrag setel in die ego. Maar – en hier is die kern van die saak – egoïsme en ekshibisionisme in diens nie van die ego nie, maar in diens van die mededeling.

Wanneer ander nie daarby kan baat nie, sluit dit die gehoor as medespelers uit. Marlene Dietrich is vir Aucamp (1984:37) 'n vertolker wat die tegniek vervolmaak het om nooit haar gehoor te verveel nie en hulle terselfdertyd ten volle te betrek. Met ander woorde, Dietrich staan in diens van die mededeling. Terwyl Dietrich oor dekades lank dieselfde opbou tot haar liedjies gebruik het, het die woorde haar nog steeds gefassineer asof sy dit vir die eerste keer vertolk het.

### **3.4 Uitdagings vir migrasie**

Aangesien kabaret 'n genre met eiesoortige eise is, bestaan daar sekere uitdagings met betrekking tot die migrasie van kunstenaars na hierdie genre.

#### ***3.4.1 Vryheid binne die dissipline van sang***

Opera en kabaret maak albei van sang gebruik alhoewel die styl dikwels verskil. Oosthuizen (2006) verduidelik tereg dat dieselfde tegniek in 'n ander styl gebruik kan word:

As jy ligte musiek sing met dieselfde tegniek en jy kan die styl nog steeds binne 'n gesonde liggaamsverhouding akkommodeer waar die stemkap presies netjies gesuspendeer lê, laag genoeg lê, dan is dit veilig.

Die sangvaardighede wat by die uitvoering van klassieke musiek ter sprake is, verg volgens Howard (2006) 'n sekere dissipline wat onderworpe is aan die vereistes van die geskrewe musiekstuk se komponis. Die uitdaging is dus om 'n sekere vryheid binne die dissipline van sang en musiek te ontdek. Dit is juis kabaret se buigbaarheid wat vrye vertolkingsmoontlikhede vir sangers met klassieke sangoriëntasie bied om sodoende die musiek hulle eie te maak: “Die sanger kan enige noot sing, solank dit in die harmonie pas. Die raamwerk is daar, maar die sanger moet dit inkleur” (Howard, 2006).

Howard verduidelik dat dit juis 'n uitdaging vir die klassieke sanger is om 'n vars benadering te kry, en vir migrasie is dit belangrik dat die sanger die musiek indringend sy of haar eie maak om nie dieselfde as iemand anders te klink nie.

Klassieke sang word dikwels beskryf as 'n “na-aap-beginsel” (Basson, 2006) en hiermee word spesifiek na een van die belangrikste verskille tussen klassieke musiek en kabaret verwys: teenoor die “na-aap-beginsel” staan die vryheid van vertolking in kabaret. Die stem in klassieke sang is altyd veronderstel om in beheer te wees, want daar word nie werklik 'n eie benadering tot en interpretasie van die lied verlang nie en geen nuutskepping word vereis nie. Hierdie nuutskepping ontstaan wel in kabaret – dit verg inisiatief en 'n wegbreek uit die

klassieke sanger se gemaksone. Daar word van klassieke sangers verwag om dieselfde werke uit te voer wat al deur vorige sangers gesing is en die standaard te verhoog. In kabaret moet daar egter 'n individualiteit in die vertolking van die lied wees.

Die buigbaarheid van klassieke sang word op die stem se vermoëns, en nie noodwendig die kunstenaar se vertolkingsvermoëns nie, gegrond. Ten spyte hiervan bestaan die opvatting dat die uitvoerende kunstenaar met 'n klassieke oriëntasie die stem meer dramaties en kreatief op die verhoog kan aanwend (Rademan, 2006). Dit is egter noodsaaklik dat die klassieke sanger eers die kenmerke en daarom eise van kabaret ken voordat dit vryelik vertolk en omvorm kan word.

Volgens Du Toit-Pearce (2006) is 'n klassieke sanger se aanslag vars en anders indien die sanger vanuit die oorspronklike klassieke verwysingsraamwerk werk: "Mens soek nie dieselfde klank nie, maar as die instrument dieselfde bly, kan jy begin speel met klankkleur en klankeffekte".

Stapelberg (2006) sê in hierdie verband dat kabaret die geleentheid tot kreatiewe vryheid aan die klassieke sanger bied:

Die sanger moet die musiek en kunsvorm eerste plaas, want te veel goed kom in die pad. Die materiaal van jazz, musiekblyspele en opera bestaan reeds, maar die gehoor kan steeds op 'n reis geneem word. Die geheim is in die kontras.

Daar is 'n strewe onder sangers om nie net nog 'n vertolker te wees nie, maar iemand wat 'n bydrae kan lewer. Volgens Stapelberg is daar nie genoeg medewerking tussen sangers en verskillende sangstyle nie. Dit is veral belangrik wanneer migrasie na kabaret oorweeg word, aangesien dit 'n noodsaaklikheid vir die kabarettis is om deurentyd inisiatief te neem.

Basson (2006) ondersteun Stapelberg se opinie deur te beklemtoon dat 'n sanger wat slegs in 'n spesifieke styl sing 'n eie tronk skep:

As hy die *guts* gehad het om 'n verskuiwing te maak, *he might take some people with him*. Maar dit vat 'n individuele verandering in *mindset* om die stap te neem – hy kan sy mense saam op reis neem – hy lei ook sy gehoor na iets anders.

Die dinamiek van 'dissipline' verander dus in die migrasie na kabaret: Die fokus verskuif van dit wat die stem van die vorm verwag, na dit wat die vorm van die stem verwag.

### **3.4.2 Die kabaret-idioom**

Die kabaret- en chanson-idioom verwys na tradisie en kontinuïteit (Aucamp, 1984:17). In 'n resensie van die kabaretsangeres Maria Friedman gee Reed (2004:1) erkenning aan hierdie tradisie wat sy in haar vertoning volhou:

Elegant, versatile and a wizard of understatement – she fits into the American cabaret idiom (which does not exist in England) with the greatest of ease. Ms Friedman sings with so much measured emotion that her delicacy reduces the audience to tears. Few classically trained sopranos ever move me on a cabaret stage surrounded by waiters serving cosmopolitans. Fewer still have a take on the emotional subtext of a song. Maria Friedman evokes so many voices and moods that she can dazzle you with the sound of her voice and interpret lyrics with sensitivity at the same time. In an overworked cabaret world overcrowded with kids, Friedman may not be a conventional musical act, but it's definitely a welcome.

Bogenoemde aanhaling impliseer dat die kabaretsanger met klassieke sangoriëntasie 'n fyn presiesheid moet ontwikkel om met emosies om te gaan, asook die vermoë om die emosionele subteks van 'n kabaretlied te vertolk. Dit kan gedoen word deur verskillende stemme en stemminge aan te wakker om gelyktydig die gehoor te betower met die stem en die vertolking van die lirieke. Daar word dus in kabaret as't ware seggenskap en dominansie aan die vertolking deur middel van die stem gegee.

Aan die ander kant beskou Reed (2004:1) die feit dat Friedman nie presies weet wat die kabaret-idioom is nie, as 'n bedekte seëning en verligting vir die gehoor in die lig van die huidige mini-revues: "Mercifully, there doesn't seem to be any

thematic purpose to this engagement, except to allow the public to spend some quality time with a lady of charm and talent”.

Aucamp se bespreking van *Die Sieben Todsunden (Die Sewe Doodsondes)*, geskep in 1933, bevestig dat Brecht en Weill se samewerking in die kabaretwêreld tot menige baanbrekerswerke gelei het. Sommige gedeeltes in *Die Sieben Todsunden* leen hulself tot die hervertolking van kabaret wat vandag nog geld. Die hervertolking vind binne die rolle self plaas, wat aanvanklik deur kabaret en kabaretverwante sangers soos Lotte Lenya en Ute Lemper gesing is:

’n Weergawe met Julie Migenes, die opera-sangeres, is minder bevredigend. Nes haar kollega, Teresa Stratas, wat twee plate met Weill-’songs’ opgeneem het, is sy net soms binne die kabaret-idioom. Dis of operasangeresse dink dat ’n gekweekte vulgêre stem hulle midde-in die Brecht-Weill-wêreld plaas, terwyl daar baie meer op die spel is. Wat oorgedra moet word in *’Die Sieben Todsunden’* is ’n geïnternaliseerde rouheid, ’n eksistensiële kwaliteit wat, so lyk dit, skering en inslag vorm van die interpretasiekuns van die ware kabaretsanger(es) (Aucamp, 1994a:22).

Aucamp (1994a:22) sê ook dat “*Die Sieben Todsunden* kom tot jou in stemme wat intiem vertrou is met die skemerwêreld van ons bestaan” en hierdie sogenaamde “skemerkant” van die mens se bestaan vorm deel van die kabaret-idioom wat die vertolker moet kan oproep. Kabaret is ook ’n kunsvorm wat onlosmaaklik verbind word met ’n gevoel van egtheid. Du Toit-Pearce (2006) verwys na die skorre, innerlike gevoel wat oorgedra moet word en sê ook:

Kabaret is ’n totale kunsvorm op sy eie. Daar kan nie enige weerstand vir ’n eerlike vertolker wees nie. Die teks moet eerlik en onopgesmuk vertolk word om ’n ware, oortuigende interpretasie te lewer. Die vertolker moet die punt oorskry om geïnhibeerd of skaam te wees, dan tree ’n verdieping in die sang en die vertolking in – dis hoe eenvoudig dit is, dit hoef nie aangeplak of *over the top* te wees nie. Dan raak dit ’n *send-up* en nie-geloofwaardig.

Die sosiale kwessies wat in kabaret aangespreek word, word gewoonlik nie deur ’mooi’ sang geondersteun nie, want die mate van verval wat ter sprake is, is nie noodwendig mooi nie. Rademan (2006) verduidelik: “Dit is presies wat Brecht

wou gehad het in kabaret – Kurt Weill het dit in sy musiek verwesenlik”. Hy gaan voort:

Die stem moes perfek geskool gewees het, sodat dit kon doen wat die eksperimentele komponis van die musiek verwag. Maar dan sou Weill en Brecht saam kom wanneer die lied vertolk moes word en sê: *Mooi, jyt 'n pragtige stem, maar nou wil ons 'n paar vreemde dinge met jou doen. Jy kan mos nou alles doen. Jy is nie 'n sanger nie, jy is 'n stemkunstenaar.*

Die vaardighede van klassieke sang wat vir eksperimentering aangewend kan word, bewys dat die uitvoerende kunstenaar wat kan sing, meer is as net 'n sanger. Die klassieke sanger moet die ruimte benut wat kabaret vir nuwe vertolkings bied, want dit is wat die kabaret-idiom vereis.

### **3.4.3 Kabaret as totale teater**

Die kommunikasievereistes van klassieke musiek verskil drasties van kabaret, waar die doel is om die gehoor deur die boodskap te raak, ongeag die kommunikasiemedium. In kabaret loop sang en toneelspel hand aan hand in die strewe na doeltreffende kommunikasie:

You may also be tempted to separate skills of singing and skills of acting in performance, concentrating on one, rather than the other, but in doing so you will reduce your power to communicate total theatre and in particular you will risk losing a truthfulness of expression (Burgess & Skillbeck, 2000:5).

Bogenoemde stelling impliseer dat kabaret as totale teater gesien kan word. Volgens Stummer en Balme (1999:22) staan dit bekend as teater waarvan die eindproduksie ryker is as die komponente waaruit dit bestaan:

A well-integrated craft of dialogue, song, dance, narration and movement – the primary function facing any director of total theatre is how to assure sensitively the directorial roles required for dance, music and other expressive roles therein; where total theatre is achieved, the syncretic aesthetic governing performance shows that the end product is richer than the original cultural components; and that is its strength.

Die klassieke sanger word in kabaret as totale teater uitgedaag om nie die kabaret met sang te oorskadu nie. In opera sal die stem die belangrikste



plek inneem en is dit te betwyfel dat die teks (wat reeds veral ten opsigte van storielyn en musiek bekend is) die fokus sal geniet. In kabaret moet die klassieke sanger daarteen waak dat sy sangvernuif nie die fokus word nie.

As totale teater is een van die uitdagings vir die sanger met klassieke oriëntasie om die stem by kabaret aan te pas. Oosthuizen (2006) sê in hierdie verband:

Sang en die vervaardiging van klank is fisies en jy het 'n klank-ideaal. As jy fisies tegnies goed onderleg is en die klank-ideaal in jou oor is kabaret-georiënteerd, sal jou stem kan aanpas. Die stem reageer op die boodskap na jou brein en oor. Dit is die groot skuif wat 'n klassieke sanger moet maak.

Basson (2006) voel dat daar nie werklik 'n verskil tussen kabaret en klassieke vaardighede is nie, maar dat die vermoë van die uitvoerende kunstenaar om te verander binne die bereidwilligheid van die individuele kunstenaar lê:

Dis die sanger se bereidwilligheid om die stylverskuiwing te maak, aanklank te vind en die verskille van style te verstaan: ekspressionisties, primitief, impressionisties of realisties. Die sanger kan enigiets sing as hy kan verstaan hoe om dit te doen.

Alhoewel Oosthuizen se mening moontlik as teenstrydig met Basson se uitspraak gesien kan word, is daar ook ooreenkomste, want die "bereidwilligheid om die stylverskuiwing te maak" behoort juis tot 'n ander "klank-ideaal" te lei. Basson (2006) ervaar dat kabarettiste met 'n musikale (nie noodwendig klassiek nie) agtergrond 'n gedefinieerde, fyner musikale struktuur het om van te werk. Omdat hulle die musikale struktuur verstaan, bied dit 'n ander insnytpunt as vir kabarettiste wat onervare sangers is.

As totale teater verskil die verwagtinge van die kabaret-gehoor van die verwagtinge wat die opera-gehoor koester. Daar is 'n wesenlike verskil tussen die stemverwagtinge in die twee genres. Basson (2006) sê onder andere met verwysing na kabaret:

Die musiek word omvorm om die stemmoontlikhede te pas en in opera moet jy inval by die verwagtinge en standaard wat deur die komponis gestel is. Die sanger moet funksioneer op 'n sekere manier. In

opera kry jy nie daardie tipe verskil nie – daar is ander verwagtinge van die stem (Basson, 2006).

Basson (2006) sê ook tereg dat dit in kabaret nie net oor die blote vertolking van 'n lied gaan nie. Die kabarettis moet ook weet hoe om hom-of haarself aan te bied en die teks te kommunikeer. Basson verduidelik dat die toneelspel moeiliker is as die sang, want sangers het 'n voorbeeld van die lied waarna hulle kan luister: “Dit is 'n nabootsende proses wat inskop. Sangers kan maklik die struktuur verstaan, want daar is alreeds 'n struktuur om mee te werk. Dit is nie dieselfde met toneelspel nie. Dit skop nie net in nie”.

In kabaret as totale teater moet die uitvoerende kunstenaar in staat wees om nie net die sang nie, maar ook die toneelspel te hanteer. 'n Teatervorm soos kabaret word deur middel van die ontdekking van ritme en toonhoogte ten opsigte van die sang uitgevoer (Burgess & Skillbeck, 2000:1), en terselfdertyd moet daar uitdrukking gegee word aan die situasie en karakter. Die uitdaging vir die klassieke sanger wat na kabaret migreer sal dus wees om hierdie interafhanklike verhouding tussen toneelspel en sang te bemeester.

#### **3.4.4 Kabaret as intieme teater**

Kabaret word meestal en in teenstelling met opera in 'n intieme ruimte aangebied. Daarby is die verhouding tussen die kabarettis en sy gehoor, soos reeds aangedui, een van intimiteit. Die konsep van intimiteit binne 'n beperkte ruimte wat tipies is van kabaret en tot die karakter en sjarme daarvan bydra, vereis van die kabarettis om met 'n fyn ontwikkelde presiesheid en grasiale kontak met die gehoor te maak.

Ruttkowski (2001:5) beskryf hierdie uitdaging vir die klassieke sanger wat migreer as volg:

The pathos of the opera singer is impossible in the context of the cabaret. By the framework within which they worked, cabaret performers were forced to develop the art of understatement and fine nuance. Most important was and still is, the intimate contact between audience and

performer.

Dit is dus noodsaaklik vir 'n klassieke sanger om aanpassings te maak om intimiteit te skep. Daarom moet die kuns van subtiliteit en fyn gebare vir die intieme kontak tussen sanger en gehoor gevolg word.

Die klein en intieme kabaretruimte moet ook in ag geneem word sodat die sang nie oordadig voorkom nie. Terselfdertyd moet daar op die vertolking van die lied gekonsentreer word. Stemkrag en projeksie speel nie in die kabaretruimte 'n rol nie. Nataniël (2006) voel juis dat die kabaretsanger op vertolking kan konsentreer en nie op die projeksie van die stem nie, "Cabaret performances use microphones, bands and other electronic equipment. The strain on the voice is much less and more performances can be done".

Alhoewel kabaret, veral in teenstelling met opera, van 'n intiemer ruimte gebruik maak, word daar dikwels van 'n mikrofoon gebruik gemaak. In kabaret word tegnologie in die vorm van elektroniese versterking van die stem dikwels gebruik om te verseker dat emosies oorgedra word sonder die bekommernis dat die stem nie gehoor sal word nie (Holder, 2002). Laasgenoemde kommer word dan deur die gebruik van 'n mikrofoon oorbrug.

Die klassieke sanger, soos enige ander kunstenaar wat nie daaraan gewoond is nie, sal dus by die gebruik van 'n mikrofoon moet aanpas. Moolman (2006) verduidelik dat die klassieke sanger die hoër note sagter moet sing oor 'n mikrofoon. Die verskil in tegniek is dat die stem net tot by die mikrofoon gaan, en dat die klankstelsel die res doen: "Dit beteken nie die sanger word lui nie, dis net 'n ander tegniek, 'n ander aanslag. Die rede hoekom ek dit so doen, is prakties van aard" (Moolman, 2006).

Moolman maak gebruik van 'n mikrofoon in party ruimtes waar die akoestiek of stemverspreiding swak is. Die mikrofoon is dan 'n goeie hulpmiddel. Klassieke sangers is nie veronderstel om met elektroniese versterking te sing nie: "Soos Pavarotti, sal jy oor 'n mikrofoon voor 20 000 mense moet sing, maar die

hoofvereiste is om klassieke musiek sonder 'n mikrofoon te sing" (Howard, 2006).

Stapelberg (2006) beklemtoon dat die uitvoering veronderstel is om 'n akoestiese ervaring te wees. Sy verduidelik dat die gebruik van mikrofone in 'n kabaret noodsaaklik is, want die akoestiek in kleiner ruimtes is nie ideaal nie. Howard (2006) verwys as volg na die mikrofoontegniek: "Die mikrofoon vat die werk oor. Daar is knoppies om te druk, maar nie in klassieke musiek nie. Die sanger moet die afstand van die mikrofoon leer en die volume van sang. Dit is vaardighede wat geleer word in die praktyk" .

Die korrekte gebruik van elektroniese toerusting bied 'n uitdaging aan die klassieke sanger, aangesien dit 'n aangepaste tegniek verg en daarby word die klank nie noodwendig goed deur 'n mikrofoon geproduseer nie.

### **3.5 Samevatting**

Die kunstenaar se stem as sanginstrument kan in meer as een musiekstyl aangewend word. Kabaret en opera is twee baie uiteenlopende genres en dit is duidelik dat hierdie twee genres nie dieselfde eise stel nie. Waar kabarettiste fokus op intimiteit, geen vierde muur of skouspel, spontaniteit, stem met 'n persoonlike klank en toneelspel vir 'n eiesoortige aanbieding, fokus klassieke sangers op die stem as hoofmiddel wat deur die gebruik van kostuums, dekor, skouspel en 'n orkes in 'n groot ruimte ondersteun word. Daarby maak die genre gebruik van die vierdemuur-konvensie wat geen kontak en verhouding met die gehoor insluit nie.

In kabaret dien die sang as mede-kommunikasie-middel. Die kabarettis is dus nie net 'n sanger nie, maar ook 'n vertolker in 'n genre wat as totale teater omskryf kan word en 'n sanger wat suksesvol na hierdie genre wil migreer, moet dus by die eise van die genre kan aanpas.

## HOOFSTUK 4

### SLOT

#### 4.1 Samevatting en gevolgtrekkings

In Suid Afrika staan die uitvoerende kunstenaar met 'n klassieke sangoriëntasie voor die werklikheid van 'n omgewing wat 'n voltydse beroep as klassieke sanger, veral operasanger, moeilik maak. Dit kan onder andere toegeskryf word aan die politieke-ekonomiese transformasie in Suid-Afrika waarin die prioritering van staatsgeld tot gevolg gehad het dat die subsidiëring van die staatsbevoordede rade vir opera en die ander uitvoerende kunste gestaak is.

Hierdie realiteit het onder andere 'n verandering in die beroepskeuse van die klassieke sanger veroorsaak. Beroepskunstenaars met 'n klassieke sangoriëntasie moet soms alternatiewe tot opera oorweeg, wat onder andere die migrasie vanaf opera na ander genres tot gevolg het. Die vermaaklikheidsindustrie in Suid-Afrika skep die geleentheid vir hierdie kunstenaars om 'n entrepreneuriese loopbaan te volg. Teen hierdie agtergrond is kabaret as 'n migrasie-opsie ondersoek.

Die navorsing bevestig dat kabaret 'n diverse teatervorm is. Daar word dikwels na kabaret as 'n 'glibberige vis' verwys as gevolg van die gebrek aan grense. Dit is hierdie eienskap van kabaret wat aan 'n kabarettis die moontlikheid bied om die struktuur, styl en inhoud te plooi om by sy persoonlike voorkeur aan te sluit.

'n Aantal kenmerke is wel geïdentifiseer wat eie is aan die unieke aard van kabaret. 'n Kabaret kom, ten spyte van al die veranderende aspekte, tot vandag nog die meeste tot sy reg in 'n klein ruimte met 'n klein verhoog en 'n gesellige atmosfeer. 'n Bepaalde verhouding tussen die kabarettis en die gehoor is noodsaaklik en word bewerkstellig deur die afbreek van die vierde muur om sodoende 'n intieme warmte of skerp vyandigheid te skep. Die dikwels minimalistiese dekorstel en kostuums is van kardinale belang in kabaret, want

daardeur word direkte kommunikasie met die gehoor vergemaklik.

Alhoewel die hedendaagse gebruik van 'n mikrofoon nie meer kabaret tot 'n klein ruimte beperk nie, is groot ruimtes nie ideaal nie, weens die verlies van subtiele gebare en gesigsuitdrukkings wat essensieel is in kabaret. Klein ruimtes stel uitdagings aan die kunstenaar om nie te oordryf nie.

Hoewel die karakter van kabaret konstant bly, verander die inhoud en vorm. Die teatervorm se struktuur neig na aktuele temas, ingeklee met vertelling, sang, dans, drama en improvisasie. Kabaret is dus totale teater en sang speel 'n ondersteunende rol. Kabaret is ook 'n gestroopte vorm wat steun op die verbeelding en akteursvaardigheid van die kunstenaar.

Kabaret bied die sanger met 'n klassieke sangoriëntasie die vryheid om 'n eiesoortige kabaret die lig te laat sien. Hierdie vorm word erken deur Hennie Aucamp se verwysing na *klassieke kabaret* – gevorm deur die musiek van 'n kabaret wat deur 'n klassieke komponis gekomponeer is. Juis hierin, alhoewel nie beperk tot hierdie vorm nie, lê die geleentheid vir die klassieke sanger om 'n suksesvolle migrasie na kabaret te bewerkstellig.

Daar bestaan verskeie opvattinge oor die klassieke sanger se migrasie na kabaret. Een opvatting is dat die klassieke stem nie gepas is vir kabaret nie en nie in die intieme ruimte van kabaret goed klink nie, as gevolg van die werklikheid van mikrofone en elektroniese toerusting in kabaretteater. Weens die unieke karakter van kabaret waar sang nie die oorheersende suksesfaktor is nie, verg dit van die sanger met klassieke oriëntasie om bykomende vaardighede soos toneelspel, beweging en alternatiewe sangstyle te ontwikkel, asook die kreatiewe vaardighede van teks- en lirieskryf. Die aanpassings is dus nie spesifiek op die stem gerig nie.

Opera, waarvoor klassieke sangers hulle oor die algemeen slyp, is ensamblegerig in vergelyking met kabaret wat dikwels 'n eenpersoonvertoning is. Tweedens is dit nie die werk van 'n klassieke sanger om die teks en musiek vir 'n

opera te skryf nie, terwyl die oorspronklike, vars aanslag van 'n selfgeskrewe teks in die kabarettis se guns tel. Derdens word opera deur 'n uitgebreide dekorstel, orkes en kostuums ondersteun in kontras met die gestroopte karakter van kabaret. Daar is ook 'n verskil in die verwagting van 'n opera en kabaret se gehoor. Die operagehoor is nie ingestel om te dink of te verstaan wanneer hulle na 'n uitvoering soos opera gaan luister nie. In die geval van kabaret het die kunstenaar te doen met 'n gehoor wat hulself instel om na die inhoud te luister.

Dit kom voor dat kennis van 'n ander genre noodsaaklik is vir migrasie weens die groot verskil in die vaardighede wat verlang word om in die nuwe genre sukses te behaal. Die klassieke sanger se migrasie na kabaret vereis insig en begrip van kabaret as 'n genre en van 'n teikengehoor wat kan verskil van opera se teikengehoor.

Een van die belangrikste insigte hou verband met die veranderende denkpatroon van 'n kunstenaar wat vanuit 'n klassieke raamwerk na kabaret migreer. Die sanger moet bereidwillig wees om bewustelik 'n stylskuif te maak. Die musiek in kabaret vereis 'n vrye vertolking wat die kabarettis se eie word en hom of haar sodoende as kunstenaar onderskei.

Die essensie, naamlik die doel om te vermaak en met die gehoor te kommunikeer, is dieselfde in sowel opera as kabaret. Die stem as kommunikasiemedium moet in albei gevalle aangewend word as deel van die nodige vaardighede om suksesvol met die gehoor te kommunikeer. Daarby bied kabaret as nie-voorskriftelike medium die klassieke sanger juis die geleentheid om sy klassieke stem te gebruik om die gehoor te vermaak. Kabaret is egter 'n genre wat direk erkenning gee aan die teenwoordigheid van die gehoor aangesien die vierdemuur-konvensie nie gebruik word nie.

Kabaret gaan eerstens oor die vorm, kleinkuns, min rekwisiete, intieme ruimte, en word hoofsaaklik deur kontak met die gehoor gevestig. Die klassieke sanger moet dus in staat wees om by die genre se vereistes aan te pas. Die klassieke

sanger moet by die gehoor en ruimte aanpas, en moet die nodige en veelsydige vaardighede ontwikkel wat deur kabaret as genre vereis word.

Uit die navorsing blyk dit dat hierdie vaardighede die volgende insluit:

- toneelspel vir vertelling, monoloë, sketse, drama en improvisasie as deel van totale teater;
- 'n begrip van die inter-afhanklike verhouding tussen teater en sang as deel van totale teater;
- 'n soepel stem vir alternatiewe sangstyle soos voordragsang en jazz;
- die gebruik van elektroniese toerusting, soos die mikrofoon en klankstelsel;
- kreatiewe skryfvaardighede indien die kabarettis sy/haar eie teks wil skep;
- 'n soepel liggaan vir fisiese vaardighede soos beweging, mimiek en dans;
- die vermoë tot innerlike realisme om 'n gevoel van emosionele egtheid in toneelspel en sang te skep;
- die vermoë om direk met die gehoor te kommunikeer, die vierdemuur-konvensie te verwerp en gehoorkontak te behou tydens 'n vertolking;
- betekenisvolle interpretasie van lirieke;
- subtiliteit soos vereis in 'n intieme ruimte;
- insig in die sogenaamde kabaret-idioom en die vermoë om die stem en vertolking hierby aan te pas;
- 'n satriese, ironiese en/of parodiese benadering tot sosiale en politiese kwessies;



- die vermoë tot subtiele skokeffekte deur die kombinasie van politieke en erotieke elemente;
- die vermoë om in 'n minimalisties-ingekeurde ruimte 'n vertoning te laat slaag; en
- die vermoë om gemaklik van sangstem na praatstem te verwissel.

Hierdie vaardighede sal die veelsydigheid en vermoë van die klassieke sanger verhoog om my kabaret aan te pas.

#### **4.2 Moontlike verdere navorsing**

Opera word dikwels (moontlik meestal) as eurosentries gesien. Sekere onderhoude wat vir hierdie studie gevoer is, toon 'n ander benadering en interessante moontlikhede vir opera.

Basson (2006) verwys spesifiek na die ontluikende opera-talent in voorheen benadeelde gemeenskappe:

Swart kore en soliste het begin om hulself te vestig – uit arm gemeenskappe soos Khayelitsha. Opera het geen bestaansreg gehad nie, dit was heeltemal misreken as onrein en nie toeganklik nie. Uiteindelik is dit die kunsvorm waarby die swart bevolking sterkste aanklank vind. Hoe meer uitsonderlik die stem is – hoe meer uitsonderlik die opera.

Dauids (2006) voer aan dat voltydse beroepsgeleenthede in opera plaaslik verlore gegaan het en dat hierdie tendens migrasie aanmoedig:

The Opera Art form does not belong to Europe, we have the best voices and it is very much a part of Africa, the doors have just been closed for us. What happens now is classical singers keep on making it big overseas where as they should be doing it over here. They belong here, but there are just no opportunities here. They must cross over or travel.

In hierdie navorsing is die klem geplaas op die moontlikheid van migrasie vanaf opera na kabaret. Kabaret is egter net een van verskeie teatervorme waarvan sang 'n integrale deel vorm. Die moontlikhede en gepaardgaande uitdagings wat ander teatervorme soos pantomime, revue, kindertheater met 'n musikale element

en musiekblyspele bied, moet egter nog ondersoek word.

## BRONNELYS

- Appignanesi, L. 1984. *Cabaret*. Londen: Methuen.
- Aucamp, H. 1984. *Woorde wat wond: Geleentheidstukke oor randkultuur*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- Aucamp, H. 1994a. Die sewe doodsondes in kabaretverband. In: Hauptfleisch, T. & Steadman, I. (reds.). 1994. *South African Theatre Journal*. 8(2), September. Special Issue: Cabaret. 4–26.
- Aucamp, H. 1994b. *Dubbeldop: Kabaretttekste en -opstelle*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Basson, M. 2006. Persoonlike onderhoud. 2 Junie, Stellenbosch.
- Benjamin, W. 1966. *Versuche über Brecht*. Frankfurt am Main: 113.
- Berkman, A. 1961. *Singing takes more than a voice*. Kalifornië: Melrose Publishing Company.
- Bierbaum, *Deutsche Chansons*, ix-x.
- Blau, E. 1984. *Jacques Brel is alive and well and living in Paris*: 37.
- Bronner, E. 2004. Cabaret for the classical singer: A history of its genre and a survey of its vocal music. *Journal of Singing* 60(5), Mei–Junie: 453–463.
- Budzinski, K. 1985. *Das Kabarett*. Düsseldorf: ECON Taschenbuch Verlag.
- Burgess, T. & Skillbeck, N. 2000. *The singing and acting handbook*. Londen: Routledge.

- Catania, C. 2004. Popular song and music theater as a technical tool and pragmatic business choice for the classical singer. *Journal of Singing* 61(2), November–Desember: 185–186.
- Davids, V. 2006. Persoonlike onderhoud. 9 Junie, Kaapstad.
- De Lafayette, M. 2005. *The history of cabaret from the 18<sup>th</sup> century to present*. [Intyds]. Beskikbaar by: [www.internationalnewsagency.org/cabaret/20Paris](http://www.internationalnewsagency.org/cabaret/20Paris) [20 September 2007].
- Departement van Kuns, Kultuur, Wetenskap en Tegnologie. 1996. Witskrif vir Kuns, Kultuur en Erfenis.
- Du Toit-Pearce, Minette. 2006. Persoonlike onderhoud. 6 Junie, Stellenbosch.
- Edwin, R. 2004. Popular song and music theatre: “Belt Yourself”. *Journal of Singing* 60(3), Januarie–Februarie: 285 – 288.
- Garebian, K. 1999. *The greatest Broadway musicals: The making of cabaret*. Toronto: Mosaic Press.
- Harrington, B. (red.) 2000. *The cabaret artist’s handbook*. New York: Back Stage Books.
- Hauptfleisch, T. 2006. Persoonlike onderhoud. 18 Oktober, Stellenbosch.
- Howard, A. 2006. Persoonlike onderhoud. 24 Mei, Stellenbosch.
- Holder, T.M. 2002. Sing out, Louise, but watch the feedback. [Intyds]. Beskikbaar by: [www.bettybuckley.com](http://www.bettybuckley.com) [23 Februarie 2006].
- Human, K. 1992. *Die A tot Z van klassieke musiek*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Ibo, W. 1981. *En nu de moraal...* Geschiedenis van het Nederlands cabaret. Deel 1: 1895-1936. Alphen aan de Rijn: Sijthoff.

Jelavich, P. 1993. *Berlin cabaret*. Cambridge: Harvard University Press.

Kenrick, J. 2003. *Cabaret 101: A history of cabaret*. [Intyds]. Beskikbaar by: <http://www.musicals101.com/cabaret.htm> [7 Maart 2007].

McAllister, M. 1987. Cabaret. *Highveld Style*, June 1987.

McMurtry, M. 1994. The rise of the first ambassador Bezuidenhout: Pieter-Dirk Uys's creation of Evita Bezuidenhout, her fictional actuality and his approach to female impersonation. In: Hauptfleish, T. & Steadman, I. (reds.). *South African Theatre Journal*, 8(2), September. Special Issue: Cabaret. 79–107.

Mills, L. 2006. Elektroniese korrespondensie. 18 Oktober.

Moolman, J. 2006. Persoonlike onderhoud. 20 Junie, Kaapstad.

Mouton, M. (red.). 1989. Metodologie van die geesteswetenskappe: Basiese *begrippe*. Pretoria: J.C. Insto-Print

Nataniël. 2006. Elektroniese korrespondensie. 18 Mei.

Oosthuizen, M. 2006. Persoonlike onderhoud. 14 Junie, Stellenbosch.

Pretorius, H. 1994. Hennie Aucamp: Die Afrika-konneksie in kabaretverband. In: Hauptfleish, T. & Steadman, I. (reds.). *South African Theatre Journal*, 8(2), September. Special Issue: Cabaret. 59–78.

Rademan, N. 2006. Persoonlike onderhoud. 13 Oktober, Stellenbosch.

Reed, R. 2004. *Lass with Class*. [Intyds]. Beskikbaar by: <http://www.observer.com/print/49089/full> [20 September 2007].

- Ruttkowski, W. 2001. *Cabaret songs*. [Intyds]. Beskikbaar by:  
[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m2822/is\\_2001\\_Fallwinter/ai100440/p](http://findarticles.com/p/articles/mi_m2822/is_2001_Fallwinter/ai100440/p)  
[Maart 2006].
- Senelick, L (red.). 1989. *Cabaret performance*. Volume I: Europe 1890–1920. Sketches, songs, monologues, memoirs. New York: PAJ Publications.
- Shoal, K. 2006. Pauline Malefane: A powerful voice on the rise. *Indwe*, Oktober: 32–35.
- Snyman, H. 1994. Kabaret: 'n Literêre grensgeval. In: Hauptfleisch, T. & Steadman, I. (reds.). *South African Theatre Journal*, 8(2), September. Special Issue: Cabaret. 27–37.
- Spivey, N. 2005. Teaching musical theater's singing: One teacher's journey. *NATS Journal*, 62(2), November–Desember: 199–202).
- Stapelberg, Z. 2006. Persoonlike onderhoud. 8 Junie, Stellenbosch.
- Stummer, P.V. & Balme, C.B. 1999. *Fusion of cultures*. [Intyds]. Beskikbaar by:  
<http://books.google.com> [20 September 2007].
- Uys, P-D. 1986. *No One's Died Laughing*. Harmondsworth: Penguin.
- Van Veen, H. 2005. Aanbieding vir Meestersklas. 26 Augustus, Stellenbosch.
- Whiting, F.M. 1978. *An introduction to the theatre*. New York: Harper & Row.
- Willett, J. 1962. Brecht: The music. In: Demetz, P. (red.). *Brecht: A collection of critical essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall: 157–170.
- Willett, J. 1984. *Brecht in context: Comparative approaches*. Londen: Methuen.

## **ADDENDUM**

Semi-structured interview

### **THE ADAPTABILITY OF THE CLASSICALLY TRAINED SINGER ARTIST TO CROSS OVER TO CABARET**

#### **KEY INFORMATION: Respondent's demographic detail**

- Name, age
- Gender, home language, tertiary education
- Field of study

Profile

- Activity in either classical performance and/or cabaret/music theatre
- Possible migration from classical to music theatre

#### **DATA GATHERING**

What are in your opinion the skills of classically trained singer artists?

- Does it include any acting skills?
- Does it include skills that will enable them to communicate to an audience through cabaret?

What is your opinion on the skills required by classical trained singers to cross over to cabaret?

What are the differences between the requirements for classical and cabaret theatre?

What is the communication expectation of the audience in the different genres of music theatre, specifically opera and cabaret?

- Can classically trained artists successfully engage and communicate with an audience through cabaret?

How versatile are the artists trained in classical singing?

- Do you agree with the following: “If you can learn to sing classically, you can sing any style”?
- How adaptable are classical artists in terms of voice and other skills to cross over?
- Is success in both genres possible?

Are there specific limitations (physical and musical) for classical singer artists to perform successfully in cabaret?

Why do classically trained singing artists cross over to music theatre?

- Is there a place for classically trained singers in cabaret or music theatre?
- What does cabaret offer the classical singer?
- Is a career in classical singing theatre economically sustainable?
- What is your opinion on the premise that classically trained singer artists cross over to music theatre for economic reasons?

Is the academic training in music theatre adequate to compete in the 21st century?

- Would you recommend any specific training to make the classically trained singer more versatile to transform for cabaret?