

Die ontwikkeling en huidige aard van musiekblyspele in Suid-Afrika

Deur Marlie Kock

*Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die
graad MDRAM aan die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte, Universiteit
van Stellenbosch*



Studieleier: Dr. Petrus du Preez

Fakulteit Lettere en Wysbegeerte
Departement Drama

Desember 2014

VERKLARING

Ek, die ondertekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie proefskrif 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.

Handtekening

Volle Name

Datum

Copyright © 2016 Stellenbosch University

All rights reserved

OPSOMMING

Die musiekblyspel is 'n onderafdeling van musiekteater en bevat spesifieke eienskappe wat dié genre definieer. Die vorm het ontwikkel vanuit verskeie genres en daar bestaan verskillende benaderings tot en definisies vir die musiekblyspel. Hierdie studie ondersoek die wese en aard en verandering van dié genre in Suid-Afrika, en ook die verskeie faktore wat bygedra het en steeds bydra tot die ontstaan en ontwikkeling van die konsep *musiekblyspel*. Die ekonomiese-, sosio-ekonomiese-, historiese- en kulturele agtergrond van Suid-Afrika dien as deurlyn, om sodoende ook die aard van die teatervorm in konteks te verstaan en te interpreteer. Die studie is voorts ook verdeel in Pre – koloniale Afrika, gevolg deur Koloniale Suid-Afrika, die Apartheid-era en laastens die Post-Apartheidsera. Die onderskeie tydperke is verder in die volgende onderdelings verdeel; historiese agtergrond, beskikbare teaterruimtes, betrokkenheid van teatermakers, vorme van musiekblyspele aanwesig en voorbeelde van musiekblyspele gedurende bogenoemde tydperke. Verskeie vorme van die musiekblyspel word bestudeer, onder andere die inheemse gemeenskapsmusiekblyspel, die inheemse swart musiekblyspel, die anti-apartheid musiekblyspel, die township-musiekblyspel, onafhanklike, nie staatsgesubsideerde musiekblyspele, internasionale verskynsels, hedendaagse tendense, asook die voorkoms en relevansie van musiekblyspele by kunstefeeste. Die gevolgtrekking van die studie is dat die aard van musiekblyspele in Suid-Afrika gebonde is aan verskeie faktore wat die teatervorm beïnvloed en sodoende is die vorm aanpasbaar weens elemente soos sosiale-, kulturele-, ekonomiese en sosio-ekonomiese faktore.

ABSTRACT

The musical is one of the many forms of musical theatre and consists of certain qualities that define the genre. This form developed out of various genres and there are many approaches and definitions for the musical. This study investigates the nature and changing nature of the musical in South Africa, and it also studies the various factors that contributed and still contributes to the development of the concept musical. The economic-, socio-economic, historical- and cultural background of South Africa is used throughout the study to understand and interpret the nature and context of this theatrical art form. The study is divided into periods; pre – colonial South Africa, Colonial South Africa, Apartheid South Africa and Post-Apartheid South Africa. The above periods are furthermore organized into the following categories; historical background, available theatre spaces, the involvement of theatre makers, forms of musicals found and examples of musicals present during the specific periods. Various forms of the musical are researched; the indigenous community musical, the urban black musical, the anti-apartheid musical, the township musical, independent musicals, international phenomena, contemporary trends as well as the appearance and relevance of the musical at festivals in South Africa. The conclusion of the study is that the nature of musicals in South Africa is bound to various factors that influence this theatrical form, and the form is thus adaptable due to elements such as social-, cultural-, economic- and socio-economic factors.

DANKBETUIGING

Eerstens en belangrikste, groot eer aan my Hemelse Vader wat my gedra het deur die proses.

Baie dankie aan Dr. Petrus du Preez, my studieleier, vir sy leiding en geduld.

‘n Spesiale dankie aan Nico Katzke vir sy inspirasie, aanmoediging, en bereidwilligheid om elke tree saam met my aan te pak.

Baie dankie aan my ouers Jannie Kock en Elmarie Kock en ook aan Jano Kock en Leané Kock vir hul bystand, ondersteuning en gebede.

Dan, dankie aan Johan Katzke vir sy bemoedigende gees, en aan Lorrein Katzke vir haar taalvernuf.

INHOUDSOPGAWE

HOOFTUK 1: INLEIDING

1.1	AGTERGROND TOT DIE STUDIE	10
1.1.1	Musikale komedie	12
1.1.2	Revue	13
1.1.3	Geïntegreerde musiekblyspel/boekmusiekblyspel	14
1.1.4	Die konsep musiekblyspel	15
1.2	NAVORSINGSVRAAG EN - DOELWITTE	19
1.3	NAVORSINGSMETODE EN - STRUKTUUR	20

HOOFTUK 2: DIE MUSIEKBLYSPEL IN SUID-AFRIKA: 1652 - 1947

2.1	INLEIDING	25
2.2	PRE-KOLONIALE AFRIKA (6000vC – 1652)	26
2.2.1	Agtergrond	26
2.2.2	<i>Performance</i>	28
2.2.3	Die inheemse gemeenskapsmusiekblyspel	29
2.3	KOLONIALE SUID-AFRIKA	32
2.3.1	Agtergrond	32
2.4	1840: MUSIEKBLYSPELE ONSTAAN IN EUROPA	34
2.4.1	Agtergrond	34
2.4.2	Toneelverskynsels en ruimtes – 1795–1875	35
2.4.3	Die Engelse invloed	37
2.4.4	Die Duitse en Hollandse invloed	39
2.4.5	Die Franse invloed	39

2.5	RUIMTES 1800 – 1875	41
2.5.1	Afrikaansche Schouwburg	41
2.5.2	Garnisoen-teater	42
2.5.3	Hoopstraat-teater	42
2.5.4	Haupt se teater	43
2.5.5	Roelandstraat-teater	44
2.5.6	Harringtonstraat-teater	44
2.5.7	Theatre Royal	46
2.6	SLOT	46
2.7	DIE TYDPERK 1875 – 1948	48
2.7.1	Agtergrond	48
2.7.2	Ruimtes en produksies	49
	2.7.2.1 <i>Operahuis, Tivoli-teater – Kaapstad</i>	50
	2.7.2.2 <i>Operahuis – Port Elizabeth</i>	51
	2.7.2.3 <i>Theatre Royal, Globe Theatre, Standard Theatre – Jhb</i>	52
	2.7.2.4 <i>Ander ruimtes</i>	52
2.8	SAMEVATTING	53
	HOOFTUK 3: MUSIEKBLYSPELE IN DIE APARTHEIDSERA	58
3.1	AGTERGROND	58
3.2	VORME VAN MUSIEKBLYSPEL	62
3.2.1	Anti-apartheid musiekblyspele	62
	3.2.1.1 <i>Godspell – Des en Dawn Lindberg</i>	62

3.2.1.2	<i>Sarafina!</i> - Mbogeni Ngema	64
3.2.1.3	<i>Distrik Ses</i> - Kramer en Peterson	65
3.2.2	Township-musiekblyspel	68
3.2.2.1	<i>King Kong</i> - Todd Matshikiza	71
3.2.2.2	<i>Sikalo</i> - Gibson Kente	72
3.2.2.3	<i>Phiri</i> – Barney Simon	74
3.2.3	Die inheemse, swart musiekblyspel	75
3.2.3.1	<i>IpiTombi</i> - Bertha Egos Godfrey en Gail Lakier	76
3.2.3.2	<i>Umabatha</i> - Welcome Msomi	77
3.3	ONAFHANKLIKE, NIE STAATSGESUBSIDEERDE	77
MUSIEKBLYSPELE IN DIE APARTHEIDSERA		
3.3.1	PIETER TOERIEN	78
3.3.1.1	Agtergrond	78
3.3.1.2	Ruimtes en produksies	79
3.3.2	HAZEL FELDMAN	81
3.3.2.1	Agtergrond en werke	81
3.3.3	RICHARD LORING	82
3.3.3.1	Agtergrond en werke	82
3.4	MUSIEKBLYSPELE IN STAATSBEHEERDE TEATERRUIMTES: APARTHEIDSERA EN TRANSFORMASIE NA POST-APARTHEID	83
3.4.1	Agtergrond	
3.4.2	Nico Malan, Staatsteater-Pta, Sand du Plessis Teater-kompleks, Playhouse- teater	85

3.4.2.1 Nico Malan (Tans Artscape)	85
3.4.2.2 Staatsteater – Pretoria	86
3.4.2.3 Sand du Plessis Teaterkompleks	88
3.4.2.4 Playhouse-teater	89
3.5 SAMEVATTING	90
HOOFSUK 4: MUSEKBLYSPELE IN DIE POST-APARTHEIDSEERA	93
4.1 INLEIDING EN AGTERGROND	93
4.2 HEDENDAAGSE MUSIEKBLYSPEL, TENDENSE EN VORME	94
4.2.1 Inleiding en Agtergrond	94
4.2.2 DEON OPPERMAN	95
4.2.2.1 Inheemse afrikaanse musiekblyspele	96
4.2.2.2 Internasionale treffers	100
4.2.2.3 Nuwe oorspronklike musiekblyspele	101
4.2.3 DAVID KRAMER EN TALIEP PETERSEN 1994–	102
4.2.3.1 <i>Kat and the Kings</i>	102
4.2.3.2 <i>Die Ballade van Koos Sas</i>	103
4.2.3.3 <i>Ghoema en Die Kramer Peterson Songbook</i>	104
4.2.3.4 <i>Some like it Vrot</i>	105
4.2.3.5 SLOT	106
4.2.4 Uitheemse musiekblyspele	107
4.2.4.1 Pieter Toerien (Post-1994)	108
4.3 KUNSTEFEEESTE	110
4.3.1 Agtergrond	110

4.3.2	Inheemse musiekblyspele by kunstefeeste	113
4.3.2.1	<i>Antjie Somers</i> – Hannes Muller	113
4.3.2.2	<i>Vere</i> – Deon Opperman	114
4.3.2.3	<i>Breyani</i> – David Kramer	114
4.3.2.4	<i>Kat and the King</i> – David Kramer en Taliep Petersen	115
4.3.2.5	<i>Ballade van Koos Sas</i> – David Kramer	115
4.3.3	Uitheimse/internasionale musiekblyspele by plaaslike kunstefeeste	116
4.4	ANDER TALE EN KULTURE: NUWE GEHORE	117
4.5	SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKING	119
	HOOFTUK 5: SLOT - OPSOMMING EN AFLEIDINGS	121
	BRONNELYS	128

HOOFSTUK 1: INLEIDING

1.1 AGTERGROND TOT DIE STUDIE

Teater in Suid-Afrika bestaan uit talle vorme, en al hierdie vorme weerspieël ook die diverse aard van die Suid-Afrikaanse gemeenskap. As agtergrond en inleiding tot dié studie, is dit belangrik om konkrete kernbegrippe te definieer.

Die musiekblyspel is ‘n onderafdeling van musiekteater en het ontwikkel vanuit talle aanverwante vorme. Young (2008:1) verwys na musiekteater as “an aesthetic identity, a genre of drama with definable conventions around which one can think about the musical as a form of art”.

Daar is verskeie style en vorme van musiekteater, dus is dit belangrik om deur middel van ‘n bondige bespreking die mees bruikbare definisie van musiekteater te vind. Teen dié agtergrond sal daar verskeie musiekteatervorme te voorskyn kom wat bygedra het tot die vorming van die musiekblyspel as entiteit.

Volgens Kenrick (2008: 13) het die kommersiële musiekblyspel sy verskyning in die 1840’s in Parys gemaak, waar die komponis Jacques Offenbach en ‘n verskeidenheid medewerkers die bestaande operette in ‘n internasionale sensasie verander het. Na vele ontwikkelinge in Wene, het die Britte dié vorm vernuwe met die komiese skeppings van die dramaturg William Gilbert en die klassieke musikant Arthur Sullivan. Intussen het Amerika sy eie populêre vorm van musiekteater ontwikkel, “as blackface minstrel shows were joined by such Broadway inventions as extravaganza” (Kenrick, 2008:13).

Die ontstaan van Britse musiek-konsertsale, sogenaamde “concert halls”, vaudeville¹ in Amerika en burlesk het bygedra tot die ontstaan van ‘n vorm genaamd die musikale komedie (Kenrick, 2008: 13). In die twintigste eeu, ná Britse dominansie, het Amerikaanse musiekblyspele wêreldwye populariteit verwerf. Die grondslag wat gelê is deur George M. Cohan, Victor Herbert en Jerome Kern, het dit moontlik gemaak dat talentvolle liedjieskrywers en dramaturge New York se Broadway kon omskep in ‘n bron van musikale teatervermaak (Kenrick, 2008:13). Cole Porter, die Gershwins, en die span van Richard Rodgers en Lorenz Hart, het die musikale komedie na nuwe kreatiewe hoogtes gelig. Rogers

¹ Vaudeville verwys hier na ligte komedie.

en die talentvolle Oscar Hammerstein II het saamgewerk en die geïntegreerde musiekdrama is geskep².

Kenrick (2008:14) noem dié spesifieke tydperk (1920–1943) die goue era van die Broadway-musiekblyspel. Hierdie era het geëindig met die totstandkoming van die harde “rock” musiek-era van die 1960’s. Kort voor lank is Broadway tot ‘n systraat gereduseer – ‘n systraat wat steeds relatief winsgewend was, maar minder belangrik geag is deur die teatergaande publiek. Ten spyte van die afname in die aanvanklike populariteit, floreer musiekblyspele steeds vandag op Broadway en kan die speelvak soms vir jare aaneen duur. Musikale komedies, meer bekend as “pop-sicles” (musiekblyspele wat popliedere gebruik) en verwant is aan revue, lok later nuwe gehore na die teater met die gevolg dat “for better or worse, public taste continues to change, and musicals must do so too” (Kenrick, 2008:14).

Gedurende die laaste drie dekades van die 20ste eeu het musiekteater ‘n evolusie ondergaan wat verskillende vorme van musiekteater tot gevolg gehad het. Dit noop Richard Kislán (1995:153), ‘n musiekteaterhistorikus, om die volgende stelling te maak in sy boek *The Musical: A Look at the American Musical Theatre*:

...alternative musical theatre practices emerged to threaten all the fundamental values of the creative musical theatre establishment.

Soos wat musiekteater as genre ontwikkel het, het dit ‘n platform geword vir eksperimentering sowel as sosiale kommentaar. As gevolg van eksperimentering het die konsep “musiekblyspel” as ‘n aparte kategorie onder die sambreëlterm van musiekteater ontstaan. Gevolglik is die oorspronklike musikale komedie, die revue, en die integrale musiekblyspel in hierdie term opgeneem. Musiekteater het dus ontwikkel vanuit opvoerings vir suiwer vermaak tot en met ‘n “reactionary phase of experimental redefinition” (Kislán, 1995: 5). Dit is nodig om hierdie bogenoemde terme (musikale komedie, die revue, en die integrale musiekblyspel) bondig te bestudeer.

Stanley Green (1984:1) maak in sy boek, *The World of Musical Comedy*, die stelling dat die eerste drie kategorieë goed gedefinieerde vorme is wat van mekaar onderskei kan word. Die primêre komponente vir die kategorieë is gebaseer op die basiese elemente van die musiekblyspel, naamlik intrige, struktuur, karakter, musiek en sang. Verder beïnvloed die tema van die musiekblyspel die funksie van hierdie elemente.

² Geïntegreerde musiekdrama is ‘n variasie van die musikale komedie wat wêreldwyd sukses behaal het en later in diepte bespreek gaan word (Kenrick 2008: 14).

Bovermelde drie kategorieë sal kortliks bespreek word, sodat 'n werksdefinisie vir die musiekblyspel geskep kan word. Daar sal ook voorbeelde van musiekblyspele in die onderskeie kategorieë bespreek word om die verskeie afdelings te belig en ook om aan te toon hoe die musiekblyspel ontwikkel en verander het.

1.1.1 Musikale komedie

Die musikale komedie het 'n kenmerkende Amerikaanse vorm geword deur te leen van tradisies van vaudeville, minnesangerkuns, ekstravaganza en burlesk (Young, 2008:10), en hierdie elemente is steeds in die musikale komedie sigbaar.

Musikale komedies het 'n medium geword vir kunstenaars om gehore te vermaak, en die intrige en handeling blyk om van minder belang te wees.

In the majority of early musical comedies, the book, score, lyrics, dance, design, and performance served the star, the hit song, the quick laugh, and the favourite routine (Kislan 1995:113).

Stanley Green (1984:1) maak die stelling dat “musical interludes were either forcibly inserted into dramatic sequences or performed between scenes”. Daar is meer op suiwer vermaak gefokus as op intrige, met die gevolglike verlies aan dramatiese handeling.

Liedjieskrywers het die geleentheid gebruik om hul liedere deur sterkkunstenaars te laat sing en die sterkkunstenaars kon op hul beurt weer hulle unieke stempel op die industrie of genre afdruk. Hierdie kombinasie van sterkkunstenaars en skrywers het beteken dat die teks slegs daar was om as aanloop vir dans- en sangnommers te dien, want die tema was nie van veel belang nie. Voorbeelde van hierdie tipe musikale komedies sluit in: *Little Johnny Jones* (1904), *Lady, Be Good!* (1924) en *No, No, Nanette* (1925) (Young, 2008:5). *Lady, Be Good!* (1924) was George Gershwin se eerste groot musikale komedie. Bekende sterkkunstenaars wat aan die oorspronklike 1924-musiekblyspel deelgeneem het, sluit in Fred en Adele Astaire, Cliff Edwards en Jayne Auburn (Bloom & Vlastnik, 2004: 45).

In die meerderheid van die vroeë musikale komedies, soos deur Kislan (1995:113) genoem, het die teks, musiek, lirieke, dans en ontwerp net bygedra tot die vertoon van die sterkkunstenaar, die lag-element en die danspassie en liedere van die tyd. Die elemente is vandag steeds in 'n mate in musiekteater aanwesig en word later uitgewys.

1.1.2 Revue

Die definisie van revue is: 'n Opvoering bestaande uit tonele wat slegs los saamhang, dikwels met satiriese aanslag (Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal, 2009:935). 'n Duideliker definisie is dié van Kislan (1995: 82):

The revue differs from its sources by utilizing a single, unifying force organize[ing] the variety of elements into a cumulative sequence of ascending theatrical peaks designed to service the concept of the show.

Revue is saamgestel rondom 'n tema met 'n reeks liedere en 'n verskeidenheid van handeling wat by die tema aansluit. John Bush Jones (2003:2) in *Our Musicals, Ourselves* definieer die revue as “anthologies of separate and usually unrelated songs, dance numbers, and comedy routines”.

Richard Kislan (1995: 83) definieer die revue in meer diepte:

Songs, dances, and scenes mounted within an evening's context accrue layers of meaning, a feeling in performance unavailable when detached from material before and after. Context without the irreversible constraints of plot and character progression brings flexibility into the process of assembling a show. When a song doesn't work in Act I, try it in Act II, or substitute another song, or replace it with a sketch, and so on.

Die bekende *The Ziegfeld Follies* is 'n geskikte voorbeeld. Die produksie is geskep deur Florenz Ziegfeld en opgevoer van 1907 tot 1931 (Young, 2008:6). *The Ziegfeld Follies* bestaan uit 'n losser tematiese struktuur, omdat die hooftema vroulike skoonheid is. 'n Ander voorbeeld is *Face the Music* (1932) wat handel oor polisie- en politieke korrupsie, asook *As Thousands Cheer* (1933), wat materiaal uit koerantartikels gebruik het (Young, 2008:6). Ander bekende revues sluit in: *George White's Scandals* (1911-1939), Irving Berlin se *Music Box*-revue (1921-1924), en *Pins and Needles* (1937). Meer onlangse voorbeelde van revues is: Andrew Lloyd Webber se *The Music of Andrew Lloyd Webber* (1992), Maltby and Shire se *Starting Here, Starting Now* (1993), en Stephen Sondheim se *Putting It Together* (1993) (Young, 2008:6).

Umoja is een van Suid-Afrika se bekendste revues. Die titel is 'n Swahili-woord wat “die gees van samehorigheid” beteken, en beklemtoon die verhouding tussen Todd Twala en Thembi Nyandeni, die skeppers van die produksie. Die storielyn handel oor hul lewe as sangers en dansers (*Umoja*, 2009).

1.1.3 Geïntegreerde musiekblyspel/boekmusiekblyspel

Die derde kategorie is die geïntegreerde musiekblyspel, ook bekend as die boek-musiekblyspel (“book musical”) (Kantor, 2004: 274).

Vir jare was die hoofdoel van die meeste vertonings om musiek, skrywers en sterkunstenaars se werk ten toon te stel. As gevolg hiervan het die boek (wat onder andere die dialoog insluit) van die meeste musiekblyspele bestaan uit ’n reeks tonele, grappe en eenvoudige deurlyne met die enkele doel om van een lied na die volgende te beweeg. Solank die teks ’n rede gegee het vir die sterkunstenaars om te dans of te sing, was die gehore tevrede.

Teen die 1940’s was gehore gereed vir vertonings soos *Pal Joey*, *Lady In the Dark* en *Oklahoma!* Die vertonings het bewys dat die boek en die bladmusiek (partituur) noodsaaklik is om ’n storie te vertel (Young, 2008:8).

Die voorloper in dié kategorie is *Show Boat* (1927) deur Jerome Kern. Jerome Mueller (1984:28) in sy joernaal, *Fred Astaire and the integrated musical*, skryf dat die geïntegreerde musiekblyspel een is, “where song, dance and story are artfully blended to produce a combined effect” (Mueller, 1984:28).

Kern het die volgende unieke idee van dié musikale teatervorm gehad:

Musical theater must be theater, an art form meant to be performed on a stage by actors who employ the elements of dramatic literature joined to song to reveal some aspect of human life (Kislan, 1995:114).

Kern se medekollegas in die industrie het populêre liedere geskryf wat in die musikale komedies ingesluit moes word. Kern het daarop aangedring dat die musiek deur die teks ondersteun moet word en die gehoor moet betrek:

...for Kern, a failure of the book to engage the audience was also a failure of his musical composition (Kislan, 1995: 115).

In *Show Boat* het Kern en sy dirigent, Oscar Hammerstein II, ’n musiekblyspel geskep wat liedere gebruik het om die dramatiese handeling te ontwikkel én om terselfdertyd sosiale kwessies aan te spreek (Young, 2008:8).

Kern's innovations in *Show Boat* can be considered the first attempt at an integrated musical, yet its influence was not immediately felt in musical theatre writing (Kantor, 2004: 115).

Terwyl Kern musiek begin gebruik het om die intrige te ondersteun, het Richard Rodgers en Oscar Hammerstein II se *Oklahoma!* (1943) die integrasie van musiek, dialoog en dans gebruik om die storie te ondersteun. Volgens Kislán (1995:149) het hulle gefokus op musiekteater waarin “acceptable motivation, projected psychological makeup, and down-to-earth humanity” in hulle karakters ontgin is. Daar is ook gefokus op “comedy developed out of character and situation (Kislán, 1995:149)” as deel van die intrige. In plaas daarvan dat musiek geforseerd ingevoeg is, word dit geïntegreer in die handeling (Kislán, 1995:149).

Rodgers en Hammerstein het geglo dat elke element van ‘n musiekblyspel ‘n eenheid moet vorm om sodoende die teks te ondersteun, en hoewel Jerome Kern gepoog het om sang en dans in die storielyn van *Show Boat* te integreer, redeneer Kislán (1995:147) as volg:

Integration implies more than synthesis, however, it implies the successfully coordinated ability of all elements of a musical show to push the story forward out of proportion to the individual weight of each element. Not only does every element fit perfectly into an integrated show, each functions dramatically to propel the musical forward.

Rodgers en Hammerstein het dit reggekry om die musikale elemente te integreer en sodoende ‘n nuwe model te skep vir die musiekteater. Ander skrywers soos Lerner en Lowe (*Brigadoon*, 1947), Cole Porter (*Kiss Me Kate*, 1948) en Frank Loesser (*Guys and Dolls*, 1950) het die konvensies van sang en dans gebruik om die liniêre (of kousale) storielyn te bevorder in plaas daarvan dat die musikale nommers die storie onderbreek (Young, 2008:7). Hierdie is die algemeenste vorm van die musiekblyspel en dit word steeds gebruik. Suid-Afrika se bekendste boek-musiekblyspele is *Sarafina!* en *Kat and the Kings*, wat later in diepte bespreek sal word.

1.1.4 Die konsep musiekblyspel

Christine Margaret Young (2008: 48) in haar tesis, *Attention must be paid cried the Balladeer: the concept musical defined*, maak die afleiding dat die konsep-musiekblyspel bestaan uit ‘n nie-liniêre struktuur waarin situasies gebruik word wat deur middel van ‘n tema ‘n eenheid vorm. Die karakters en liedere word gebruik om kommentaar te lewer op spesifieke kwessies:

The focus on theme, use of a non-linear structure employing related situations instead of an overarching linear storyline, unique use of character, and self-commentary through song coalesce to distinguish the concept musical. The basic elements of the musical are distinctively arranged and utilized so that structure, theme, character, and song are the primary components that identify this category (Young, 2008:7).

Volgens Young (2008:46) is *Company* en *A Chorus Line* twee voorbeelde wat die basiese musiekblyspel-elemente bevat en die term konsep-musiekblyspel definieer: Die tema is die verenigende element eerder as die storielyn, en die struktuur is gebaseer op situasies wat die tema(s) voorstel. Die temas skep 'n eenheid deur 'n strukturele opeenvolging van gebeure. Karakters ontwikkel soos wat hul deur die tema verken word, met inagneming van die liniêre storielyn. Sodoende word die tema ontwikkel (Young, 2008:46). Die tema word verder verken deur middel van liedere wat kommentaar lewer en die tema aanspreek. 'n Voorbeeld van 'n lied uit *Company* is onder andere "The Ladies who lunch", wat kommentaar lewer op stereotipiese uitbeelding van vroue.

Musiekteater bestaan uit verskeie vorme, style en variasies. Maar ten spyte van musiekteater se talle komplekse onderafdelings, word die term "musiekteater" in die hedendaagse samelewing grootliks met musiekblyspele (*musicals*) geassosieer. Die term musiekblyspel word as volg deur die Oxford English Dictionary gedefinieer: "a play or film in which singing and dancing play an essential part" (Oxford English Dictionary, 2009: 942). Die bogenoemde definisie uit die Oxford English Dictionary beskryf die algemene definisie van die musiekblyspel, maar dié term is meer kompleks as wat dit hierbo beskryf word³.

Musiekteater bestaan uit verskeie vorme of afdelings, byvoorbeeld musikale komedie, revue, integrale musiekblyspele/boekmusiekblyspele, extravaganza, burlesk, operette en minnesangerkuns, om maar enkeles te noem, wat onder die sambreelterm van musiekteater sorteer, en dié term is steeds besig om te verander en aan te pas.

Volgens Kislán (1995:5) het musiekteater ontwikkel van 'n aanbieding van pure vermaak na 'n "reactionary phase of experimental redefinition".

John Kenrick (2008:11-12) in sy boek, *Musical Theatre a History*, maak die volgende stelling: "...theatre is very much an art form of the now, here one moment and gone the next".

³ Daar sal wel in die studie slegs op die musiekblyspel in die konteks van teater gefokus word en nie op film-musiekblyspele nie.

Hy gaan voort en beweer dat geskiedenis ons leer dat musiekblyspele suksesvol is in stede wat die “happening place” op ‘n gegewe tydstop is. Hierdie “happening places” verwys na gemeenskappe waar daar ‘n unieke energie bestaan wat vernuwing, genoegsame finansiële middele en ‘n aktiewe teaterkultuur die aanwakkering van nuwe vorme van teater en kuns oor die algemeen aanspoor.

Gemeenskappe moet volgens Kenrick (2008:11-12) ook aan vier noodsaaklike vereistes voldoen om ‘n sukses van musiekteater te kan maak:

- ‘n Gemeenskap moet groot genoeg wees om ‘n aktiewe teaterkultuur te ondersteun.
- Daar moet ‘n florerende artistieke gemeenskap aanwesig wees, wat opeenvolgende generasies se kreatiewe en uitvoerende talent koester en ontwikkel.
- ‘n Gesamentlike optimisme ten opsigte van die gemeenskap en die toekoms moet aanwesig wees.
- Daar moet ook vryheid wees van uitgebreide regeringsensuur en/of politieke onderdrukking.

Hierdie vereistes stimuleer beslis bespreking ten opsigte van musiekblyspele in Suid-Afrika, en kan ook in berekening gebring word met die werksdefinisie in die studie.

Kenrick (2008:13) maak die stelling dat daar verder ook sleutelemente is waaraan ‘n kunsvorm moet voldoen om deel te vorm van die musiekteater-genre. Hierdie elemente sluit in:

- *musiek en lirieke* – die liedere;
- *boek/libretto* – die storie wat vertel word;
- *choreografie* – die dans, verhoogplasing en gebruik van die verhoog tydens beweging, en
- *inkleding* – die stel, kostuums, rekwisiete, dekor en tegniese aspekte.

Dié elemente is nie beperk tot of eksklusief aanwesig in musiekblyspele nie, want van dié elemente is in ander vorme van teater ook teenwoordig, maar volgens Kenrick (2008:13) bestaan alle musiekblyspele uit die basiese sleutelemente wat die aard van musiekblyspele as genre nouer definieer en dit makliker maak om ‘n werksdefinisie te skep.

Musiekblyspele in Suid-Afrika bevat ook elemente soos vervat deur Kenrick, maar die vorm besit ook unieke aspekte wat van die musiekblyspele enig maak in Suid Afrika. In die studie sal daar gefokus word op die musiekblyspel soos gedefinieer deur Kenrick (2008:13) en minder op vorme van teater wat soms musiekteater en musikale teaterelemente bevat, soos byvoorbeeld rituele of kulturele *performance*-vorme, kabaret, ensovoorts (wat later uiteengesit sal word). Wat wel van belang is, is dat Suid-Afrika se musiekblyspele in vele opsigte unieke elemente bevat.

Die estetiese waarde van 'n teaterstuk/teatergenre kan nie werklik ontleed word of ten volle verstaan word as die konteks waarbinne dit ontstaan het nie duidelik is nie (Ciro et al., 2009:121). Suid-Afrika se ekonomiese, kulturele, politieke en historiese agtergrond moet in berekening gebring word as bydraende faktore ten opsigte van die ontwikkeling en huidige aard van musiekblyspele in die land. Sommige kenmerkende probleme in die ontwikkeling van musiekblyspele in Suid-Afrika strek vanaf staatsubsidies (of die gebrek daaraan), finansiële struikelblokke, beskikbaarheid van ruimtes vir uitvoerings, rassediskriminasie, teaterboikotte, swak infrastruktuur en politieke inmenging.

Die musiekblyspel as onderafdeling van musiekteater het talle vorme en konnotasies en word dikwels as 'n aparte genre gedefinieer. Wanneer daar na 'sukcesvolle' musiekblyspele verwys word in die kommersiële definiëring daarvan, word dié teatervorm meestal vergelyk met die oorsese Broadway- of West End-produksies. Dié stereotipiese vergelyking (bv. *The Phantom of the Opera*, *The Sound of Music*, *My Fair Lady*, ensovoorts) het suksesvolle speelvlakke wat jare aaneen kan duur. Die kwaliteit van 'n produksie word wel nie noodwendig bepaal deur die inkomste wat die produksie genereer nie, maar hierdie tipe produksies is vergelykbaar ten opsigte van die lengte van hul speelvak en hul gewildheid, wat dan vanselfsprekend finansiële sukses as 'n byproduk het.

Broadway- en West End-musiekblyspele is baie op toerisme gefokus, met toeriste wat 'n groot bron van toeskouers is. In Suid-Afrika is dit nie noodwendig die geval nie. Dit sal dus nutteloos wees om dié vorme van musiekblyspele (internasionaal teenoor Suid-Afrika) met mekaar te probeer vergelyk. Die speelveelde is nie gelyk nie en die hoeveelheid potensiële gehoorlede in stede soos New York en Londen is baie meer as dié wat ons in Suid-Afrika het.

Stephen Sondheim in (Rich, 2000) maak die volgende stelling:

You have two kinds of shows on Broadway – revivals and the same kind of musicals over and over again, all spectacles. You get your tickets for *The Lion King* a year in advance, and essentially a family (...) pass on to their children the idea that that's what the theater is – a spectacular musical you see once a year, a stage version of a movie. It has nothing to do with theater at all. It has to do with seeing what is familiar (...) I don't think the theatre will die per se, but it's never going to be what it was (...) It's a tourist attraction (Rich, 2000).

Die Broadway League kondig aan dat daar in 2007–2008, 12,27 miljoen kaartjies verkoop is vir Broadway-produksies ter waarde van omtrent 'n triljoen dollar. In 2006–2007 is ongeveer 65% van Broadway-kaartjies deur toeriste gekoop (The Broadway League announces 2007–2008 Broadway theatre season results, 2008). Die Society of London Theatre het die stelling gemaak dat daar in 2007 'n rekordbywoning van West End-produksies was. Die totale bywoning vir kommersiële teaters in Londen was 13,6 miljoen en die opbrengs uit kaartjieverkope was £469,7 miljoen (Record Attendances as Theatreland celebrates 100 years, 2008).

Die rekordkaartjieverkope (alhoewel dit slegs 2007–2008 se afmeting toon) is 'n aanduiding dat daar genoegsame finansiële steun is, wat ook impliseer dat die genre uitgebrei kan word. Die uitbreiding sluit geskikte teateruitruimtes, grootte van geselskappe, professionele musikante, dansers, sangers en tegniese personeel in. Die musiekblyspele soos dit in Broadway en die West End gedoen word, moet selfonderhoudend wees. As die werk nie winsgewend is nie, sal dit nie 'n lang speelvak hê nie. Die teenoorgestelde (soos hier genoem) is ook waar – 'n lang speelvak is nodig om 'n wins te toon.

1.2 NAVORSINGSVRAAG EN - DOELWITTE

Vanweë die onsekere aard, bestaansreg en toekoms van die musiekblyspel in Suid-Afrika, het talle vrae opgeduik. Die navorsingsvraag van hierdie studie kan gestel word as: Hoe het die musiekblyspel in Suid-Afrika ontwikkel en wat is die huidige aard daarvan in Suid-Afrika?

Die doelwitte van die studie, om hierdie vraag te antwoord, sluit in:

- 1) Die skepping van 'n werksdefinisie vir die term musiekblyspel;
- 2) Die historiese, ekonomiese, sosio-ekonomiese, kulturele en politieke agtergrond van die land Suid-Afrika te bestudeer met betrekking tot die invloed wat vermeldde

faktore gehad het en moontlik steeds het op musiekblyspele in Suid-Afrika. Ander kwessies wat ook onder bespreking kom, sluit in kulturele aspekte, teateruitruimtes, die rol van apartheid en fundamentele gedwonge verskuiwings wat in Post-Apartheidsteater gemaak moes word;

- 3) Om die aard van musiekteater vorme in Suid-Afrika te ondersoek. Fokus word geplaas op onder andere die inheemse gemeenskapsmusiekblyspel, die inheemse swart musiekblyspel, anti-apartheidmusiekblyspel, township-musiekblyspel, onafhanklike, nie-staatsgesubsidieerde musiekblyspele en die rol van plaaslike kunstefeeste. In 'n poging om die aard van die vorme te bestudeer, sal musiekblyspele in die onderskeie katagorieë ook ondersoek word;
- 4) Om die kommersiële musiekblyspel in 'n Suid-Afrikaanse konteks te ondersoek ten opsigte van die teikenmark en kultuurvoorkeure. Moderne verskynsels van musiekteater en die musiekblyspel in Suid-Afrika sal ook bestudeer word om die aard van die teatrale vorm as 'n moderne Suid-Afrikaanse tendens te verstaan.

1.3 NAVORSINGSMETODE EN - STRUKTUUR

Bronnestudie is die primêre, kwalitatiewe navorsingsmetode wat vir hierdie studie gevolg is. Verskeie tipe bronne is geanaliseer om by die uiteindelijke gevolgtrekkings te kom. Hierdie bronne sluit boeke, artikels uit akademiese tydskrifte, koerantartikels en internetbronne in.

Die studie begin met die definiëring van enkele kernbegrippe. Kerndefinisies sluit in verskeie musiekteater vorme, die musiekblyspel en die betrokke onderafdelings van genoemde vorme. Die musiekblyspel word dan verder vanuit 'n historiese perspektief ontleed deur die aard van die vorm, asook elemente en strukture wat die term definieer, te ondersoek. Die historiese aspekte wat betrek word, sluit sosiale, politiese en ruimtelike elemente in wat die musiekblyspel help vorm het soos wat ons dit vandag in Suid-Afrika ken. Daar is afbakenings ten opsigte van die reikwydte van die studieveld en die studieveld word ook in die studie begrens. Die studie word as volg uiteengesit:

Hoofstuk 1:

Ná die inleiding en agtergrond sal daar gekyk word na die algemene definisie van musiekblyspele. Verder sal die term "musiekteater" bondig nagevors word deur die boek van John Kenrick (2008), *Musical Theatre a History*, as vertrekpunt te gebruik. Kenrick se

vereistes stimuleer bespreking ten opsigte van musiekblyspele in Suid-Afrika. Daar word ook na die struktuur van die musiekblyspel in hierdie afdeling gekyk.

Die ontstaan en ontwikkeling van musiekteater word aangespreek, en die agtergrond wat hier ter sprake kom, bevat verskeie vorme van musiekteater wat bygedra het tot die aard van die musiekblyspel in Suid-Afrika, en wat ook bygedra het tot die totstandkoming van die verskillende vorme soos ons dit vandag in die land vind. Die kategorieë wat bespreek word, is die musikale komedie, die revue, die boek-/geïntegreerde musiekblyspel en die konsep musiekblyspel. Die struktuur van die musiekblyspel as genre word ook ondersoek en gedefinieer.

Hoofstuk 2:

Dit is belangrik om die agtergrond en geskiedenis van Suid-Afrika in gedagte te hou wanneer die aard van musiekblyspele in ons land nagevors word. Die ekonomiese, kulturele en politieke agtergrond van Suid-Afrika word bestudeer in soverre dié faktore 'n invloed gehad het op die aard en verandering van musiekblyspele in Suid-Afrika.

Die hoofstuk begin met 'n bondige historiese agtergrond van pre-koloniale Afrika (6000vC–1652). Daar sal slegs verwys word na 'n paar verskynsels en vorme van hierdie tydperk waarin kenmerkende musikale elemente aanwesig was en moontlik 'n invloed op die hedendaagse vorm van die musiekblyspel in Suid-Afrika kon hê. Daar word onderskei tussen uitvoerings vir vermaak en uitvoerings of *performances* in die rituele opsig daarvan wat nie met vermaak geassosieer word nie. Die feit dat die vorme nie kan identifiseer met die vereistes van die musiekblyspel nie, word in die hoofstuk bespreek. Ter inleiding word die term *performance* kortliks gedefinieer en vorme soos die inheemse gemeenskapsmusiekblyspel bespreek.

Later in die hoofstuk word musikale teatervorme wat gedurende die koloniale Suid-Afrika (1652–1948) aanwesig was, bespreek. Die tydperk strek vanaf Kolonialisasie tot en met die aanbewindkoming van die Nasionale Party in 1948. Kernvorme van musiekteater en die musiekblyspel sal bespreek word om aan te dui hoe die musiekblyspel verder verander en ontwikkel het.

Teaterruimtes in Suid-Afrika sal van naderby bestudeer word. Die relevansie van teaterruimtes tot musiekblyspele word beklemtoon. Daar word gekyk of die grootte van 'n produksie bepaal word deur die grootte van die teaterruimte, grootte van die gehoor wat die

uitvoering moontlik sal bywoon en ander kernvereistes, soos onder andere beskikbare fondse en moontlike inkomstes uit borgskappe en ander bronne. Gevolglik word verskeie ruimtes in Suid-Afrika ten opsigte van die musiekblyspel, asook noodsaaklike kernvereistes vir die uitvoer van die musiekblyspel, bestudeer.

Die volgende ruimtes word onder andere in die studie bespreek: westersestyl-teatergeboue, township-ruimtes, staatsbeheerde teaterruimtes, asook ruimtes met betrekking tot plaaslike kunstefeeste. Teaterruimtes is ‘n komplekse begrip wat ‘n studie op sy eie regverdig en sal net bondig bespreek word ter wille van die begrensing van die studie. Vir ‘n noukeurige bespreking van teaterruimtes, sien onder andere Neethling (2002) en Bosman (1928). Verdere navorsing ten opsigte van teaterruimtes regoor Suid-Afrika, asook verskeie produksies opgevoer in die betrokke ruimtes, sal bydra om die aard en veranderende aard van die musiekblyspel in Suid-Afrika te verstaan, maar ter wille van die begrensing van die studie word daar net sekere ruimtes uitgelig met betrekking tot besprekings.

Hoofstuk 3:

Die agtergrond en impak van apartheid, verskeie musiekblyspelvorme en teaterruimtes in die betrokke tydperk aanwesig, gaan meer volledig in Hoofstuk 3 bestudeer word. Die tydperk onder bespreking strek vanaf 1948 toe die Nasionale Party aan bewind gekom het tot 1994 met die aanvang van die eerste demokratiese verkiesing in Suid-Afrika. Verskeie vorme van die musiekblyspel (byvoorbeeld die antiapartheid-musiekblyspel, township-musiekblyspel) sal krities ondersoek word om aan te dui hoe hierdie vorme bygedra het tot die ontwikkeling en huidige aard van die Suid-Afrikaanse musiekblyspel.

Bekende en onafhanklike nie-staatsgesubsidieerde kommersiële musiekblyspele in die bogenoemde strome sal ook as voorbeelde bespreek word. Die term “kommersiële musiekblyspel” verdien verdere definisie en verwys na populêre werke waar die doel van die opvoering is om geld te maak. Die tipe musiekblyspele sal bespreek word in die konteks van die betrokke tydperke.

Hier sal, opsommend, dus musiekblyspele, ‘n paar teatermakers, vervaardigers en teaterruimtes vir musiekteater in Suid-Afrika bespreek word.

Hoofstuk 4:

In 1994 vind die eerste demokratiese verkiesing in Suid-Afrika plaas en Nelson Mandela van die African National Congress word as President aangewys. Dié fundamentele verskuiwing na 'n nuwe politieke sisteem het teater in vele opsigte beïnvloed. Die sosiopolitieke transformasie het 'n wye impak gehad op teater en ook op aangrensende aspekte ten opsigte van teater, en word bespreek.

Verskynsels wat in Post-Apartheid Suid-Afrika musiekblyspele manifesteer, word ondersoek. Die betrokke ruimtes word ook nagevors, en teatermakers soos Pieter Toerien, Hazel Feldman, Deon Opperman, David Kramer en Taliep Petersen word uitgesonder om verskynsels ten opsigte van die musiekblyspel in 'n postapartheid Suid-Afrika te identifiseer. Dit is ook gedurende hierdie tydperk dat daar baie kunstefeeste in die land ontstaan het.

Daar is unieke verskynsels ten opsigte van musiekblyspele en musiekteater by feeste aanwesig. Hoe word musiekteater en musiekblyspele in Suid-Afrika by feeste soos byvoorbeeld die KKNK (Die Klein Karoo Nasionale Kunstefees) gedefinieer? Daar word ondersoek ingestel of daar ruimte is vir musiekblyspele by feeste en of die term “musiekteater” en die “musiekblyspel” as naamwoord herdefinieer is in 'n Suid-Afrikaanse konteks om aan te pas by die gegewe omstandighede van kunstefeeste. Die aard en struktuur van die produksies word nagevors en enkele voorbeelde sal ontleed word om tendense te verstaan. Ten opsigte van die begrensing van die studie kan daar nie in diepte op al die feeste regoor Suid-Afrika gefokus word nie. Daar sal dus slegs enkele aspekte genoem word wat bydra tot die navorsingsvraag.

Die aard en verandering van die musiekblyspel word verder ondersoek. In Post-Apartheid Suid-Afrika is daar voortdurend pogings om gelyke regte vir elke individu te bewerkstellig, en die land ervaar tans 'n stadige maar seker transformasie in terme van die sosiopolitiese en -ekonomiese situasies. Dit beteken dat die voorkeure van die groeiende swart middelklas 'n deurslaggewende rol kan speel in die finansiële sukses van die musiekblyspel in Suid-Afrika. Aan die ander kant kan Van Heerden (2008:219) aangehaal word wat beweer:

Any improvement in the financial position of historically disadvantaged individuals, families and communities tended to be invested in the upgrading of basic infrastructure and needs, rather than investment in arts, culture and leisure activity.

Hoe sal die musiekblyspel moontlik in die toekoms verander? Gaan die groeiende swart middelklas 'n groter moontlike gehoor vir die musiekblyspel in Suid-Afrika wees, of gaan gehore as gevolg van kulturele, finansiële en taalskeidings hulself net eenvoudig by hul oorspronklike kulturele groepe, praktyke en tale hou? Die bogenoemde vrae is gestel aan die einde van die studie om verdere bespreking in nuwe studies aan te moedig.

Hoofstuk 5:

Daar word afgesluit met 'n bespreking van die konstante aard en verandering van musiekblyspele in Suid-Afrika, insluitend die bydraende faktore, asook die waarskynlike toekoms van musiekblyspele. Kenrick (2008:11-12) se vereistes om sukses te behaal met musiekteater en musiekblyspele word gevolglik ook in 'n Suid-Afrikaanse konteks bestudeer, en die sentrale navorsingsvraag en aanverwante doelwitte word ter afsluiting saamgetrek.

HOOFSTUK 2:

DIE MUSIEKBLYSPEL IN SUID-AFRIKA: 1652–1947

2.1 INLEIDING

How do we talk about theatre in South Africa? On such a vast continent, with such a diverse range of different cultures and geographical differences, is it possible to talk about theatre in South Africa without making generalizations that are too broad to say anything useful? How do we attempt to speak about a culture we know little about without offending someone from that culture? How do we assess the aesthetic value of a piece of theatre if we don't understand the context that it comes from? (Ciro et al., 2009:121)

Dié aanhaling is 'n beginpunt van verskeie stemme wat deel vorm van die geskiedenis van die Suid-Afrikaanse musiekblyspel. Suid-Afrika is 'n diverse land met 'n komplekse geskiedenis. Ons vind hier 11 amptelike tale wat diverse kulture, tradisies, gelowe en rituele insluit. Die teaterbedryf in Suid-Afrika is lewendig met talle aktiewe teaterruimtes dwarsoor die land wat 'n verskeidenheid kunsvorme bied soos drama, musiek, dans, kabaret, satire, West End- en Broadway-treffers, asook klassieke musiek, opera en ballet. Ruimtes waar aanbiedings plaasvind, strek van huise tot teaters, vrugtemarkte tot skure en ook selfs dobbelhuise.

Talle ekonomiese, politieke en sosiomaatskaplike faktore beïnvloed die aard en ontwikkeling van teater en musiekblyspele in Suid-Afrika. Waar lê die oorsprong van musiekteater in Suid-Afrika? Wat is die aard van die ontwikkeling van musiekblyspele in Suid-Afrika oor 'n verloop van tyd? Hoe is die teatervorm deur omstandighede en ontwikkeling van verskillende tydperke in die geskiedenis beïnvloed? 'n Bondige historiese agtergrond van Suid-Afrika sal gegee word om die impak wat dié agtergrond gehad het en steeds op musiekblyspele het, in Suid-Afrika te ondersoek. Sodoende kan die aard en ontwikkeling van musiekblyspele in perspektief geplaas word ten opsigte van die omstandighede waarbinne die musiekblyspel homself bevind.

In die studie word die ontwikkeling verdeel in verskeie historiese tydperke: Prekoloniale Afrika, Koloniale Suid-Afrika, Apartheid en Postapartheid. Daar sal ter bespreking slegs verwys word na 'n paar relevante en kenmerkende Suid-Afrikaanse historiese aspekte en gebeure in die betrokke tydperke. Om alle aspekte te noem in elke betrokke tydperk is 'n

uitgebreide studieveld op sy eie en daarom sal slegs relevante aspekte met betrekking tot die studie nagevors word. Verskeie vorme van die musiekblyspel (indien aanwesig) sal in die betrokke tydperke ondersoek word. Daar sal ook na enkele verskynsels en voorbeelde van musiekblyspele (waar toepaslik) en ander teaterwerke verwys word wat met die spesifieke tydperk waarbinne dit voorkom, identifiseer. Betrokke ruimtes in die tydperke sal ondersoek word, asook teatermakers wat betrokke was by musiekblyspele.

2.2 PREKOLONIALE AFRIKA (6000vC–1652)

2.2.1 Agtergrond

In prekoloniale Afrika word karakterisering, sang-, musiek- en danselemente waargeneem by die San, Khoi-Khoi en Bantoesprekende gemeenskappe (*Musical influences of the San*, 2012). Die gebruik van rolspel, sang en dans was prominent in die prekoloniale gemeenskappe en is beoefen deur middel van byvoorbeeld rituele (Bushman, 2009). Hierdie elemente van die musiekblyspel vorm deel van die oorsprong van musiekteater. Alhoewel die elemente aanwesig is by die musiekblyspel in die algemeen, word dié elemente in prekoloniale Afrika anders beoefen ⁴.

Volgens Anton Krueger is daar ooreenkomste met die beswymingsdanse van dié stamme en met Jerzy Grotowski se idee van die “total actor who unites body, mind and spirit in an act of supreme concentration and sacrifice, who gives of himself to become an incarnation of a character” (Krueger 2003: 67).

Grotowski (1975:16) skryf in *Towards a Poor Theatre*:

The actor makes a total gift of himself. This is the technique of the “trance” and of the integration of all the actor’s psychic and bodily powers which emerge from the most intimate layers of his being and his instinct, springing forth in a sort of “translumination”.

In sommige prekoloniale Afrika-gemeenskappe, is daar deur middel van musiekinstrumente, gepaardgaande met die stem, musiek geproduseer en verskeie musikale tegnieke het ontwikkel.

In the San multipart tradition, the bow produces multipart music, which is an interplay between the fundamental tone and overtones. The vocal multipart music becomes a

⁴ Sien bespreking by 2.2.2 *Performance*

type of counterpoint and singers are encouraged to sing individual variants of a basic line. Techniques of canon and imitation, using but a few words, are also employed (*Musical influences of the San*, 2012).

Die San is nie die enigste groep in prekoloniale Suider-Afrika wat gebruik gemaak het van musiek, sang en dans nie. In die tyd van Christus het 'n ander groep herders, die Khoi-Khoi, later genoem KhoiSan, na die noordelike en westelike dele van Suid-Afrika beweeg en na die suidelike dele gemigreer. Die groep is soortgelyk aan die San, maar het ook kleinvee gehad. Van belang is die feit dat die Khoi-Khoi-rituele ook dans en sang insluit en dat die Khoi-Khoi-herders se gebruik van musiek goed ontwikkel was. Hulle het gebruik gemaak van die stem, tromme, fluite en primitiewe snaarinstrumente (Balfour, 1902: 156–157).

Die eerste ystertydperk-gemeenskap van die Bantoe-sprekende gemeenskap dateer vanaf 300 vC. In dié tydperk is daar bewyse van standvastige dorpslewe met die produksie van metaalgereedskap, pottebakkerie, handwerk en 'n ryk mondelinge kultuur (Sadr, 1998:101). Die gebruike en kultuurskatte is van generasie tot generasie oorgedra. Alhoewel dit feitlik onmoontlik is om party van die oorspronklike inheemse mondelinge vorme te rekonstrueer, is dit moontlik om 'n idee te kry van hul diversiteit deur middel van hoe dit oor die eeue heen ontwikkel het. Dié vorme sluit in: dramatiese rituele, feeste en vieringe (wat geassosieer is met dans, musiek, sang en kostuums), lofpoësie, asook diverse storievertellingsvorme (Sadr, 1998:101).

Die geskiedenis van dié kultuurgroepe is ryk in kompleksiteit en diversiteit en gaan nie in diepte nagevors word nie, maar in die tradisies van die San jagterversamelaars, Khoi Khoi en die Bantoesprekende gemeenskap in Suid-Afrika se prekoloniale geskiedenis, is daar wel vorme van sang, musiek en dans teenwoordig. Alhoewel dit as gevolg van kultuur en ritueel verskillend beoefen word, verskillende motiewe het en ook deel vorm van *performance*, is daar reeds kenmerkende verwante elemente van die musiekblyspel teenwoordig. Dit verskaf ook 'n agtergrond tot die oorsprong van die gebruike van musiek, sang en dans in onder andere prekoloniale Afrika. Die ritueel wat in die stamme gebruik word, word verder uiteengesit:

In die ritueel bepaal die tradisie waarbinne dit uitgevoer word, die stel reëls waarvolgens dit uitgevoer word (Du Preez, 2007:79).

Dit is noodsaaklik om die volgende aspekte kortliks te verduidelik om verwarring te vermy en ook om die studie af te baken.

2.2.2 *Performance*

Die term *performance* is kompleks en sal nie in diepte bespreek word nie, maar dit is nodig om dié term te verstaan, veral as daar gekyk word na elemente van musiekteater wat te voorskyn kom in die kulturele en rituele vorme in (veral prekoloniale) Suid-Afrika. Talle musiekteater-elemente wat te vind is in byvoorbeeld kulturele en rituele omgewings, kan sterk in motief van ander omgewings en kulture verskil. Van die uitvoerings in ‘n tradisionele opset soos bo bespreek by die San en die Khoi-Khoi, word binne ‘n tradisie uitgevoer, met verskeie doelstellings, wat nie noodwendig ‘n opvoering, soos by die musiekblyspel in ‘n teatrale verband, insluit nie.

Volgens Du Preez (2007:66) kan *Performance* gesien word as “die medium of kanaal van ‘n boodskap, maar dit beweeg ook wyer as ‘n blote kanaal. Dit is ‘n ervaring.”

Dit is noodsaaklik om *performance* volgens sekere aktiwiteite te definieer juis omdat teater, ritueel en vele ander vorme van menslike aktiwiteite as *performance* geklassifiseer kan word. Die reikwydte van hierdie tipe *performance* sluit die opvoerings in ‘n teatrale verband in, maar ook sosiale dramas en gemeenskapsrituele soos religieuse byeenkomste waar die primêre doel van die *performance* nie noodwendig op vermaaklikheid gefokus is nie (Du Preez, 2007:72).

Dit is noodsaaklik vir die doel van hierdie studie om te onderskei tussen die motief van die uitvoering soos gesien in die Khoi-Khoi, San-jagversamelaars en Bantoe-sprekende gemeenskap se gebruik van musiek, sang en dans. Musiek, sang en dans is gebruik as tradisionele *performance* vorme en ook soms as deel van ‘n ritueel. Die doel was daarom nie noodwendig die skep van ‘n teatrale werk vir die verhoog, soos by ‘n musiekblyspel in die westerse perspektief nie. Daar is daarom ‘n duidelike verskil in konteks vir hierdie verskillende tipes uitinge wat daarop inwerk. Alhoewel ons die motief vir ‘n uitvoering in gedagte moet hou, wat ook dan die uitvoering klassifiseer, is dit steeds noemenswaardig dat musiek, sang en dans al aan die begin van Suid-Afrika se *performance*-geskiedenis gebruik was en dat dié terme steeds kenmerkende elemente van musiekteater is. Die inheemse gemeenskapsmusiekblyspel is nodig om in dié verband te bespreek.

2.2.3 Die inheemse gemeenskapsmusiekblyspel

Die inheemse gemeenskapsmusiekblyspel is 'n kulturele vorm van musiekteater en is eie aan die kultuur waarbinne dit beoefen word. Die inheemse gemeenskapsmusiekblyspel kan verwys na die uitvoerings wat in Afrika ontstaan het as deel van tradisionele *performances*, soos onder andere gemeenskapsrituele. Dié vorm het ontstaan met onder andere storievertelling in verskeie stamme tesame met musiek en dans wat gebruik is vir spesifieke redes wat genesing, vermaak en didaktiese doeleindes insluit. Wanneer gemeenskappe die vorm beoefen het, was daar grootliks tematies gefokus op geloof, voorvaders, afkoms en heilige legendes (Ciro et al., 2009: 104). Die tradisionele kulturele uitvoerings is beoefen deur talle swart kulture in Afrika en verskil in aard en doelstelling.

Inheemse gemeenskapsmusiekblyspele word by gemeenskapsfeeste, godsdienstige seremonies, inisiasieseremonies, troues, begrafnisse en vele ander gemeenskapsgeleenthede uitgevoer (Tiérou, 1992:34). Strukture soos teatergeboue is nie benut nie en die gehoor word nie noodwendig in 'n formele area geplaas nie, dus is daar soms nie 'n duidelike afbakening tussen die ruimtes van lede van die gehoor en die uitvoerders nie. Die spelers tree op verskillende maniere op, met die gehoor wat somtyds direk aangespreek word en/of betrokke is in die uitvoering (Ciro et al., 2009: 104). Westerse musiekblyspele, in kontras met die inheemse gemeenskapsmusiekblyspel, gebruik geskrewe tekste en bestaan uit 'n formele geselskap wat regisseurs, stelontwerpers, verhoogbestuurders, tegnisi en akteurs insluit. 'n Gemeenskapsmusiekblyspel is gedeeltelik die verantwoordelikheid van die gemeenskap en word gesamentlik deur die gemeenskap vervaardig, waar teateruimtes/geboue nie noodwendig benut word nie.

Daar is eienskappe wat die inheemse gemeenskapsmusiekblyspel definieer. Die eienskappe is 'n vereenvoudiging van 'n komplekse teatrale sisteem in Afrika en vorm slegs 'n gedeelte van wat identifiseerbaar is. Die eienskappe hoef nie noodwendig altyd in *performance* teenwoordig te wees nie. Die konteks, gemeenskap, doel en doelstellings van die betrokke *performance* sal wel uiteindelik die stel eienskappe bepaal. Volgens Giro et al., (2009: 105) is daar elemente wat die inheemse gemeenskapsmusiekblyspel definieer, naamlik:

- Die uitvoering funksioneer binne die sosiale, historiese, en kulturele konteks van 'n gemeenskap.
- Die sang, dans en 'teks' wat in die uitvoerings gebruik word, is in die taal van die gemeenskap.

- Die stories is nie vasgelê in teks nie, maar volg 'n tema wat deur die kunstenaars en gehoor geïmproviseer word.
- Die kunstenaars is opgelei en gekies deur die gemeenskap.
- Die gehoor bestaan meestal uit lede van die gemeenskap.
- Daar is geen rigiede skeiding tussen die gehoor en die kunstenaars nie (Ciro et al., 2009: 105).

'n Voorbeeld van die inheemse gemeenskapsmusiekblyspel kan waargeneem word by die Dinaka of Dinake Tsa Lebowa, 'n gemeenskapsgebeurtenis van die Bapedi-stam in die Noord-Westelike Provinsie. Dinaka is Pedi (Noord-Sotho), en beteken 'horings'. Hier verwys dit na die verskillende panfluite wat gedurende die gebeurtenis geblaas word. Die gemeenskapsgebeurtenis word hoog deur die Bapedi-gemeenskap geag. Dinaka Dinake Tsa Lebowa sluit 'n verskeidenheid van musiek, dans en dramatiese aktiwiteite in, byvoorbeeld Khekhapa en Kiba (manlike en vroulike vorm). Die Bapedi-gemeenskap identifiseer 'n area waar die Dinaka gaan plaasvind, en op die dag van die groot gebeurtenis, word tromme in die middel van die ruimte geplaas. Gedurende die gebeurtenis vorm talle mense 'n sirkel rondom die tromme en die sirkel kan skares mense akkommodeer wat sing en dans, totdat die spelers aankom. Elke *performer* speel 'n panfluit met die doel om karakters deur middel van sang en dans na te boots. Die speler lewer poëtiese lofsange ter ere van God, hulle voorvaders en die gemeenskap. Die gehoor word dan genooi om by die speler aan te sluit. Die meerderheid van die gehoorlede ken die liedere, kan dans en ook panfluit speel. Die Bapedi-musiekteater is 'n kulturele uitvoering waar daar in elke aktiwiteit 'n geleentheid geskep word vir individue of groepe om hulle Bapedi-geskiedenis, -verhale en -tradisies uit te speel (Sadr, 1998:101).

Die opvoering van Dinaka Tsa Lebowa is aangeleer vir uitgesoekte gemeenskapskunstenaars deur middel van intense opleiding. Later is die reëls minder streng en meer mense is toegelaat om deel te neem en die vaardighede te bemeester. Die opleiding verg steeds dissipline en, net soos enige uitvoerende kuns, word die roetines gerepeteer, nuwe style word bekendgestel en is daar 'n gestruktureerde manier waarop die gebeurtenis begin, 'n klimaks bereik en eindig. Die gehoor is in staat om tussen amateur- en professionele spelers te onderskei. Daar is wel ook 'n verskil tussen religieuse *performances* en die *performances* vir suiwer vermaak (Roberts, 1916: 562).

Dié musiekteatervorm wat in Afrika voor kolonialisasie bestaan het, kom vandag steeds voor, alhoewel kulturele uitvoerings wat ontstaan het as rituele of tradisionele uitvoerings verander as hulle uit hul oorspronklike konteks na dorpe en stede geneem word. In die meeste tradisionele Afrika-kulture word die *performance* en spelers/*performers* nie geïsoleer nie, maar is gewoonlik interaktief met mekaar. Daar is interaksie tussen die gemeenskap en die gehoor, wat ook deel van die ritueel vorm deur saam te sing, te dans en interaktief te wees met die musikante en ander spelers. Wanneer die tradisionele uitvoerings op 'n verhoog plaasvind, verander die aard daarvan. Die kunstenaars beeld dan gewoonlik die veranderinge en ontwikkeling van die verskeie danse en kulturele vorme uit. Kulturele vorme het dus aangepas en verder ontwikkel met nuwe invloede (Tiérou, 1992:40).

Colonialism and nationhood have contributed greatly to the transformation of African society, and new African dance forms have developed in new social contexts. As colonial rule shifted borders and the cash economy prompted labor migrations, and as people traveled during the colonial period, their dances went with them. As a consequence of labor migrations, people from a given ethnic group found themselves next to neighbors of a different ethnic group, with very different dance styles. As rural migrants gathered in cities, for example in South Africa, dance forms gained new significance as markers of ethnic origin and identity. Since the 1940s, at the Witwatersrand gold mines, "mine dancers" have competed in teams organized around ethnic origins (Tiérou, 1992:39).

Moderne artistieke produksies en geselskappe maak gereeld gebruik van tradisionele kunsvorme met dans en sang en dansers wat tradisionele vorme integreer met nuut geïmproviseerde vorme en temas. Talle van die dansgeselskappe is geborg deur die regering om kulturele herkoms te bevorder. Die dansteater van die Ori Olokun-geselskap het, byvoorbeeld, 'n uitvoering geskep met die naam *Alatangana*, wat handel oor die tradisionele mite van die Kono-gemeenskap (Dils, Ann, en Ann Cooper Albright, 2001:18).

Deur middel van verskeie kulturele saamvoegings ontstaan nuwe kulturele vorme.

As a stirring cultural expression, dance is capable both of expressing tradition and forging a new national identity (Dils, Ann, en Ann Cooper Albright, 2001:19).

Hierdie musiekteatervorm kom steeds vandag voor en word as verwysingspunt gebruik vir nuwer vorme. Alhoewel hierdie soort musiekblyspel as 'n vorm van musiekteater in Suid-

Afrika nie uitgesluit kan word nie, vorm dit vir die doel van die studie grootliks nie deel van die katogorie – die musiekblyspel – nie. ‘n Bondige agtergrond van die vorme is wel nodig, omdat dit as verwysing gebruik kan word vir nuwer vorme en om die diversiteit in Suid-Afrika te verstaan ten opsigte van die aard van teater en die oorsprong van musiekblyspele in Suid-Afrika.

2.3 KOLONIALE SUID-AFRIKA

2.3.1 Agtergrond

Nadat die Khoi-Khoi, San en Bantoe-sprekende gemeenskap in Prekoloniale Afrika floreer het, is daar talle ander groepe wat ook in Suid-Afrika hul bestaan gemaak het. Alhoewel elk van hierdie groepe ‘n komplekse studie regverdig ten opsigte van hul bydrae tot die Suid-Afrikaanse geskiedenis en vermaaklikheidsbedryf (sien indiepte bespreking by Bosman, 1928), is dit slegs van belang vir die doel van hierdie studie om van die groepe, elk met hul eie tradisies, insluitend musikale vaardighede, invloede en tradisies, kortliks van melding te maak met verwysing na van die aard en ontwikkeling van die musiekblyspel vanaf die Koloniale Suid-Afrika.

‘n Bondige historiese agtergrond van die tydperk word geloods en ook vorme en ruimtes aanwesig in Koloniale Suid-Afrika ten opsigte van die raamwerk van die studie, word belig. Daar word grootliks gefokus op die musiekblyspel wat eers in 1840 ontstaan het. Kenmerke ten opsigte van kultuurgroepe, ruimtes en vorme van teater, sal vervolgens bespreek word. Dit word gedoen in die soeke na verskynsels wat verband hou met die musiekblyspel, asook verband hou met die ontstaan en ontwikkeling van die musiekblyspel in Koloniale Suid-Afrika.

Suid-Afrika (gedurende die koloniale tydperk) was spoedig deurtrek met verskeie nasionaliteite, tale en kulture met verskillende vaardighede, kwaliteite, voorkeure en eienskappe wat beteken dat teateraktiwiteite (waar dit gevind is) ook moes aanpas.

Aan die einde van die 17de eeu het die Kaap byvoorbeeld uit ongeveer 200 huise bestaan. Die vernaamste geboue was Die Kasteel, die Nederduits Hervormde Kerk, die Groot Siekehuis (in die dae van skeurbuik), en die Slawelosie vir die Kompanjie se slawe. Volgens Bosman (1928: 21) is daar geen melding gemaak van openbare plekke vir vermaak nie.

Toneelkuns van enige waarde wat enigszins blywend beoefen word, vereis 'n sekere mate van rus, welvaart en 'n beskaafde publiek. Rus, nie alleen om die nodige tyd te verskaf vir toneelopvoerings nie, maar veral ook om die behoefte tot tydverdryf te versterk; welvaart om sulke vermake materieel moontlik te maak deur ruim ondersteuning van die kant van die publiek, ook bv. wat betref die oprig van geskikte lokale en 'n beskaafde publiek by wie die behoefte en soeke bestaan na kunsgenot en deur wie kunseise gestel word (Bosman, 1928: 20-21).

'n Algemene welvarendheid het in 'n mate aan die Kaap geheers. Besoekende skepe was die vernaamste bron van inkomste deur middel van handeldrywing. Openbare plekke van vermaak of teaterruimtes was egter grootliks afwesig.

Die eerste toneelagtige verskynsel is waargeneem op die skepe waar matrose onder mekaar liedere gesing het en ook nuus na die land oorgedra het. Later, volgens Bosman (1928: 22), is komedie-elemente ook in die soldate se vermaak waargeneem. Die Rederykerskamers, en later die liefhebberigeselskappe van die Nederlandse burgermaatskappy in die 17de en 18de eeu, het op hierdie grondslae hul grootste bloeityd beleef, maar in die Kaap en omliggende areas sou dit byna 100 jaar duur voordat toneelkuns 'n integrale deel van die Kaapse samelewing sou word (Bosman, 1928: 22).

Oor-en-weer-besoeke was die algemeenste vorm van vermaak en feestelikhede was volop met troues en begrafnisgeleenthede wat ook dikwels in gesellighede ontaard het (Bosman: 1928: 22). Musiek en dans vorm grootliks die hoofbestanddeel van vermaak vir die Kaapse samelewing. Die goewerneurs met hul amptelike ontvangste, dinees en swierige balle het tot die vermaak bygedra. Met inagneming van die sosiale lewe aan die Kaap gedurende die eerste helfte van die 18de eeu, is dit opmerklik dat daar deur geeneen van die reisbeskrywers melding gemaak word van drama en/of toneel nie, en is daar dus ook weinig rede om die bestaan van musiekblyspele te veronderstel (Bosman, 1928: 24). Stavorinus, wat aan die Kaap was van 1768 tot 1771, vermeld geen toneel nie en dieselfde in die geval van Thunberg, wat tussen 1770 en 1779 aan die Kaap was (Bosman, 1928: 26). Die lewe aan die Kaap het dus sy gemaklike gang gegaan, met besoeke, dinees en gesellighede, tot daar in Junie 1781, op die gebied van toneel, 'n omwenteling gekom het (Bosman, 1928: 27).

Die Anglo-Amerikaanse oorlog het in 1776 uitgebreek, waartydens Frankryk in 1778 en Nederland in 1780 as bondgenote teen Engeland betrokke geraak het (Bosman, 1928: 27). Dit sou beteken dat die Kaap, 'n sleutelbestemming op die weg na Indië, weer die gevaar geloop

het van 'n Engelse aanval. Aangesien Nederland nie self oor voldoende mag op land of ter see beskik het om die Kaap te beskerm nie, het die Franse bondgenote, wat ook groot belange in die Ooste gehad het, gehelp en 'n vloot asook soldate uitgestuur om die Kaap teen die Engelse te beskerm. Die Franse bereik die Kaap eerste en die Kaap word beskerm teen 'n Engelse inval. Later het talle Franse troepe agtergebly ter versterking van die Kaapse garnisoen (Bosman, 1928: 27). Op dié manier groei die garnisoen tot 'n getal van tussen 2 000 tot 3 000 man (grotendeels ook later bestaande uit Switserse en Duitse huursoldate). Die welvaart wat skielik aan die Kaap ontstaan het as gevolg van uitgebreide handel, het die Kapenaars spoedig 'n hupstoot gegee.

'n Hele paar ekonomiese, sosiale en kulturele omwentelinge het plaasgevind en die Franse se invloed ten opsigte van kulturele aspekte was later kenmerkend. Franse soldate het 'n vorm van teatertradisie aan die Kaap bekendgestel met Franse soldate wat in die Comédie Française-styl vir vermaak van hul medesoldate begin optree het (Bosman, 1928: 32).

Ten spyte van talle voorbeelde van vooruitgang en ontwikkeling ten opsigte van elemente van vermaak aanwesig, is daar steeds geen professionele toneel of musiekblyspele aangeteken nie, en sedert 1791 is daar 'n ekonomiese depressie aan die Kaap wat kulturele aktiwiteite aan bande gelê het (Bosman, 1928: 32).

2.4 1840: MUSIEKBLYSPELE ONTSTAAN IN EUROPA

2.4.1 Agtergrond

Gedurende die periode 1795–1875 sien ons die eerste kulturele opbloeï wat spruit uit 'n Nederlandse nasionale gees, asook 'n wedywing met die Engelse kultuur wat hom hier aan die Kaap kom vestig het (Bosman, 1928: 33). Die Kaap word 'n Britse Kolonie en stryd en verzet teen verengelsing word die groot aanhitser tot die beoefening van nasionale kultuur. Die Hollandse Afrikaner weier om homself en sy kultuur as minderwaardig te sien (Bosman, 1928: 34), en in 1875 vind die eerste Afrikaanse Taalbeweging plaas en dit kan beskou word as die oorgangsperiode wat gelei het tot apartheid (Bosman, 1928: 34).

Ten spyte van jarelange Engelse oorheersing op regeringsgebied, is daar 'n opkoms van 'n eie, Afrikaanse kultuur (Bosman, 1928: 34). Alhoewel die Engelse en Hollanders in beheer was van politieke en ekonomiese kwessies aan die Kaap, kan ander kulture ook nie uitgesluit word nie. Slawe van regoor die wêreld (Madagaskar, Mauritius, Mosambiek, Indonesië, ensovoorts) het deel gevorm van die Kaap se bevolking. Later is slawe, en ook mense wat nie

van Europese afkoms was nie, as “gekleurd” bestempel. Die term “wit” is gebruik vir Engelse en Hollandse inwoners, en alle Europeërs is ook onder dié benaming geklassifiseer (Bosman, 1928: 34).

White ethnicity on the presumption of shared European ancestry and cultural heritage, served to unite bourgeois Capetonians across potential divisions of language, Christian denomination or individual economic interest. The synonym of “white” was “European”. White or European ethnicity obscured actual differences of ancestry or geographical origin (Bickford-Smith, 1995: 24).

Met die koms van die Engelse na die Kaap (1795–1802) bring hulle van hul eie gewoontes op die gebied van onder andere sport en vermaak saam, en dit het die Hollandse samelewing aan die Kaap beïnvloed. Later is talle verskille prominent onder die Engelse en die Afrikaners wat gedeeltelik vyandigheid as ondertoon het en dit is te sien in byvoorbeeld die slaweafskaffing (1834) en die Groot Trek (1836) (Bosman, 1928: 36). Die Afrikaanse volkswording kan ingedeel word in die tydperke: 1806–1836, 1836–1902, en met die oorlog van 1899–1902 word die ontwikkeling voltooi met die Nasionale Party wat in 1948 aan bewind kom.

2.4.2 Toneelverskynsels en ruimtes – 1795–1875

Die Engelse het talle invloede gebring, veral ook op die gebied van vermaaklikheid. Teen 1796 was “Races”, een van die eerste ingevoerde aktiwiteite, reeds aanwesig (Bosman, 1928: 40). Ander vorme van vermaak wat die wedrenne tot gevolg gehad het, was gereelde “Race-balls”. Hierdie byeenkomste vorm deel van “Race-week” en talle Hollandssprekendes het ook daaraan deelgeneem (Bosman, 1928: 41).

Die Afrikaansche Sociëteitshuis of net Afrikaanse Sociëteit is as lokaal vir vermaak gestig en het voortbestaan tot en met 1849 (Bosman, 1928: 42). Dit was by uitstek die versamelplaas van offisiere en Indiese besoekers; die middelpunt van vermaak vir dans, wedrenne en in sekere sin ook toneel met die opvoer van Engelse toneelstukke. Van 1803–1810 het die Bataafsche Harmonie onder die Bataafse bewind ontstaan. Ná 1810 het die Engelse element begin oorheers in die Afrikaanse Sosiëteit, en dit gee waarskynlik aanleiding tot die stigting van ‘n Hollandse geselskap, De Vriendschap, in ongeveer 1815 (Bosman, 1928: 42). In die tydperk 1806–1815 was die Kaapsche Kolonie Klub aktief en is geklassifiseer as ‘n ete-klub wat sy eie funksies reël. Later in die 18de eeu is gereeld wedrenne, sosiale byeenkomste,

balle en konserte gehou, asook musiek beoefen (Bosman, 1928: 46). Die konserte het bestaan uit reisende musiekleermeesters en kunstenaars, en later het koorgeselskappe ook ontstaan. Die Afrikaanse Sociëteitshuis en die De Goede Hoop-Losie het veral gedien as ruimtes vir hierdie uitvoerings. In die 1800's, en veral in die eerste helfte van die eeu, is daar danksy musiekleermeesters en hul leerlinge, alreeds die Duitse Musiek- Toneel-geselskap, ballet, pantomime en sangspel. Musiek- en sanggeselskappe, soos onder andere Vriendschap en Harmonie en Eendragt, Amateur Musical Society, asook English Church Choral Society het ook ontstaan (Bosman, 1928: 49).

Toneellewe in die tydperk 1800–1808 het sy ontstaan by die Engelse garnisoen met liefhebberytoneel en met die bou van die Afrikaansche Schouwburg op die boerplein in 1800 (Bosman, 1928: 48). Onder die Bataafse regime van 1803–1806 word die toneellewe voortgesit. As gevolg van veelseortige troepe aan die Kaap aanwesig het Engelse, Franse, Hoogduitse en Hollandse geselskappe 'n verskeidenheid toneel en vermaak geskep (Bosman, 1928: 50). Die spelers, Engels en nie-Engels, was byna uitsluitlik deel van die sogenaamde vreemdelingstoneel. Van 1809–1839 is die invloed van C.E. Boniface en die begin van die geselskap Tot Nut en Vermaak die twee faktore van die grootste belang vir die Hollandse toneel en dus ook vir toneel in die algemeen aan die Kaap tot met die sluiting van die Skouburg op die Boereplein (1939). Die aanwesigheid van verskillende elemente dra by tot die ontwikkeling van toneelskepping in verskeie vorme, veral wat betref speelwyse en keuse van stukke wat opgevoer is (Bosman, 1928: 50). Die oudste bekende Hollandse geselskap (1803) het die volgende slagspreuk gehad: Tot Leering en Vermaak. By Engelse toneel was die element van vermaak die belangrikste, gevolg deur liefdadigheid, en van minste belang was lering/opvoeding. By die Hollandssprekendes, ten spyte van die leuse, groepeer vermaak en lering onder een sambreel, daarna volg liefdadigheid. Dikwels moes een motief dien om die ander te regverdig (Bosman, 1928: 52).

Die Engelse wou eintlik vermaak word met ligte tydverdryf, en daarteenoor het die Hollandssprekendes toneel ernstiger opgeneem in die soeke na lering, wat weer gelei het tot ernstiger kuns. Die owerhede het die waarde van gesonde tydverdryf besef en het 'n lokaal in die barakke aan die garnisoen beskikbaar gestel, die sogenaamde Garnisoen-teater (Garrison Theatre), wat lank voortbestaan het (Bosman, 1928:57). Toneel was beïnvloed en waarskynlik aan bande gelê deur onvermydelike omstandighede soos byvoorbeeld oorlog en gevolglik dus ook soms die afwesigheid van goeie spelers.

Verskillende geselskappe het ontstaan, byvoorbeeld Tot Nut en Vermaak en Honi Soit qui mal y pens en verskeie name soos byvoorbeeld Boniface, Brink en Tredoux is vasgelê in die Hollandse toneeltradisie (1802–1897) (Bosman, 1928:57). Later beïnvloed die Hollandse voorliefde vir ballet die Engelse, en op sy beurt weer beïnvloed die Engelse toneel die Hollanders ten opsigte van nuwe stukke of variéte-elemente (Bosman, 1928:58). Die Engelse en Hollandse publiek het wedersyds mekaar se opvoerings ondersteun, maar later het daar wel skeiding ontstaan met aparte lokale vir elk.

Vir die doel van die studie en om die ontstaan van musiekblyspele na te vors, kan ons die volgende afleidings maak: Daar is talle verskynsels waargeneem en geleenthede geskep met die primêre doel om te dien as ligte vermaak wat ook later die ontstaan van variéte-elemente tot gevolg gehad het. Volgens Bosman (1928: 40) gaan die vemaaklikheidsverskynsels ook hand aan hand met die oorsprong van toneelagtige elemente. Hierdie elemente is dan ook in 'n wyer sin verwant aan die ontwikkeling van musiekblyspele.

Ten spyte van die eerste toneelagtige verskynsels wat teenwoordig is onder matrose as vermaak in die barakke, vorm perdewedrenne, dinees en balle ook deel van die oorsprong van vermaak in die vorm van dans en musiek. Later is formele konserte deur reisende musikante en koorgeselskappe opgevoer, en hierdie invloede van verskeie kultuurgroepe dra gevolglik by tot die ontwikkeling van vermaak wat later toneel, pantomimes, ensovoorts, in 'n meer gestruktureerde vorm ingesluit het.

Toneelgeselskappe, eetklubs en sosiëteite vir die reël van konserte, opvoerings en funksies vir vemaaklikheidsdoeleindes kom algemeen voor en Die Afrikaansche Sociëteitshuis word die eerste lokaal wat vir vermaak gestig is.

Die gebruik van musiek, sang en dans het ontwikkel as vermaaksvorme voordat gestruktureerde toneellewe ontstaan het en dien as verwysing vir latere vorme wat ontwikkel het en dit sluit die ontwikkeling van die musiekblyspel in.

2.4.3 Die Engelse invloed

Verskillende kulture met hul tradisies en invloede soos bo genoem (onder andere Engelse, Duitsers, Hollanders en kulture in Pre-koloniale Afrika bespreek) het ook bygedra tot die ontwikkeling van toneel en musiekblyspele in Suid-Afrika.

Ná 1855 tree 'n tydperk van volkome verval van die Hollandse toneel in. Daarteenoor verskyn die kragtige opkoms en vestiging van die Engelse toneel (Bosman, 1928:59). Volgens Bosman (1928: 60) kan die toneelbedryf in Kaapstad in die tydperk 1852–1875 primêr gesien word as amateurdrama in die geval van die Hollandse en Engelse toneelbedryf.

Met die koms van die Engelse na die Kaap was daar weinig vermaak en hulle het meestal ontspan by wedrenne, balle, ensovoorts. Later, in Oktober 1801, open 'n gebou vir teater, naamlik De Schouwburg (sien bespreking by ruimtes) hoofsaaklik met liefdadigheid as doel (Bosman, 1928: 68). Van 1802 word daar gereeld opvoerings aangebied en soms is geleenthede soos die jaarlikse Najaarswedrenne ook gevier. Voorbeelde van toneelstukke wat opgevoer word, sluit in *Prisoner at Large*, *The agreeable surprise*, *Three weeks after marriage* en *The Devil to Pay*. Ter viering van die koning se verjaardag is *Little Hunchback* opgevoer, en Shakespeare se werke is beslis ook nie nagelaat nie. Later het die Hollanders, Franse en Duitsers ook tot die toneelopvoerings bygedra. Die hoofdoel van die opvoerings blyk uit die onderstaande aanhaling:

Kritisie, oordeel sag! – ons is Amateurs. Publiek, ondersteun ons! – ons motief is liefdadigheid, mense bedink! – ons strewe is gemeenskaplike tydverdryf (Bosman, 1928: 68).

Die Engelse en Franse werke is die meeste aangeteken, en daar is talle oorspronklike werke wat elemente van liedjies, proloë en epiloë insluit. Van die oorspronklike Engelse werke is die proloog van *Kaptein Sheridan* opgeteken. Geestigheid vorm gewoonlik die uitstaande kenmerk van Engelse werke. *King Richard III* (1813), *The Merchant of Venice* (1817) en *Othello* (1818) van Shakespeare is ook opgevoer. Ingevoerde werke is kort van duur en aanvanklik gepas vir ligte tydverdryf. Ander teaterwerke is ook soms opgevoer, soos onder andere Shakespeare se *The Taming of the Shrew* met liedjies wat soms tussendeur gesing word vir afwisseling. Daar is gevalle van gewilde vaudeville in die 18de eeu, waarvan *The Poor Soldier* in 1802 eerste vermeld is. In Junie 1802 is *The Cunning Wife, or The Lover in a Sack*, 'n balletpantomime, opgevoer. Die historiese drama kom ook te voorskyn in *Koning Alfred* (1802), en 'n toneelspel, *The Sultan*, tesame met twee treurspele *Douglas* en *The Gamester* is ook opgevoer. Daar word ook melding gemaak van 'n burlesk-treurspel, *Tom Thumb*, wat opgevoer is (Bosman, 1928: 68).

Bogenoemde elemente wat die ontstaan van die musiekblyspel voorafgaan, is gevind in genres soos burlesk, vaudeville, pantomime en ballet. Van die genres sluit sang, dans en

musiek in. Verder is daar nie voorbeelde van musiekblyspele aangeteken by amateur dramagroepe nie.

2.4.4 Die Duitse en Hollandse invloed

Die Toneel en Muziek Gezelschap is die eerste erkende professionele geselskap wat van musiek gebruik gemaak het. Hier kom die ware liefde vir musiek onder die Duitsers na vore en hulle neem ook die voortou vanaf 1800 en fokus meer op hul Duitse musikale vorme. Die eerste vermelding van 'n Hollandse geselskap is gedurende die Bataafse regime (Bosman, 1928: 80) en 'n bekende opvoering is *De Papagaay*, 'n toneelspel in drie bedrywe.

Toneel onder die Hollanders is minder aktief in hierdie tydperk. Geselskappe bestaan steeds uit toneel en veral treurspel en werk met middelmatige tot ernstige inhoud gevolg deur 'n komiese element en sang. Hiervan is die Hollandse treurspel *Zaire* en *De Papegaay* die bekendste.

Die Duitse *Die Schachmaschine* en *Der Wildfang* was teaterstukke met groot geselskappe wat opgevoer is tesame met kleiner blyspele soos *Der Friedens-Feyer* waar sangspel ook voorkom (Bosman, 1928: 80).

2.4.5 Die Franse invloed

Franse teatergeselskappe begin ook onder die Bataafse bewind, en daar kan volgens Bosman (1928: 84) veilig aangeneem word dat Hollandse troepe goed met Frans bekend was, aangesien dit aan die Kaap, net soos in Holland, 'n vereiste van goeie opvoeding was om Frans te ken (Bosman, 1928: 84). Daar was sprake van Franse toneel in hierdie tydperk, en *Die Arlequin Afficheur* is in 1803 opgevoer. Die produksies is gedefinieer as 'n klugspel in een bedryf, met sang. Die herhaling van die produksie wys op populariteit, en die sangelement neem toe (Bosman, 1928: 85). Franse opvoerings vind ook in die Skouburg plaas en later is *Toinon et Toinette*, *Le Tableau Parlant* en *Le Tonne(l)ier* opgevoer, almal tesame met 'n element van sang in opvoerings aanwesig. Hierdie tipe opvoerings kan geklassifiseer word as vaudeville, en vele ander produksies volg en word uitgebrei met Opera Comique of Operette. Later blyk dit dat dans die plek van sang ingeneem het (Bosman, 1928: 85).

Die Opéra Comique kom voor in Frankryk sedert ongeveer 1720 en was verwant aan die kermistoneel, die ouer vaudeville (oorspronklik 'n klug, met liedjies tussendeur gevleg, wat

op bekende wysies gesing word) en aan die Italiaanse komedie met harlekyn as hoofpersoon. Reeds gou kry dit die vorm van drama, deels in verse, deels in prosa, waarin sowel gesing as gepraat word. Pantomime en ballette was ook populêr. Daar word gedans in die skouburge, ballet of dans kom voor by die meeste funksies en die Italianers en Franse was bekend daarvoor dat hulle hierdie vorme in die Kaap voortsit. Uit bogenoemde blyk die noue skakeling met Europa. In die jaar 1803 is die Opéra Comique bekend gestel, en hierdie tipe blyspel of klugspel bevat gewoonlik sang. In Desember 1801 word die “Laaste Operas” aangekondig en daar moes goeie sangers onder die Franse gewees het, maar hul talent was beperk tot die blyspel en klugspel. Die pantomime, *Die Barbier van Seville*, word in 1804 uitgevoer en is ook die eerste aangetekende pantomime onder die Franse geselskap. Later blyk klugspele populêr te wees, en *Comédie Parade*, *Comédie Lyrique*, ‘n pantomime van skimme, ‘n herderspel en blyspele in rymlose verse maak hul verkyning (Bosman, 1928:90).

Die ou tradisie van ligte stukke – sangspele ensovoorts – bly voortlewe en Charles Etienne Boniface se invloed was kenmerkend op artistieke, letterkundige en taalkundige gebied. Hier sien ons ‘n verandering in ‘n tipies Hollandse rigting, naamlik om een groot toneelstuk – ‘n treurspel of toneelspel – op te voer, gevolg deur ‘n vermaaklike element of opvoering. Franse opvoerings vind egter steeds plaas waar Boniface se volksgenote, die dans- en musiekleermeesters Riaux Meurant en Agron, die voortou neem. Soms is hierdie produksies opgevoer met die doel om liefdadigheid te steun en soms vir hul eie tydverdryf. Later maak semiprofessionele toneel sy verskyning. Twee ballette, *Sapho* en *Don Juan*, word in 1814 en 1815 opgevoer. Molière se werke is aanwesig by die Franse, en Opéra Comique en ballet en pantomime word gereeld beoefen (pantomime in hierdie opset verwysend na ‘n gebaarspel met ‘n sterk danselement) (Bosman 1928:91).

Ons sien Europese dramatiese kuns goed aan die Kaap verteenwoordig met vorme soos die treurspel, blyspel, klugspel, opera, sangspel, pantomime, burlesk, operette, vaudeville en ballet. Elemente van die musieklyspel is in sommige vorme teenwoordig waar sang, musiek en dans byvoorbeeld voorkom. Pantomime in hierdie opsig handel oor pantomime as gebaarspel met ‘n sterk danselement. Elke (Europese) kultuurgroep het hul eie vorme en musikale vaardighede en invloede saamgebring. Die vorme teenwoordig in Koloniale Suid-Afrika onder diverse groepe (die Engelse, Duitsers, Hollanders en Franse gemeenskappe) kan gebruik word as verwysing vir nuwe vorme en ook as beginpunt vir die ontwikkeling van die musiekblyspel.

2.5 RUITES 1800–1875

Geskikte ruimtes is nodig vir professionele teateraktiwiteite en veral in die geval van die musiekblyspel. Ten opsigte van die raamwerk van die studie sal daar slegs enkele aspekte by elke ruimte genoem word wat relevant is tot die ontwikkeling van die musiekblyspel.

Talle struikelblokke het dit moeilik gemaak vir Kapenaars om teater in hierdie tyd by te woon. Daar was byvoorbeeld swak of geen publieke vervoer (treine is eers vanaf 1890 aanwesig). Racster (1951:47 in Neethling, 2002) maak die stelling dat in die 1850's en 1860's teatergangers baie entoesiasties moes gewees het, want die pad na teater ruimtes was “neither easy nor smooth”.

2.5.1 Afrikaansche Schouwburg

Die eerste vorm van opvoerings vind plaas in die Hospitaal en die barakke wat bestaan het uit die ou Kompanjie se hospitaal en nuwe pakhuise (Bosman, 1928:94). Later het Sir George die Afrikaansche Schouwburg/African Theatre op die boereplein opgerig en dit word in 1801 geopen. Hierdie was Kaapstad se eerste behoorlike teater. Die teater is in die Italiaanse klassieke boustyl gebou en die pakhuise onder moes dienlik wees om die ekonomiese kant van die onderneming te ondersteun. Die Afrikaansche Schouwburg was aanvanklik in privaatbesit met 24 aandeelhouers, en vir Hollands- en Engelssprekendes bedoel. Later het Duitsers, Hollanders, Franse en Engelse amateurs die ruimte gebruik om Kapenaars te amuseer (Bosman, 2028: 91). Die ruimtes is soms vir skoue en balle ook gebruik, en die ruimte word die uitsluitlike plek vir opvoerings tot 1806 en bly die vernaamste ruimte vir opvoerings vir die grootste deel van die tyd tot en met 1839. Die teater het gesukkel om voort te bestaan as gevolg van konserwatiewe, Calvinistiese invloede wat teater meestal as goddeloos beskou het, en in 1939 is die teater verkoop. Alle teater-elemente is verwyder en die gebou is in ‘n kerk omskep (Neethling, 2002:17).

Bekende produksies in die ruimte wat as verwysing vir die musiekblyspel gebruik kan word, is as volg: *Opéra Comique* (ook gesien as sangspel) – *The Poor Soldier* (1802), Vaudeville – *The Taming of the Shrew* (waar lieder tussendeur gesing is), en die burlesk-treurspel, *Tom Thumb*.

2.5.2 Garnisoen-teater

Van 1807 tot 1808 het die Franse geselskap 'n eie lokaal, 'n pakhuis, ingerig. 'n Lokaal in die barakke, naamlik die Garnisoen-teater (Garrison Theatre), is aan die garnisoen gegee. Die Garnisoen-teater was op die tweede verdieping gebou en is nie as 'n professionele teater ruimte gesien nie. Die ouditorium was in blokke verdeel. Daar was 'n put/parterre en 'n galery en daar was ook 'n klein kleedkamer (Neethling 2002:15). Franse soldate het vir mekaar opgetree en soms is die publiek ook genooi. Die teater in Kaapstad was gebruik vir die grootste deel van 1822 tot 1839. Daar was 'n behoefte aan permanente teater ruimtes, en later is die Afrikaansche Schouwburg/African Theatre oorgedoen met die soldate wat soms steeds in die Garnisoen-teater optree. 'n Voorbeeld van so 'n produksie is die *De Beaumarchais*-pantomime, *The Barber of Seville*.

2.5.3 Hoopstraat-teater

Die Liefhebberytoneel (so genoem deur die Hollanders) of Amateur Theatre (so genoem deur die Engelse) verwys na amateur toneel. Soos vroeër genoem, het die Hollanders en die Engelse dié teatergebou afsonderlik benut. In 1884 het die Franse die ruimte gebruik en is die naam Sans Souci aangeneem. Die ruimte is alombekend as Hoopstraat-teater (Hope Street Theatre). Volgens Bosman (1928:360) was die verskillende name moontlik 'n strategie van die dramageselskappe om dit makliker te maak vir die publiek om te kan onderskei tussen die verskillende geselskappe wat in dieselfde ruimte opgevoer het. Later is die naam verander na die Royal Victoria Theatre. Die verandering simboliseer die begin van die Engelse era in die geskiedenis van die Hoopstraat-teater.

Die Royal Victoria-teater was die mees geskikte teater beskikbaar vir die Engelse spelers in Kaapstad, aangesien die African Theatre toegemaak het en in 'n kerk verander is en die Garnisoen-teater nie 'n geskikte ruimte was nie (Neethling 2002:24). Die Royal Victoria-teater is die eerste teater wat oorgedoen is met die hulp van professionele steun. Die teater het wel swak akoestiek gehad en die verhoogbeligting (kerslig) was onvoldoende (Neethling, 2002:24).

Die Franse wat die teater die naam Sans Souci gegee het, het onder andere die volgende in die ruimte opgevoer: “a Grand musical interlude, a Grand comic Ballet, a Comic solo, a Grand and Comic Galopade en 'n Graceful waltz” (Fletcher, 1994:77). Later is die opvoerings eerder gesien as vaudeville “followed by a musical interlude, a dance, a Spanish

dance, a sailor's hornpipe, a grand duet and the pantomime going mad" (Fletcher, 1994:77). Die Sans Souci het die laaste uitvoering op 20 Maart 1848 gegee en het gou van die toneellewe verdwyn en die naam is toe ook terug verander na Hoopstraat-teater.

In 1848 het die Hollanders weer op die toneel verskyn en die Hoopstraat-teater begin gebruik. Van die produksies wat opgevoer is, was *Siegfried von Hohenhart* en *Sans Quartier, of Het Vergenoegen Overtreft den Rydkom*. In 1849 het hul aangekondig dat hulle onder 'n nuwe slagspreuk sal speel, naamlik "Tot Oefening en Vermaak". In 1853 is die Hoopstraat-teater weer deur die Engelse oorgeneem en het later 'n stadige dood gesterf met slegs amateuragtige toneel wat opgevoer is en later ook tot stilstand gekom het (Neethling, 2001:29).

Talle produksies is in die Hoopstraat-teater opgevoer, met elemente van die musiekblyspel wat soms identifiseerbaar is. Elemente van sang, dans en musiek is teenwoordig, en later is vaudeville ook in die Franse Sans Souci aanwesig. Die elemente wat gebruik is deur die Franse in Sans Souci, kan ook as verwysing gebruik word vir nuwe vorme van die musiekblyspel wat vandag steeds in gebruik is.

2.5.4 Haupt se teater

Die volgende ruimte is ontwikkel vanuit Haupt se wynwinkel, met die naam Haupt's Theatre. Die lokaal is in 1848 omskep in 'n klein teater en sien as volg daaruit:

The upper story (...) was divided lengthwise by a wooden partition for about half the length of the store, which was crossed by a partition for about midway in the length of the store, one side devoted to the refreshment department and the promenade, the other to the auditory, which was fitted up much after the Roeland-street plan, but with a gallery at the street end. Behind the middle partition was the stage and dressing rooms, arranged respectively on each side (Bosman, 1928: 483).

Ten spyte van die ongemaklike Garrison Theatre was dié klein teater die enigste ander Engelse teater. Daar is geen rekord van enige musiekblyspele wat opgevoer is in die ruimte nie, en dis ook te verstane as gevolg van die feit dat dit nie 'n geskikte ruimte vir hierdie tipe opvoerings was nie. Daar is ook geen musikale teater-elemente aanwesig nie, aangesien die produksies wat meestal in die Engelse teater opgevoer is, Shakespeare-tekste was (soos *Richard III*). In 1950 is die lokaal nie meer beskou as 'n geskikte ruimte nie en amateurgeselskappe het nie meer in die teater belang gestel nie.

2.5.5 Roelandstraat-teater

Die Hollanders het ook 'n ruimte gehad wat hulle benut het met die naam die Roelandstraat-teater. In 1843 is 'n wynwinkel omskep in die Roelandstraat-teater en die gebou was lank en smal met enkele sitplekke langs die kante, met die gevolg dat dit soms nie moontlik was om te sien of te hoor nie. Die teater het sy eie orkes gehad, bestaande uit twee mans bekend as Alie en Jacob. Tot Nut en Vermaak was die eerste geselskap wat daar opgetree het, met produksies soos *De Verzoening*, of *De Brodetwist* en later ook *De Trouwring*, *Het Zal Laat Worden* (Bosman, 1928: 501–502). Die gebou is later as 'n sinagoge benut en in 1850 ook as die hoofkwartiere van die St. John's Ambulance Brigade, maar bestaan nie meer vandag nie (Neethling, 2002: 38).

2.5.6 Harringtonstraat-teater

In 1857 is die Harringtonstraat-teater deur Sefton Parry opgerig. Die teater was vyf en 'n half meter hoog en het 'n area van 584m² beslaan. Die teater bestaan uit 'n put/parterre, 'n galery en losies. Die sitplekke was opgestop met perdehaar en die mure was versier met wit en goue muurpapier. Die gebruik van kerslig vir beligting is vervang met die gebruik van gasbeligting. Daar was 380 eersteklas sitplekke en 200 sitplekke vir die 'laer klas'. Met die openingsaand is drie werke opgevoer: 'n komedie genaamd *A Kiss in the Dark*, 'n operette *Why don't she Marry* en 'n klug met die naam *A Thumping Legacy*. Vele ander produksies het gevolg en Parry kies om *Beauty and the Beast*, die Engelse Kersfees-pantomime, as sy tiende produksie op te voer (Neethling, 2002: 60).

It was a magnificent Burlesque Fairy Spectacle in Three acts and several Tableaux, presented on an enormous scale in the small theatre with entirely new scenery, songs, choruses, dresses, music, machinery and appointments, which have been some time in preparation (Neethling, 2002: 60).

Sefton Parry se geselskap het talle tragedies (*Macbeth*), komedies (*The flying Dutchman*) en pantomimes opgevoer, en later verkoop hy sy teater aan Glynn wat in 1858 open met *The Merchant of Venice*. In 1859 is die teater verbeter en vernoem na die Cape Town Theatre. Die koerant het Parry geprys as die eerste ware professionele teatermaker aan die Kaap. Hy en sy vrou keer terug en koop die teater weer oor by Glynn, restoureer die teater, en talle Engelse pantomimes volg, byvoorbeeld *Babes in the Wood* in 1859. Hier is 'n uittreksel uit die program (Flecher, 1994:88):

Mr Parry has much pleasure in being able to announce ... that Christmas wil not pass over without the endeavour to keep up the good old English custom of a good English Pantomime. Founded on one of the oldest Ballads in the language. An attempt of this kind on so small a stage, with so many disadvantages to contend against, may seem at first almost impracticable; but Mr Parry trusts to ... secure success. No expense has been spared in placing it on the stage in a manner far beyond anything ever witnessed at the Cape. The Scenery, which has been painted expressly for the occasion, is of the most gorgeous descriptions; the stage has been entirely remodeled with traps, machinery etc., the masks, properties and tricks are of usual excellence, and the dresses all that money and good taste could secure.

Die produksie was ‘n sukses maar “out of proportion to the work and anxiety (that) it could only run for two nights” (Racster, 1951:54). Die rede vir hierdie vrees was dat gedurende hierdie tydperk in Kaaptad daar nie ‘n groot genoeg aktiewe teaterkultuur was wat meer as twee uitvoerings kon ondersteun nie. Hierdie aktiewe teaterkultuur is, soos genoem in Hoofstuk 1, een van die vereistes van Kenrick vir musiekteater om suksesvol te wees.

Bogenoemde bevinding is belangrik ten opsigte van die bestudering en ontwikkeling van die musiekblyspel in Suid-Afrika. ‘n Musiekblyspel is ‘n duur tipe produksie en dit is onwaarskynlik dat die genre in hierdie tydperk finansieel uitvoerbaar kon wees as gevolg van ‘n onaktiewe teaterkultuur, min bruikbare ruimtes en ook relatief swak infrastruktuur. Dit is wel belangrik om te noem dat sommige van die ruimtes wat wel gebruik kon word, dalk relatief geskik kon wees om te dien vir kleiner musiekblyspele of musikale teater.

Teaters het gesukkel om die min teatergangers in die teaters te hou. Daar was selfs pogings om Shakespreare se *Richard III* op te voer, maar “in a small house with a limited company...we would prefer seeing a little piece well-played rather than a difficult one murdered” (Neethling, 2002:64). Dit was duidelik ‘n prioriteit om teater lewendig te probeer hou met talle pogings. Die *Cape Argus* (13 Maart 1860) het volgens Neethling (2002: 64) gepoog om hulp te verleen ten opsigte van sukkelende teaters:

Theatricals in Cape Town are not attracting large audiences at either house of entertainments. Mr Parry is making great efforts to fill Cape Town Theatre, but nothing seems to take. If the Cape Town people wish to sustain the drama the people must be a little more liberal in their support (Neethling, 2002: 64).

Parry en sy vrou is in 1860 terug Engeland toe.

2.5.7 Theatre Royal

In 1860 is die eerste groot teater, die Theatre Royal in Harringtonstraat, opgerig en die teater kon 'n duisend mense huisves. Die teaterhuis is gebou in die koloniale tydperk en was grootliks gebaseer op die ontwerpe van die Britse teaterhuise van Londen (English Nineteenth century theatre) (Neethling, 2002:15). Die binnenshuise uitleg van die teater toon kenmerke van die Victoriaanse tydperk (Neethling, 2002:18). Die sitplekke was volgens klas verdeel. Die goedkoopste kaartjies was op die galery en die laerklas het die areas ten volle benut. Die middelklas het gebruik gemaak van die put/parterre wat reg voor die verhoog was, terwyl die losies gereserveer was vir die adellikes en hoër klasse. Die ontwikkeling van kerslig tot gasbeligting en uiteindelik elektriese beligting was 'n stadige proses, en talle jare het verloop voordat teaters dié bronne sou benut. Die Theatre Royal het wel later van gasbeligting gebruik gemaak. Die verhoog was groter as enige verhoog tot op daardie tydstip in Kaapse teaters en die kleedkamers vir die akteurs was ook ruimer (Neethling, 2002:15).

Talle produksies is opgevoer, onder andere komedie, pantomime (met 'n sterk musikale element), Shakespeare-toneelstukke, en so meer. Elemente wat verwant is aan musiekblyspele was teenwoordig met talle musikale elemente wat tussen deur die toneelstukke opgevoer is. Enkele voorbeelde van produksies in die teater is, *The man with many friends* "and a musical interlude" (1860), *Guilty or not guilty*, "and a performance by the brass band Cape Royal Rifles" (1860) en *The Tale of a Taste* "and a Burlesque" (1961). Soms kom burlesk voor en soms is daar sang en musiek in 'n produksie gebruik vir afwisseling tussen bedrywe. In 1886 is die Harringtonstraat-teater deur 'n brand vernietig (Neethling 2002: 94).

2.6 SLOT

Ander teaters, byvoorbeeld die Rosestraat-teater en Die Breëstraat-teater, kom ook in hierdie tydperk voor, maar moes spoedig toemaak as gevolg van gebrekkige belangstelling. Soms was die teaters ook veel kleiner, en daar bestaan min rekords van produksies wat opgevoer is in die ruimtes en hul was beslis nie so populêr in vergelyking met bogenoemde ruimtes nie. Van 1868 af, toe die Royal Theatre in Harringtonstraat deur 'n brand vernietig is, tot en met 1875 toe die teater in Burgstraat ontwikkel is, is daar geen nuwe teater in Kaapstad gebou nie (Neethling, 2002:68). Volgens Bosman (1980) is die periode 1863–1872 moeilike jare vir

teater in die Kaap. Vanaf 1863–1864 was daar geen professionele teatergeselskap aan die Kaap teenwoordig nie, en gevolglik was die deure van die Theatre Royal selde oop. Daar is wel produksies opgevoer, maar hulle was meestal klein van aard en irrelevant tot die studie. Hierdie verskynsel was oor die hele Kaap met betrekking tot teateraktiwiteite teenwoordig. Teatermakers het ook gebruik gemaak van sale en ander beskikbare geboue soos die Oddfellows Hall, Mutual Hall, Athenaeum Hall, ensovoorts.

In Kaapstad is min professionele teaters wat talle mense kon huisves in hierdie tydperk opgerig, en moontlike ruimtes is toegemaak as gevolg van min belangstelling en/of ander omstandighede soos oorlog en vernietiging deur brand.

Daar is elemente van die musiekblyspel in talle van die produksies in die tydperke waargeneem, onder andere, sang, musiek en dans. Daar is ook vorme van musiekteater aanwesig wat later ontwikkel het in die musiekblyspel of wat as verwysing gebruik kan word vir die ontwikkeling van die musiekblyspel, soos gesien in Hoofstuk 1. Vorme van musiekteater wat voorkom, is onder andere operettes, vaudeville, Engelse pantomime, opera en burlesk. Daar is wel geen professionele musiekblyspele in hierdie tydperke gevind nie.

Die infrastruktuur ten opsigte van die ruimtes in hierdie tydperke is nie geskik vir musiekblyspele nie. Daar was min spelers in talle van die geselskappe en hulle het meestal die vorm beoefen vir die liefde van die kunste, met beroepspelers wat in die minderheid was. Ander spelers kom voor in geselskappe van oorsee wat vir 'n geruime tyd in Suid-Afrika as besoekers opgetree het. Omdat mense teater met moeite bygewoon het, is daar nie 'n prominente, aktiewe teaterkultuur wat gevorm het nie. Talle geselskappe was verdeel ten opsigte van kultuurvoorkeure met byvoorbeeld die Franse, Engelse en Hollanders wat hul eie vorm van toneellewe beoefen het, behalwe wanneer hulle by uitsondering wel saam opgetree het.⁵

⁵ Ander stede kan ook in dié verband bestudeer word om na te vors of daar enige elemente ten opsigte van die ontwikkeling van die professionele musiekblyspel aanwesig is, maar met betrekking tot die afbakening van die studie is slegs die Kaap as voorbeeld in die spesifieke afdeling in diepte nagevors. Die rede is, onder andere, omdat die Kaap teen 1875 die grootste stad in Suidelike Afrika was. Daar sal wel later in die studie die aanwesigheid van kenmerkende elemente ten opsigte van musiekblyspele in ander stede bespreek word.

2.7 DIE TYDPERK 1875–1948

2.7.1 Agtergrond

In die tydperk 1875 tot 1948 het Suid-Afrika nie net ekonomies gegroei nie, maar daar is talle teaters opgerig, en produksies met musiekteater-elemente is ook in sommige van die ruimtes uitgevoer.

Met die ontdekking van diamante in 1867 (Oranjerivier, Noord-Kaap en Vrystaat) en later goud in 1886 (Johannesburg), het die bevolking van Kaapstad van 25 000 in 1850 omtrent verdubbel na 45 000 in 1875 (Neethling, 2002: 8). Teen 1875 was Kaapstad een van die grootste stede, nie net in Suid-Afrika nie, maar in Suidelike Afrika (Bickford-Smith, 1995:34). Markte het ontstaan waar boere gedurende markdae hul vee, groente, vrugte, ensovoorts na die dorp gebring en verkoop het, en die groeiende bevolking in Kaapstad het die boeregemeenskap ook 'n finansiële hupstoot gegee.

In die vroeë 19de eeu was Kaapstad se infrastruktuur nog nie goed ontwikkel nie. Gasbeligting is gebruik en eers later in 1870 is elektriese lig aangebring wat slegs deur mense van hoër klasse gebruik is (Neethling, 2002: 11). In 1890 is private, voorstedelike treine ontwikkel vir vervoer, en in 1896 is die eerste elektriese treine van Amerika ingevoer en tussen Adderleystraat en Mowbraystraat in gebruik geneem.

Tot en met die middel van die 1870's was sosiale integrasie algemeen in die laer klasse van die gemeenskap, terwyl die hoër klasse verkies het om nie te meng met die armer, laer klasse nie en in groot huise gewoon het, gewoonlik aan die buitewyke van die stad, terwyl die laer klasse van die gemeenskap in die minder populêre dele van die Kaap gewoon het (Neethling, 2002:7).

Residential integration amongst the lower classes was a universal phenomenon during the early nineteenth century. Segregation was initially confined to the social exclusivity of the dominant class (Bickford-Smith 1995: 37, 210).

In ander stede soos byvoorbeeld Johannesburg, met die ontwikkeling van die mynbedryf en die ontdekking van goud, het talle kroeë, hotelle, sosiale klubs, sportklubs en teaters ontstaan, en met die toename in die bevolking is daar plek gemaak vir vermaaklikheid in talle stede.

2.7.2 Ruimtes en produksies

In die vroeë koloniale tydperk is die geskiedenis van die Westerse teatertradisie ten opsigte van teatergeboue bespreek met inagneming van ruimtes soos die Garnisoen Teater tot en met die African Theatre. Teen die einde van die 19de eeu het Suid-Afrika talle veranderinge ondergaan, met een van die groot oorsake die Anglo-Boereoorlog (1899–1901). Teen die einde van die oorlog het vernuwings en veranderinge plaasgevind, ook op die gebied van teater (Neethling, 2002:143). Gedurende die 19de eeu is talle teatergeboue in groeiende stede opgerig. Sommige van die teaters het Europese elemente bevat, wat gasbeligting en galerye insluit.

Aanvanklik was die ontwikkeling van geskikte teater ruimtes 'n stadige proses (voor 1850 was teater ruimtes klein en soms ongeskik vir gebruik). Die Britte, wat die professionele teater aan die Kaap bekend gestel het, was instrumenteel tot die verbetering van teater ruimtes in styl en kwaliteit (byvoorbeeld die Theatre Royal in Harringtonstraat en die Theatre Royal in Burgstraat) (Neethling, 2002: 141).

Volgens Neethling (2002: 142) is daar slegs 'n paar ruimtes wat opgerig is met die primêre doel om te dien as 'n teater ruimte. Ander ruimtes is eers later in 'n teater ruimte omskep, byvoorbeeld vorige winkels of publieke geboue. Ruimtes wat opgerig is met teater as primêre doel, is die African-teater (1801), Dury Lane Teater (1848), Harringtonstraat-teater (1857), Theater Royal, Harringtonstraat (1860) en die New Theater Royal, Burgstraat (1884). Van hierdie teaters is opgerig en befonds deur individue en het onafhanklik gefunksioneer.

In die tydperk 1875 tot 1948 is daar talle ander teaters ook in Suid-Afrika opgerig. Van die teaters het produksies opgelewer met musiekteater-elemente (vaudeville en variéte), en daar is ook in sommige gevalle musiekblyspele opgevoer. Voorbeelde van sulke teaters is onder andere die Operahuis (1893) en die Tivoli-teater (1903) in Kaapstad, die Operahuis (1893) in Port Elizabeth, die Theatre Royal (1888), Globe Theatre (1889), Standard Theatre (1891–1947) in Johannesburg en ook die ou Trafalgar-teater in Durban wat met die Royal Theatre in 1882 vervang is. In Pietermaritzburg was daar die Scott's Theatre wat in 1877 opgerig is, in Kimberley die Royal Theatre (afgebrand in 1930, maar weer herbou in die 1970's), en in Pretoria die Operahuis wat in 1904 opgerig is. 'n Paar van die teaters sal as voorbeelde bespreek word om die aanwesigheid of afwesigheid van musiekblyspel in die teaters te bestudeer.

2.7.2.1 *Operahuis, Tivoli-teater – Kaapstad*

Ten opsigte van teaterruimtes het die ontstaan van die Operahuis in Kaapstad (1893–1937) en die Tivoli-teater (1903) gedien as aanduiding van ‘n nuwe, professionele era. Die Operahuis en die Tivoli-teater was reg oorkant mekaar en het verskillende vorme van vermaak aangebied.

Die Operahuis (1893–1937) is gebou teen ‘n koste van £40 000 en het grootliks gefokus op opera en grootskaalse produksies. Die teater was ontwikkel vir groot spektakelagtige produksies. Die teater het bestaan uit 1 000 sitplekke en was toegerus met gasbeligting, wat later met elektrisiteit vervang is. Die teater het ook ‘n restaurant gehuisves, die Grand Theatre Restaurant. Die Operahuis se doel was om klassieke vorme soos byvoorbeeld drama, opera en ballet te bewaar (ESAT – Opera House, 2012).

Die eerste produksie wat opgevoer is deur die Lyric Company (31 Augustus 1893) was ‘n musiekblyspel *Dorothy*, deur Stephenson en Cellier. Die hoofrol is deur Leonora Branham van Londen vertolk. Internasionale kunstenaars, soos onder andere Zena Dare, Matheson Lang en Sybil Thorndike het later ook in die teater opgetree. Mark Twain se *At Home* is ook drie keer in 1896 in die teater opgevoer (ESAT – Opera House, 2012). Later in die 1980’s het die kunste meer gefokus op alle vorme van vermaak en was daar ‘n daadwerklike poging om meer verteenwoordigend te wees in plaaslike werke (Neethling, 2002: 145).

Die Tivoli-teater het in 1903 in Kaapstad geopen en die fokus van die teater was om vermaak vir die kommersiële gehoor te verskaf (populêre teater). Die teater was spesifiek gebou vir ‘n stroom oorsese operette-kunstenaars wat die Kaap kom besoek en hier opgetree het (Neethling, 2002: 146). Harry Stodel het die teater as ‘n musieklokaal bestuur en het massas mense na die teater gelok, waar ingevoerde Britse en Amerikaanse vaudeville-kunstenaars, soos onder andere Marie Lloyd en Little Tich, opgetree het. Neethling (2002: 146) beskryf die teater ten opsigte van sy doel as volg:

(...) the Tivoli was built in true entertainment style – there were no fewer than five bars inside the building that served alcoholic drinks during intervals.

Die teater kan vergelyk word met die teaters van Pieter Toerien. Toerien maak van groot winkelsentrums gebruik en rig teaters daar op, soos byvoorbeeld, Fourways in Johannesburg. (Sien Hoofstuk 3.)

2.7.2.2 *Operahuis – Port Elizabeth*

Die Operahuis in Port Elizabeth (wat nog steeds as ‘n teater aktief is) is in 1892 opgerig. Die planne van die teater is geskets deur die argitek George William Smith, en die verhoog is ontwerp deur M. Felden wat ook betrokke was by die Lyceum-teater in Londen. Die teater is eerste oorhandig aan die Wheeler Brothers. Hulle was entrepreneurs wat oorsese geselskappe na Suid-Afrika ingevoer het. Die teater open met J.M Barrie se komedie, *Walker London*. Die teater is hierna deur talle oorsese geselskappe en plaaslike organisasies gebruik (ESAT – Opera House, 2012).

Later is die teater deur die Rand Elizabeth Amateur Operatic and Dramatic Society oorgeneem en Gilbert & Sullivan se *The Mikado* is daar opgevoer (ESAT – Opera House, 2012). Die Anglo-Boereoorlog kon nie die vermaaklikheid totaal by die Operahuis demp nie, maar ná die Tweede Wêreldoorlog het film meer gewild geword en teatervertonings afgeneem. Die Operahuis was hoofsaaklik as bioskoop gebruik in die 1920’s en 1930’s, en meeste amateurproduksies is in die stadsaal opgevoer. In 1932 is die Gilbert en Sullivan-organisasie gestig en die eerste uitvoering was ‘n konsertweergawe van die komiese opera, *Iolanth* (musiek deur Arthur Sullivan en die libretto deur W.S. Gilbert). Daar is ook in daardie jaar ‘n volle uitvoering van *Pirates of Penzance* in die stadsaal opgevoer. In 1946 is die P.E Musical and Dramatic Society gestig (PEMADS), en die Loubersaal is verander na The Little Theatre (Port Elizabeth Opera House, 2007).

Name soos Pieter Toerien, Leonard Schach en Brickhill/Burck het teater weer probeer laat herleef. Produksies soos *The Diary of Anne Frank*, *The Corn is Green* en *Johnny Belinda* is later opgevoer (ESAT – Opera House, 2012). Later het die provinsiale administrasie en KRUIK (Kaapse Uitvoerende Kunsteraad) die teater oorgekoop en weer in 1967 oopgemaak. (In Hoofstuk 3 sal daar meer oor die uitvoerende kunsterade uitgebrei word.)

Daar is talle moderne en klassieke ballette in die ruimte opgevoer, maar die verhoog was nie ideaal geskik vir groot operas nie. Die bogenoemde feit laat die aanwesigheid van groot musiekblyspele ook skepties. Die operas wat wel opgevoer was, was produksies wat makliker was om op die verhoog te plaas (*Così fan Tutte* en *The Marriage of Figaro*). Later het die teater finansiële probleme ontwikkel, en vandag word daar in die ruimte meer gefokus op ontwikkelingsprogramme (Port Elizabeth Opera House, 2007).

2.7.2.3 Theatre Royal, Globe Theatre, Standard Theatre – Johannesburg

Searelle se Theatre Royal (1888) is in Markstraat, Johannesburg opgerig en het meestal Australiese opera en *grand opera*-uitvoerings gehuisves. Die Globe Theatre in Foxstraat, Johannesburg is 'n jaar later in 1889 opgerig.

Built in the classicist style to accentuate the classical origins of the art form it portrayed and it was devoted to melodrama and classical tragedy and also used for concerts and recitals (Entertainment in the Mining Town, 2008).

Die teater is deur brand vernietig, en die Globe Theatre is eers weer in 1892 oopgemaak. Later het die teater bankrot gespeel en in 1894 weer oopgemaak onder die naam The Empire Palace of Varieties.

In Oktober 1891 is die Standard Theatre in Rissikstraat en die Gaiety Theatre in 1893 in Kortstraat geopen. Die Standard Theatre het in die begin meestal operas en later in 1913 ook dramas opgevoer. Die Quinlan Opera-geselskap het 'n seisoen van musiekdramas, onder leiding van Leonard Rayne, in 1913 in die Standard Theatre opgevoer, en *Madame Butterfly* was onder die gekose produksies wat na Suid-Afrika ingevoer is. Die produksie het bestaan uit onder andere 60 musikante en 3 dirigente. 'n Teaterkultuur het stadig begin ontwikkel.

The audiences in those days were never sure whether they liked or understood highbrow shows, but it was considered the thing to do (Entertainment in the Mining Town, 2008).

Die Standard Theatre het bekend geword vir Victoriaanse dramas, maar het ook Shakespeare en Sheridan se werke waardeur en opgevoer (ESAT – Standard Theatre, 2013).

2.7.2.4 Ander ruimtes

Ander belangrike ruimtes is His Majesty's Theatre, die Vaudette Theatre en die Palladium Theatre in Johannesburg. In 1903 is die Goldreich-gebou omskep in His Majesty's Theatre. Die teater het 1 100 sitplekke gehuisves en was bekend vir die verskeidenheidskonserte wat daar aangebied is, sowel as die sterre van Londen wat ingevoer is om daar op te tree. In 1912 is die YMCA-gebou in Pritchardstraat omskep in die Vaudette Theatre en die Ruilhandelgebou is omskep in die Palladium Theatre.

The theatres were a popular form of relaxation where residents sought respite from the tensions brought on by feverish business activities. The fact that the theatres were located so close to the financial and business districts would seem to indicate that the former were regarded as a perfect foil for the latter. Compared with the hierarchical and insulated formalism of the banking and office buildings, the theatres represented a democratic integrated approach to architecture (Gerhard Mark van der Waal in Entertainment in the Mining Town, 2008).

Die Bijou is in 1931 herbou, die Plaza Cinema in 1930/1931 (albei in Jeppestraat), en die Metro in 1932 in Breëstraat. Die Colosseum is in 1932/1934 in Commissionerstraat gebou, die Twentieth Century (1939/1940) in Presidentstraat, asook His Majesty's Theatre (1937/1941). Broadcast House (1935/1937) en die Colosseum is in Commissionerstraat opgerig en so ook die tweede His Majesty's Theatre. Die Colosseum is in 1980 platgeslaan en His Majesty's Theatre is omskep in kantore (Entertainment in the Mining Town, 2008).

2.8 SAMEVATTING

Gedurende die laat 1980's en die vroeë 1990's vind ons 'n groot verskeidenheid vorme ten opsigte van teatervermaak wat aangebied is. Musiek en drama het meeding met verskeidenheidsteater en die informele atmosfeer van die musieksale met hul kroë en promenades. Talle van die teaters is in Johannesburg opgerig en die meeste van die teater wat vroeër opgerig was, was gerig op vaudeville en ligte opera as vermaaksvorme wat aangebied is. Van die vorme wat genoem is, kan gesien word as bronne vir die ontwikkeling van musiekblyspele.

The circumstances of it (vaudeville and light opera) could vary from men leaping from the boxes unto the stage and fighting over the reigning footlight favourite, to the theatre catching fire. The visiting vaudeville star commanded high salaries, and gaiety rather than merit rules the scene (Standard Encyclopedia of Southern Africa, 2010).

Die ontdekking van goud en diamante het vooruitgang beteken ten opsigte van vervoer, elektrisiteit, watertoevoer, infrastruktuur, asook talle ander verbeteringe. Met dié vooruitgang het die bevolking se standarde verhoog, en gevolglik vanaf die vroeë 1990's het teateraktiwiteite ook verbeter. Die Wheelers, byvoorbeeld, het eerste klas sterkunstenaars ingevoer en het wêreldwye toere vir die geselskappe gereël. Frank de Jong was

verantwoordelik vir die ontstaan van die Sass-Nelson Musical en Dramatic Society en vele ander, en Leonard Rayne het in 1896 ook geselskappe gestig.

There began to be a profusion of theatrical entertainment of high quality, presented in typical Victoria theatres of red plush, shining chandeliers and rows of boxes (Standard Encyclopedia of Southern Africa, 2010).

Die musieksale en Palace of Varieties het steeds gedomineer en verskeidenheidsteater (oorskadu deur vaudeville) het voortgegaan tot en met die Anglo Boereoorlog in 1899.

Na dié oorlog het films gewild begin geword, en eers in 1909 het produksies van Shakespeare se werke weer relatiewe populariteit verwerf. Die periode gedurende die Eerste Wêreldoorlog het fundamentele verskuiwings in die struktuur van vermaaklikheid in Suid-Afrika teweeg gebring. Ouer vorme van vermaak het begin kompeteer met nuwer vorme van vermaaklikheid soos die musikale revue, jazz en dan ook die filmindustrie. Ongeveer 'n dekade ná die Eerste Wêreldoorlog is produksies soos die musiekblyspel *Merry Widow* van Franz Lehár en vele ander opgevoer.

Uit die bogenoemde navorsing is die volgende afleidings van belang: Geselskappe van Brittanje het vele produksies wat sukses in Londen behaal het na die verhoë in Suid-Afrika gebring. Vele bestuurders in die industrie (soos onder andere Sefton Parry, die Wheeler Brothers, Disney Roebuck, Lascombe Searelle en later Leonard Rayne) het vir lang periodes in Suid-Afrika gebly om te help met die ontwikkeling van basiese infrastruktuur vir teaters (Neethling 2002:146). Musiekteater in die vorm van vaudeville, verskeidenheidskonserte en musikale komedies was gewild en gepas om in bogenoemde teaters uitgevoer te word. Vandag word dié Westerse aanslag ten opsigte van teateruimtes onder andere voortgesit onder Pieter Toerien se leiding en bestuur. (Sien Hoofstuk 3.)

Afgesien van teateruimtes wat in die afdeling bespreek is, het die blanke Afrikaanssprekende gemeenskap in die tydperk 1875–1948 op die politieke voorgrond getree en 'n belangrike rol begin speel. Die tydperk bevat belangrike historiese ontwikkelinge wat 'n aanloop tot apartheid is. Gevolglik het die tydperk dan ook 'n invloed op musiekblyspele en, onder andere, die aard van teater. In die volgende gedeelte (as oorgang tot die volgende hoofstuk) sal daar kortliks gefokus word op gebeure en verskynsels aanwesig ter aanloop tot apartheid wat aanwerwante gevolge van teateraktiwiteite en die musiekblyspel aanraak wat in Hoofstuk 3 bespreek gaan word.

In 1875 is Die Genootskap van Regte Afrikaners (GRA) in die Paarl gestig en die GRA het “mites tot stand gebring wat die blankgeoriënteerde (eksklusiewe) ontstaansgeskiedenis van Afrikaans sou ondersteun” (Van Oort, 2008: 51).

Die GRA se doelwit was om die Hollands- en Afrikaanssprekende wit mense te oorreed dat Afrikaans 'n belangrike rol in hulle nasionale bewussyn kan speel en om hulleself te beskou as 'n besondere gemeenskap met die naam Afrikaner (Giliomee, 2004: 178).

Dié beweging, volgens Van Oort (2008: 51), “blyk daarom nie net 'n taalbeweging te wees nie, maar het duidelik ook nasionale politieke doelstellings gehad. Die stigting van die GRA het aanleiding gegee tot die Afrikaner se nasionale ontwaking” (Van Oort, 2008: 51).

Later bou spanning op tussen Brittanje en die ZAR, en die spanning draai meestal om materiële belange. ‘n Politieke verbond is in 1897 tussen die twee Boererepublieke teen Brittanje gesluit. Die Eerste Vryheidsoorlog het in 1880–1881 plaasgevind, en die verloop van die Eerste Vryheidsoorlog het nasionalisme in die boererepublieke tot gevolg gehad (Van Oort, 2008:52). Die aanstelling van Sir Alfred Milner as Britse kommissaris in Suid-Afrika het die Anglo-Boereoorlog (1899–1902) aan die einde van die 19de eeu onafwendbaar gemaak. Ná die Anglo-Boereoorlog het die vyandskap onder die wit Afrikaanssprekendes teen Engels sterker geword (Van Oort, 2008: 51).

Die nasionale en politieke oplewing van die Afrikaner het gelei tot die stigting van die Nasionale Party in 1914 in die Transvaal (nou Gauteng) en Vrystaat. Die Afrikaanse Broederbond is ook gestig op 5 Junie 1918. Die Nasionale Party van Generaal J.B.M Hertzog, het in 1924 aan bewind gekom en het “taal as 'n middel aangewend om die Afrikaner se nasionale bewussyn wakker te maak” (Van Oort, 2008: 64). In 1924 het die Nasionale Party die verkiesing in Suid-Afrika gewen.

Die alliansie van die Nasionale Party en die Arbeidersparty (Paktregering) het die woord “Hollands” in die grondwet van 1909 met die woord “Afrikaans” vervang, en sodoende het Afrikaans naas Engels een van die amptelike tale van Suid-Afrika geword. Die erkenning van Afrikaans word deur die 1925-wet bevestig en so is die strydfase van die naoorlogse taalbeweging suksesvol afgesluit en kon die handhaaffase begin (Conradie, 1986:117 in Van Oort 2008:64).

Nadat die taalstryd afgesluit is, het die Afrikaner wyer en krities begin dink en word dit in die Afrikaanse literatuur weerspieël (Kannemeyer, 1974:24 in Van Oort 2008:64). Afrikaans het deur die ideologiese strewe van die Nasionale Party toenemend die voertuig van Afrikanernasionalisme geword en sodoende 'n sterk politieke karakter ontwikkel. Die depressie van 1931–1932 het Hertzog tot 'n koalisieregering met J.C. Smuts gedwing. Dit het aanleiding gegee tot die stigting van D.F. Malan se Gesuiwerde Nasionale Party – wat 'n aggressiewer Afrikanernasionalistiese ideologie nagestreef het (Van Oort 2008:65; Giliomee, 2004:279). Afrikanernasionalisme het toenemend kleurbewus geraak en taalnasionalisme het toenemend deel van politieke Afrikanernasionalisme geword wat bruin Afrikaanssprekendes doelbewus uitgesluit het. Volgens Van Oort (2008: 68) “het dit 'n tweesnydende swaard geword: aan die een kant die groei van Afrikaans tot gestandaardiseerde taal – en aan die ander kant die ontwikkeling van Afrikaans as apartheidstaal (wat aanleiding gegee het tot die stigmasering van Afrikaans)”. Dit het ook beteken dat bruin Afrikaanssprekendes se taal na Engels verskuif, asook tot 'n verdeling onder Afrikaanssprekende groepe (Giliomee, 2004:345). Dit blyk ironies te wees, aangesien die bruin moedertaalsprekers van Afrikaans meer as 'n eeu gelede Afrikaans “sonder inhibisie as 'n eerste taal” gehandhaaf het en sodoende volgens Van Oort (2008) die “toekoms van Afrikaans kon verseker het indien daar nie deur Nasionale Party-politici ingegryp is nie.”

Die Tweede Wêreldoorlog (1939–1945) bring ook sosiale omwentelinge in Suid-Afrika mee. Dit gee onder andere ook aanleiding tot die “verdieping in die politieke stryd van die swart bevolkingsgroepe in Suid-Afrika” (Van Oort, 2008:66). Die heerskappy van die ondemokratiese Nasionale Party en die politieke party se beleid van afsonderlike ontwikkeling het bepaalde gevolge vir Suid-Afrikaners ingehou: sosiale en ekonomiese strukture het nie meer met etniese groepe saamgeval nie (Giliomee, 2004:419 in Van Oort 2008: 72).

Die Nasionale Party se (wit) magte het in 1950 op ekonomiese, kulturele, maatskaplike en politieke gebied begin floreer, terwyl swart en bruin groepe in Suid-Afrika die teendeel ervaar het (Van Oort, 2008:75). Die aanbewindkoming van die Nasionale Party gee aanleiding tot 'n tydperk wat lei tot verdeling (apartheid) wat 'n groot impak gehad het en steeds het in Suid-Afrika, nie net op politieke gebied nie, maar ook ten opsigte van die kunste.

Suid-Afrika se geskiedenis is gevorm deur middel van talle ekonomiese, politieke en sosiomaatskaplike agtergronde wat die aard en ontwikkeling van teater en musiekblyspele in Suid-Afrika beïnvloed. Die oorsprong en aard van musiek- en teateraktiwiteite wat uiteindelik lei tot musiekteater, kan beter waargeneem word na aanleiding van die Suid-Afrikaanse geskiedenis (tot en met die aanbewindkoming van die Nasionale Party) soos weergegee in die hoofstuk.

Ritualistiese elemente wat in prekoloniale vorme teenwoordig is, word in die musiekblyspel in Suid-Afrika geïnkorporeer en 'n unieke subvorm van die musiekblyspel (die inheemse gemeenskapsmusiekblyspel) ontstaan.

In die tweede tydperk onder bespreking, naamlik koloniale Suid-Afrika (1652–1948), word ontwikkeling waargeneem, nie net ten opsigte van tegnologiese vooruitgang, bevolkingsgroei en infrastruktuur nie, maar ook ten opsigte van toneelaktiwiteite en musiekteater. Aan die begin van die koloniale tydperk was daar weinig toneelaktiwiteite. Struikelblokke soos onder andere oorlog, vervoer, befondsingsprobleme en min professionele ruimtes, het gelei tot 'n onaktiewe teaterkultuur. Later word die invloede van die Engelse, Duitse, Franse en Hollandse groepe prominent en toneelaktiwiteite word gevestig. Die gevolg was ook beter teaterruimtes.

Tot op hede is die Suid-Afrikaanse geskiedenis bondig bespreek tot en met die aanbewindkoming van die Nasionale Party. Verder is musiekteater-elemente waargeneem deur middel van die historiese tydlyn en is verskeie musiekblyspele ook belig. In die volgende hoofstuk word 'n era bespreek wat kenmerkende invloede op musiekblyspele gehad het. Sodoende word die aard en stand van musiekblyspele verder deur die tydperke ondersoek.

HOOFSTUK 3: MUSIEKBLYSPELE IN DIE APARTHEIDSEERA

Apartheid het 'n enorme invloed op kulturele, ekonomiese, politieke en sosio-ekonomiese kwessies gehad, wat musiekblyspele in vele opsigte beïnvloed het. Hoewel daar plaaslik en wêreldwyd negatiewe konnotasies aan hierdie beleid geheg was, kan daar nie ontken word dat dit ook een van die dryfvere was wat talle suksesvolle musiekblyspele in Suid-Afrika tot gevolg gehad het nie. Hier volg 'n bondige historiese agtergrond as inleiding tot musiekblyspele en tendense aanwesig in hierdie betrokke tydperk.

3.1 AGTERGROND

Die Nasionale Party het in 1948 aan bewind gekom en talle apartheidswette het gevolg. Apartheidswette, onder andere die verbod op gemengde huwelike, die groepsgebiedewet, Bantoe-onderwys, paswette en die hervestigingswet, het die raamwerk geskep vir die skeiding en onderdrukking van nie-blanke rassegroepe in Suid-Afrika (Schach, 1996:45). Die hervestigingswet, onder andere, het veroorsaak dat daar gedwonge verskuiwing van gekleurde gemeenskappe plaasgevind het uit gebiede soos Sophiatown en Distrik Ses (Schach 1996:45). Hierdie gebeurtenisse dien later as inspirasie vir een van die belangrikste plaaslike musiekblyspele, *Distrik Ses* (sien Apartheidsmusiekblyspel).

In die plakkerskampe en townships, spesifiek in Johannesburg se Sophiatown, was daar diverse vorme in die uitvoerende kunste aan die ontwikkel. Sophiatown was 'n bekende bymekaarkomplek vir musici, sowel as vir skrywers en bendeleders. Dié fenomeen (aanwesig by Sophiatown) huisves kunselemente van Amerikaanse, Engelse, en tradisionele Afrika-kulture en het uit komiese sketse en toneelspel asook jazz, sang en dans bestaan (Schach, 1996:45). In die townships was daar reeds tóé al elemente van musiekteater teenwoordig, veral ook omdat die tradisionele vorme van *performance* ook toe al na hierdie gebiede geskuif het.

Die Nasionale Toneelorganisasie (die NTO) wat in 1947 gestig is, het nie-blankes verbied om kreatief aan die amptelike, staatsgesubsidieerde kunste deel te neem (ESAT – National Theatre Organization, 2012). Deurdat die apartheidstelsel in die 1950's sekere mense aan bande gelê het, is skrywers soos Lewis Nkosi, Nat Nakasa en Bloke Modisane (almal van Sophiatown) verban uit wit teaters en hul vermaaklikheidspotensiaal en bydrae tot Suid-Afrikaanse teater kon moontlik verlore gegaan het (Ciro et al., 2009: 70).

Daar was wel pogings om vir nie-blankes geleentede in die vermaaklikheidsruimte te skep. In die vroeë 1950's byvoorbeeld het Ian Bernardt, lid van 'n wit, amateur dramageselskap, 'n swart dramagroep met die naam the The Bareti Players gestig (Ciro et al., 2009: 70). Die geselskap was gebaseer op die tradisie van Europese teater. Ian Bernardt was ook een van die stigters van die Union of South African Artists met die oorspronklike doel om swart kunstenaars teen uitbuiting te beskerm. Die kunstenaars wat deel was van die unie het in die vroeë 1960's die African Music and Drama Association gestig wat gereeld by Dorkay House in Johannesburg bymekaargekom het. Bernardt het ook 'Township Jazz' konserte bevorder, wat gelei het tot die bekende produksie *King Kong* (1959) (Schach, 1996:47) (sien Township-musiekblyspel).

Die Nasionale Party met sy onderdrukkende sisteem dra daartoe by dat sommige teaters gebruik is as platform om kommentaar op ongelyke regte of die apartheidsstelsel te lewer. Tekste deur blanke dramaturge, onder andere Lewis Sowden (*The Kimberley Train*), Basil Warner (*Try for White*), David Herbert (*A Kakamas Greek*) en Athol Fugard (*The Blood Knot*), het verskeie aspekte van apartheid belig. Ten spyte van die feit dat apartheid baie beperkings veroorsaak het, het die dinamiese township-teaterbeweging wat van die beginjare af in die 1950's en 1960's aktief was, steeds voortgegaan.

Die eerste tekens van 'n weerstandskultuur begin met die totstandkoming van die Freedom Charter in 1955 in Kliptown. Weens verstedeliking is talle uitvoerende kunsvorme aangepas of omskep in nuwe vorme, party met sterk Amerikaanse invloede. Akteur, regisseur en onderwyser, Cedric Solomon Rachilo, is gevra oor sy ervaring (Union of South African Artists – Dorkay house):

1958 was known as the golden year of showbiz because of Dorkay House. Black prospective actors aspiring to be professionals found themselves in a haven where white theatre practitioners were prepared to impart their knowledge. People like Athol Fugard, Bess Finney, Leon Gluckman and others helped to nurture talents which would have a lasting influence over the next decades (Copelan, 1985:69).

In die 1960-opstande in Sharpeville word 69 mense deur die polisie doodgeskiet en later word die ANC en PAC ook verban. In 1963 word Nelson Mandela en ander aktiviste lewenslange tronkstraf opgelê, wat tot gevolg het dat die meeste van die ANC-leiers óf voortvlugtig, óf in die tronk was. Die internasionale pers reageer baie krities teenoor Suid-Afrika se rassebeleid en verskeie stappe volg, onder andere boikotte op talle gebiede.

In 1963 word die Britse equity-boikot wat teater geaffekteer het, ingestel. Die boikot verbied plaaslike kunstenaars om Britse tekste op te voer en ook dat Britse kunstenaars in Suid-Afrika optree. Dié gebeure forseer Suid-Afrikaanse teaterpraktisyns om plaaslike werk te skep om die gaping te vul wat deur die equity-boikot veroorsaak is. Gibson Kente en Athol Fugard word gevestigde skrywers en regisseurs, en Ronnie Govender en Muthal Naidoo stig die Shah Teater Akademie in 1964 (Durban) om jong akteurs en skrywers op te lei. Naidoo weier later om sy toneelstuk *The Lahnee's Pleasure* op te voer as gevolg van die kulturele boikot (Copelan, 1985:67).

Gibson Kente maak die stelling dat "black-produced black-acted shows for black audiences were the only viable direction for black theatre to take" (Copelan, 1985:67). Orkin sê op sy beurt die volgende oor Gibsen Kente: "(he is) the most widely known and best-paid black stage producer in Southern Africa" (Copelan, 1985:67). Gibson Kente, een van Suid-Afrika se grootste teaterlegendes, het getoer met 'n reeks produksies wat uit nuut-opgeleide akteurs, eenvoudige kostuums en 'n eenvoudige stel bestaan het. In die Townships word produksies soos: *The Jazz Prophet*, *Sikalo*, *Can You Take It*, *Laduma* en *Mama and the Load* opgevoer (Copelan, 1985: 66). 'n Bondige bespreking oor Kente se werk en sy invloed volg later (sien ook 3.2.2.2).

Aan die ander kant van die rassespektrum was dit 'n periode van energieke staatsgesubsieerde teater met vier Uitvoerende Kunsterade (Performing Art Councils of PACs) wat in 1962 tot stand gebring is (Van Heerden, 2008:20). Wat wel genoem kan word, is dat hierdie musiekblyspele meer gerig was op wit gehoorlede. Staatsbeheer oor produksies het meer intens geword en die "Publications Control Board" het streng reëls ten opsigte van sensuur neergelê. Toneelstukke met godslastering, 'onaanvaarbare' temas, gemengde-ras toneelgeselskappe en/of gemengde gehore is in 1965 verban. Dramaturge soos onder andere Fugard, moes aangepaste toneelstukke vervaardig, en Gibson Kente kon slegs op township-gehore as toeskouers staatmaak. 'n In diepte bespreking volg in die afdeling Staatsbeheerde teaterruimtes (Copelan, 1985: 69).

In 1976 vind die studente-onluste in Soweto plaas en teater word 'n belangrike element om die stemme van die mense te verteenwoordig en ook om die spreekbuis te word vir vele politieke kwessies. In 1970 het die Black Consciousness-beweging tot stand gekom met die doel om swart identiteit en waardigheid te hervestig. Die dood van Steve Biko en die Soweto-opstande in 1976 het groot weerstand aangewakker, en in dié periode het eksperimentele

dramas, werkswinkeldramas, en dramas wat eksperimenteer met Afrika-mites, -legendes en -kultuur gewild geword. Talle swart teatergroepe is gevestig, maar het ook gou geëindig as gevolg van verbanning (ESAT – South Africa, 2013).

‘n Voorbeeld hiervan is PET (People’s Experimental Theatre) wat geëindig het omdat hul leiers vir verraad gevonniss is. Teater het ‘n spreekbuis vir die gemeenskap geword en die onderwerpe staan in noue verband met die opstand in mense en hulle worstelinge. Van die teaters wat eksperimentele werk uitgevoer het, was die Markteater, Ruimteteater en die Baxterteater. Kenmerkende temas wat in hierdie periode na vore kom is gevangenisskap, behoeftes van huishoudelike werkers, die rol van die swart vrou in die worstelende gemeenskap, polisiegeweld, en die trauma wat ervaar is deur swart polisiewerkers (ESAT – South Africa, 2013).

Daar was talle eksperimentele teaterpraktisyns en talle blanke dramaturge wat openlik teen apartheid gekant was en saam met ander teaterpraktisyns onafhanklik gefunksioneer het. Kruiskulturele werkswinkelteaterorganisasies het by teaters soos die Baxter geëksperimenteer met Suid-Afrikaanse karakters en die problematiek van die Suid-Afrikaanse samelewing, asook met die idees van bekende teaterregisseurs soos Brecht, Grotowski, Peter Brook en Artaud (ESAT – South Africa, 2013).

In 1990 word Nelson Mandela vrygelaat en, hoewel geweld steeds in die 1990’s gereeld voorgekom het, het FW de Klerk, die destydse Staatspresident, en Mandela begin met onderhandelings wat uiteindelik lei tot die eerste demokratiese verkiesing op 27 April 1994 met die ANC wat daarna aan bewind kom. Die aanstelling van Nelson Mandela as nuwe President het die einde van apartheid beteken en simboliseer die einde van die “ou” Suid-Afrika en die begin van die “nuwe”. Hierdie sosiopolitiese transformasie het ‘n impak op vele areas in die samelewing, insluitend kuns en kultuur, gehad.

Met ‘n bondige insig oor die agtergrond van die Apartheidsera kan die musiekblyspel in perspektief nagevors word. Afgesien van eksperimentele teater, sowel as tradisionele, Westerse teatervorme wat by staatsgesubsidieerde teaters beoefen is, toon die musiekblyspel in hierdie tydperk in Suid-Afrika ook interessante ontwikkelinge. In die volgende afdeling word gefokus op verskeie vorme van die musiekblyspel.

3.2 VORME VAN MUSIEKBLYSPELE

Daar is verskillende vorme van musiekblyspele wat in dié tydperk gevind kan word. Van hierdie vorme sluit die Anti-Apartheid-musiekblyspel, die Township-musiekblyspel, die inheemse swart musiekblyspel en die onafhanklike, niestaatsgesubsidieerde musiekblyspele in. Verder sal teateruimtes, voorbeelde van musiekblyspele en bekende teatermakers in die verskeie afdelings bestudeer word indien dit bydraes tot die ontwikkeling van die musiekblyspel lewer.

3.2.1 Anti-apartheid musiekblyspele

Hierdie genre teken protes aan teen apartheid en dié vorm van teater word as wapen gebruik om sosiale en politieke kwessies aan te spreek. Ten spyte van die regering se inmenging en dreigemente van inhegtenisneming of verbanning, het vele musiekteaterpraktisyns anti-apartheidswerke vervaardig. In hierdie afdeling sal verwys word na talle musiekblyspele, maar daar gaan op drie kenmerkende musiekblyspele gefokus word: *Godspell* (‘n Amerikaanse musiekblyspel), *Sarafina!* en *Distrik Ses*. Hierdie produksies word geklassifiseer as anti-apartheid musiekblyspele, óf vanweë die keuse om teen die grein van apartheidsregulasies in te beweeg (soos te sien in *Godspell* waar gemengde rasse op die verhoog geplaas is) of as gevolg van die inhoud van die teks wat kommentaar lewer op die apartheidsbestel.

3.2.1.1 *Godspell* – Des en Dawn Lindberg

Des en Dawn Lindberg het oor dekades meegewerk om talle musiekteaterproduksies te vervaardig, soms as regisseurs en soms as kunstenaars. In 1970 stig hulle ‘n maatskappy met die naam Cabaret and Theatre Company, wat ook een van die eerste nierassige teatermaatskappye was wat in verskillende plekke regoor Suid-Afrika opgetree het. (Athol Fugard het ook gedeel in hul passie vir nierassige teatermaatskappye) (Des & Dawn: Cabaret and Theatre Productions, 2012).

Des en Dawn Lindberg se produksie *Godspell* (‘n Amerikaanse musiekblyspel, gebaseer op die evangelie van Mattheus en die uitbeelding van die lewe van Christus), was een van die eerste professionele produksies bestaande uit gemengde rasse wat ‘n openbare verskyning in die apartheidsjare gemaak het. Die oorspronklike musiekblyspel is geskryf deur Stephen Schwartz en John-Michael Tebelak. Die uitvoering van Des en Dawn Lindberg se weergawe is by Wits Universiteit op gronde van godslastering verban, maar dit was vir talle mense voor

die handliggend dat dié verbanning ‘n reaksie was op die vermenging van rasse op die verhoog (De Swardt, 2011). Die Lindbergs het in die hof verskyn waar hulle die verbanning uitgedaag het en hulle het die saak gewen. Alhoewel die teks hom nie uitspreek teen apartheid nie, is daar wel geprotesteer teen die apartheidstelsel deur middel van die plasing van gemengde rasse op die verhoog ten spyte van streng wette teen hierdie gebruik.

Dié kontroversiële produksie het vir twee jaar deur Suid-Afrika getoer (De Swardt, 2011). Die oorspronklike Linberg-produksie van *Godspell* het bestaan uit die volgende geselskap: Bruce Miller, Des Linberg, Harriet Matiwane, Ali Lerefolo, Trish McKenna, Roz Monat en Caryn Solomon. Daar is ook ‘n opname van hierdie produksie gemaak in 1972 (Des & Dawn: Cabaret and Theatre Productions, 2012).

Des en Dawn Lindberg het nie net deur *Godspell* indirek teen die apartheidstelsel geprotesteer nie, maar ‘n lied deur hulle verwerk uit *The Seagull's name was Nelson*, bevat ook anti-apartheidselemente. Die lied bevat verwysings na Nelson Mandela en ook verwysings na sy tyd gedurende aanhouding op Robbeneiland en lewer dus ook kommentaar op die apartheidstelsel. Die verwerking van die lied word steeds deur hulle gesing in hul produksie *Des and Dawn still Truckin'*, wat beslis verban sou gewees het gedurende die apartheidsera (De Swardt, 2011).

Des en Dawn se volgende groot hoofstroom musiekblyspelproduksie was *The Black Mikado* (opgevoer in Soweto, Pretoria, Johannesburg, Pietersburg, Pietermaritzburg, Durban en Kaapstad) en was ook die eerste produksie om te open in Soweto (Mei 1976), waar dit in die Diepkloofsaal opgevoer is kort voor die Soweto-opstande in Junie 1976 (Des & Dawn: Cabaret and Theatre Productions, 2012).

Ander produksies en musiekblyspele van Des en Dawn Lindberg, wat onder andere in Johannesburg, Kaapstad en Durban in die apartheidsera opgevoer is, sluit in: *Pippin* (1975), *The Shrew* (1975), *The Best Little Whorehouse* (1978), *Lennon* (1982) (‘n drama oor John Lennon), *I'm getting my act together and taking it on the road* (1984), *Every good boy deserves a favour* (1986), *When I was a girl I used to scream and shout* (1987), *King Afrika* (1989), *Wanna be Gonna be* (2000), *Des and Dawn still Truckin'* (hul eie lewensverhaal) (2005, 2006, 2007) en *The Good Body* (2007) (Des & Dawn: Cabaret and Theatre Productions, 2012).

Sover dit teateruimtes betref, tree hulle op in die meeste professionele teaters. Van die produksies wat hul opgevoer het, het ook vereis dat hul soms ruimtes moes herskep om hul korporatiewe uitvoerings moontlik te maak:

Their Major corporate work has required them on a regular basis to transform spaces like factory floors, aircraft hangars, canteens, building sites, foyers, restaurants and pooldecks into fully equipped performance stages and auditoria (Des & Dawn: Cabaret and Theatre Productions , 2012).

3.2.1.2 *Sarafina!* – Mbogeni Ngema

Sarafina! is een van die bekendste inheemse musiekblyspele. Mbogeni Ngema het die musiek en lirieke van die musiekblyspel geskryf en in Junie 1987 is *Sarafina!* by die Markteater in Johannesburg opgevoer. Later het hierdie meesterstuk ook by die Cort-teater, op Broadway opgetree (Hutchinson, 2004: 319). Die produksie het sukses in vele opsigte behaal. *Sarafina!* was genomineer vir 'n Tony-toekenning vir beste musiekblyspel, beste oorspronklike libretto, beste choreografie en beste regie vir 'n musiekblyspel. Die musiekblyspel is later in 1992 in 'n film omskep waarin Whoopi Goldberg en Leleti Khumalo die hoofrolle vertolk het.

Sarafina! speel af teen 'n agtergrond van apartheidspolisie, oorlogsgeweld en die dood van Soweto-studente tydens die skoolopstande in Soweto op 16 Junie 1976. Deur middel van mbaqabga-tradisionele musiek beeld *Sarafina!* 'n dinamiese prentjie van die lewe in Soweto uit. Die musiekblyspel bring hulde aan die dapper township-jeug regoor Suid-Afrika wat apartheid teengestaan het. Die musiekblyspel vereer ook vrouens wat ten spyte van apartheid, leierskap en ondersteuning oor die jare voorsien het (Hutchinson, 2004: 319). As sulks, lewer *Sarafina!* direk kommentaar op die apartheidstelsel en vorm die produksie 'n integrale deel van die anti-apartheid-musiekblyspel.

Hoewel anti-apartheid-aksies tegnies nie meer relevant is in 'n nuwe sisteem wat vryheid vir elke individu verkondig nie, word dié vorm van die musiekblyspel steeds gevind met nuwe kenmerkende verskynsels en doelwitte, wat bydra tot die aard en wese van musiekblyspele.

In die 6 September 2012-uitgawe van die *Sowetan*, heet die opskrif: *Sarafina! goes black and white*:

Josias Dos Moleele, along with Vasabantu Ngema – the producer and cousin of veteran Mbongeni Ngema, who wrote the original music, book and lyrics – are

working on sharpening their muses ahead of the premiere on October 11 at the Tshwane University of Technology's Breytenbach Theatre. (...) A white 20 year old student, Suzaan Helderberg, will play the role of Sarafina and the other Sarafina, Boitumelo Lesejane, 20, is black (Ndlovu, 2012).

Hierdie aanbieding sou verbied gewees het in die apartheidsera, omdat nieblanke kunstenaars nie op blanke verhoë toegelaat was nie en veelrassige geselskappe ook nie aangemoedig was nie. In Post-Apartheid soos bo gesien, speel 'n blanke meisie die rol van Sarafina wat ironies is, in ag genome die konteks van die werk met die onderliggende tema van rasse- onderdrukking.

In 'n Post-Apartheid sisteem waar gelyke regte vir elke individu aangemoedig word, maak Moleele ook die stelling dat hy juis gekies het om 'n blanke Sarafina te gebruik wat kan bydra tot kommentaar ten opsigte van die diverse rasse-groepe in die nuwe Suid-Afrika:

What's interesting in watching a white girl talking about the struggles of black people – it's a different feel watching it from a 2012 point of view. Both sides (of the racial line) will have something to think about (Ndlovu, 2012).

Sarafina! bly een van Suid-Afrika se bekendste anti-apartheids musiekblyspele. Die musiekblyspel lewer kommentaar op apartheid en bring ook hulde aan gemeenskappe in Suid-Afrika wie se dapperheid apartheid teëgestaan het.

3.2.1.3 *Distrik Ses – Kramer en Petersen*

District Six – The Musical is deur David Kramer en Taliep Petersen geskep, en die musiekblyspele handel oor die inwoners van Distrik Ses wat in 1965 op grond van hul velkleur van hul grond verskuif is sodat die gebied as 'n blanke gebied verklaar kon word. Hierdie apartheidswet, die Groepsgebiedewet, het meer as 60 000 mense van hulle huise ontnem en hul gedwing om na die Kaapse Vlakte te verskuif. Geskiedkundige gebeure is deurvleg in dié musiekblyspel en dit word ook as 'n anti-apartheid musiekblyspel geklassifiseer.

David Kramer is gebore op 27 Junie 1951 en is bekend as liedjieskrywer, sanger, dramaturg en regisseur. Hy verwerf bekendheid vir sy musiekblyspele wat handel oor die Kaapse bruin gemeenskap, asook vir sy bydra tot musiekteater gedurende die apartheidsera (Distrik Ses). Hy het Kaapse Afrikaans en Engels in sy lirieke ingewerk en het later talle albums uitgebring,

onder andere *BAKGAT!* in 1980 en *Die Verhaal van Blokkies Joubert* (‘n uitbeelding van ‘n oud-rugbyspeler), waar van die snitte *Die Royal Hotel* en *Blokkies Joubert* bekendheid verwerf het. Kramer se musiekloopbaan het in die 1970’s begin toe hy by kampuskonsertere opgetree het, en dis ook waar hy vir Taliep Petersen ontmoet het (Kramer, 2012).

Taliep Petersen is gebore in 1950 en het grootgeword in Distrik Ses. Hy is bekend as ‘n sanger, musikant, komponis en dramaturg. Hy het self in internasionale musiekblyspele gespeel, onder andere *Hair*, *Godspell* en *Pippin*. Hy het in Londen musiek studeer by die Fitznell’s School of Music en het saam met David Kramer talle musiekblyspele geskryf en opgevoer.

District Six – The Musical het in 1987 in die Baxterteater in Kaapstad geopen.

Volgens Kramer se biografie (De Villiers & Slabbert, 2011):

“...is die lokaal nie net gekies op grond van Kramer se bande met die Baxter nie, maar ook omdat dit onder die beskerming van die Universiteit van Kaapstad gestaan het, en daarom ook onder die beskerming van die universiteit se aanspraak op akademiese vryheid”.

Die Nico Malan (nou Artscape) is ook deur vennote genader, maar staatbeheerde teaters (sien in diepte bespreking by staatsbeheerde teaterruimtes) is verbied om produksies deur ‘nie blanke’ skrywers en kunstenaars aan te bied (De Villiers & Slabbert, 2011: 229).

David Kramer en Taliep Petersen was die skrywers en artistieke konsultante en Petersen die musiekregisseur, maar die musiekblyspel sou gesamentlik aangepak word, met Fred Abrahamse as regisseur en stelontwerper, Monty Weber as die leier van die orkes en Val Steyn as die choreograaf en dansadviseur (De Villiers & Slabbert, 2011: 229).

Abrahams het opgeleide akteurs verkies, maar Petersen en Kramer het voorgestel dat kunstenaars wat in die lokale in Distrik Ses opgetree het, gekies word – “mense wat die karakter van die gebied geloofwaardig kon vasvang” (De Villiers & Slabbert, 2011: 230).

Sover die musiek aangaan in die musiekblyspel, was Kramer beslis dat dit stewig in die plaaslike tradisie gewortel moes wees.

Hy het hom klopseritmes en ghoema- en moppiesliedjies voorgestel, vermeng met ander plaaslike, asook Westerse, style en invloede. Vir hom het dit daarvoor gegaan om Kaapstad se eie musikale stem te vind, en oor die soeke na ‘n musikale identiteit

gebaseer op 'n ryke tradisie – die soeke wat beskou kan word as 'n gemeenskapsritueel (De Villiers & Slabbert, 2011: 225).

Petersen wat self in Distrik Ses gebly het, het verduidelik dat die Klopsetradisie die Kaapse Klopse, die Maleierkore en die Kersfeeskoororkeste insluit:

Al drie die groepe beskou hulself as Klopse, maar het in afsonderlike subgroepe vertak, met die Maleierkore wat meer tradisioneel was (vaster aan Nederlandse en Maleise invloede), terwyl die Kaapse Klopse meer neig na Amerikaanse en *minstrel*-invloede (De Villiers & Slabbert, 2011: 225).

Petersen verduidelik ook dat eietydse internasionale musiek onder die musikante en Distrik Ses net so gewild was soos tradisionele deuntjies (De Villiers & Slabbert, 2011:226).

Ten spyte van die feit dat sommige van *District Six – The Musical* se musiek verban is deur die SABC tydens apartheid, het treffers soos *Boertjie my bra*, *Klop Klop*, *Queen of hearts* en *So long goodbye* steeds gewildheid verwerf. Die musiek met Kaapse vlakke-dialek is meestal geskryf deur Kramer en Petersen, en lede wat deel vorm van die oorspronklike geselskap sluit Terry Hector, Loukmaan Adams en Emraam Adams in (Kramer, 2012).

Talle karakters word in die musiekblyspel uitgebeeld, maar daar is drie hoofkarakters wat die aksie aanhits en die storie dryf: Nines (bendeleier van die sexy boys), blinde Damaka, Mary Africa (liedjieskrywer) en Cassiem (voornemende sanger).

Die finale kleedrepetisie van *District Six – The Musical* het op 6 April plaasgevind en op 11 April 1987 het die musiekblyspel in die Baxter geopen met 'n aanvanklike speelvak-reëling van ses weke (De Villiers & Slabbert, 2011: 233). Die musiekblyspel se populariteit het gegroei en die speelvak is verleng. Die produksie het later in totaal meer as 550 opvoerings gehad en is deur ongeveer 350 000 mense gesien (Kramer, 2012). Die produksie het ook by die Mark-teater in Johannesburg en in Port Elizabeth gespeel voordat dit in die Royal Lyceum Theatre in Edinburgh opgevoer is (Kramer, 2012). Vyftien jaar later in 2002/3 is die produksie weer opgevoer en 'n teaterrekord is gebreek met *District Six – The Musical* wat met 203 uitvoerings as die langs- aaneenlopende produksie in die Baxter benoem is (Kramer, 2012).

Hierdie musiekblyspel was “politieke teater gerig op versoening en gesprekvoering” (De Villiers & Slabbert, 2011: 233). Die produksie het die spreekbuis vir die gemeenskap van Distrik Ses geword en dit het ook 'n spreekbuis geword van die gevolge wat apartheid op die gemeenskap gehad het. Volgens De Villiers & Slabbert (2011:233) het die musiekblyspel

daarin geslaag om die tragedie en hartseer oor te dra wat veroorsaak is deur die regering se beleid van die verwydering van krotbuurte. Die musiekblyspel kombineer musiek en humor om die tragiese storie van 'n gemeenskap wat verkleineer en byna vernietig is, te vertel.

3.2.2 Township-musiekblyspel

Die term Township-musiekblyspel, “used to refer to a uniquely South African form of musical melodrama which evolved in the black urban townships of South Africa” (ESAT – township musical, 2012). Die suksesvolste township-produksies is dié wat ontstaan het uit die township-kultuur self.

Musiekteater in Suid-Afrika bestaan uit veeltalige dialoog, asook veeltalige vorme van die musiekblyspel wat onder andere Westerse dramatiese strukture met townshipmusiek- en *performance*-style meng.

Die apartheidstelsel het dikteer dat swart gemeenskappe slegs met 'n pasboek die blanke gemeenskappe kon betree. Townships het ontstaan in die buitewyke van die blanke areas en is as sulks ook 'n produk van apartheid. Die Townships het sy eie unieke aard ten opsigte van vermaak gehad: “(...) slum yards became the focus of black recreational life and the ‘shebeen society’ of informal (and illegal) pubs became the centre for entertainment” (Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance, 2003).

Alvorens township-musiekblyspele bespreek gaan word, is dit belangrik om eers die ruimtes ten opsigte van township-musiekblyspele te bespreek sodat die township-musiekblyspel in konteks verstaan kan word.

Formele teaterruimtes was grotendeels afwesig in die townships omdat die apartheidsregering geen professionele vermaaklikheidsruimtes vir nie-blanke mense verskaf het nie. Township musiekblyspele speel af in die swart, residensiële areas wat nie so ontwikkel soos die stad en sy voorstede is nie en uitvoerings is meestal in verval, veeldoelige gemeenskapsale opgevoer (ESAT – township musical, 2012).

Die uitvoerende kunste is gedwing om fasiliteite met ander funksies soos troues en begrafnisse te deel. Die verhoë is swak gebou met minimale fasiliteite ten opsigte van klank en beligting. Soms was daar geen begroting vir uitvoerings nie en gemeenskapsteatergeselskappe wat musiekblyspele vervaardig het, was met administratiewe probleme en swak bestuur belas (Ciro et al., 2009: 114). Die probleme is natuurlik nie slegs tot townships beperk nie, maar dit is ook steeds die geval met talle teaterruimtes vandag, soos

byvoorbeeld by kunstefeeste in Suid-Afrika (sien verdere bespreking by die afdeling Kunstefeeste). Sinkplaatdakke wat dit moeilik maak vir die gehoor om die akteurs op die verhoog te hoor as dit byvoorbeeld sou reën, swak beligting en beperkte ruimtes is maar deel van die probleme wat hierdie gemeenskappe moes te bowe kom. Van die gemeenskapsale wat steeds in Soweto aktief is, is onder andere Mapholo Hall, Emndeni Youth Centre en Uncle Toms's Community Centre (Ciro et al., 2009: 78).

Alhoewel musiekblyspele nie noodwendig onder professionele omstandighede in die townshipruimtes opgevoer kon word nie, en hoewel die oorspronklike doel van die ruimtes nie noodwendig altyd gemik is op professionele teater nie, is dit belangrik om bewus te wees van dié tipe ruimtes wat al gesogte musiekblyspele opgelewer het, asook om die ontwikkeling van musiekteater waar te neem in die ondersoek na die aard van musiekblyspele in Suid-Afrika.

Die regering het vroeër gemakliker gevoel dat produksies wat kritiese uitsprake lewer oor die apartheidstelsel eerder oorsee toer as wat dit in die townships opgevoer word en opruiende aksies tot gevolg kon hê, maar daar is vandag steeds vele township teatergeselskappe wat aktief is. Party het deur die kulturele skeiding gebreek en uitvoerings begin lewer in byvoorbeeld die Staatsteater in Pretoria en die Mark-teater en ander het internasionale beroemdheid verwerf, met *King Kong* (1959) as die bekendste voorbeeld.

Township-musiekteater se innoveerders skryf nie oor die landelike gebiede of tuislande nie, maar reflekteer township-leefstyle soos die lewendige straatlewe met die bekende sjebeens, acapella-sang en tradisionele mbaqang-musiek, asook 'n mengsel van Amerikaanse jazz, blues style en vele meer:

Strongly influenced by the African variety tradition of Motsiela, Matshikiza and others, and the post WW2 musical extravaganzas such as *King Kong* and *Meropa*, it arose from experiments by Kente and other young performer-writers who had begun to adapt the form of the jazz-musical to smaller-scale, domestic plays for township audiences in township performance spaces (ESAT – township musical, 2012).

Die temas en stories in township-musiekblyspele is verwant aan die historiese, sosiale, en kulturele aspekte van township-lewe.

(Township musicals) utilizes stock characters and situations and melodramatic and moralizing plots in which good, sympathetic characters suffer as a result of the

pressures of urban life and the machinations of evil urban characters, but ultimately triumph. Devoted to entertainment and – at most – social satire, rather than to any overt political agenda or content. Formally the plays are interspersed with jazz music, songs and dance routines (often with on-stage musicians) (ESAT – township musical, 2012).

Hoewel Gibson Kente en Sam Mhangwane gesien is as die skeppers van die township-musiekblyspel, is die township-musiekblyspel se wortels dieper gegrawe in die geskiedenis, met talle invloede soos onder andere die myners wat Afrika-, Westerse, en Afrikaanse volksmusiek saamgevoeg het in ‘n musiekstyl met die naam Marambi. Hierdie styl is ook later deur die werkersklas aangeneem. Die naam Marambi verwys na ‘n Suid-Afrikaanse klawerbord-styl musiek en is gespeel op ‘n tipe orrel wat relatief goedkoop was. Die klank van die instrument is gebruik om mense na die sjebeen te lok (ESAT – marambi, 2012).

Teen 1950 is die Afrika-Amerikaanse *performance*-kultuur ook bygevoeg, saam met die tsaba-tsaba wat ‘n verwerking is van Amerikaanse jive (Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance, 2003). Daar is invloede van die vroeë 20ste eeu van verskeie tradisies van Motsiela, Matshikiza en andere en post-tweedewêreldoorlog musiekblyspel-extravaganzas, soos *King Kong* en *Meropa*. Die township-musiekblyspel het ontstaan uit eksperimentele werke deur Kente en ander jong *performance*-skrywers wat van die jazz musiekblyspel verskuif het na township-musiekblyspele in township-ruimtes (ESAT – township musical, 2012).

Gedurende die apartheidsera toe nie-blankes min regte gehad het, is Union-artists geskep om die professionele regte van swart kunstenaars te beskerm, en later is die African Music and Drama Association gevorm. Ian Bernard het bygedra tot die township jazz-konserte, en die musiekblyspel *King Kong* (1959) het daaruit voortgespruit. Gibson Kente het jazz, gospel en plaaslike musiek in die 1960’s in plaaslike township-teater geïnkorporeer, en Alan Paton se musiekblyspel *Mkumbane* maak ook sy verskyning. Sam Mhangwane en the Sea Pearls Drama Society vervaardig musiekblyspele in Tsotsi-taal, soos *Crime does not pay* (1963), *Unfaithfull woman* (1964, wat vir 12 jaar getoer het), *Blame Yourself* (1966) en *Thembi* (1978) (ESAT – township musical, 2012).

Nog voorbeelde van musiekblyspele wat ontstaan het in die township-ruimtes, is Dorkay House se Phoenix Players met Barney Simon as regisseur wat die Afrika- jazz musiekblyspel, *Phiri* (1972), opgevoer het. Hierdie musiekblyspel het Ben Jonsen se *Volpone* in ‘n township-

konteks geplaas (sien ‘n bespreking by Phiri – Barney Simon). *Sponono*, nog ‘n musiekblyspel wat swart akteurs gebruik het en wat ook deur die Union Artists vervaardig is, open in 1961 met die samewerking van Alan Paton en Krishnah Shah (Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance, 2003).

Alhoewel dié vorm van musiekblyspele se sosiopolitieke kommentaar in ‘n sekere sin nie meer vandag dieselfde waarde het nie, is ouer voorbeelde van musiekblyspele soms weer opgevoer en nuwe werke geskryf met ooreenstemmende elemente. ‘n Voorbeeld van ‘n nuwe werk is *Jika* wat in 2003 in die Sand du Plessis Teater (Pacofs) in Bloemfontein geopen het. Die musiekblyspel handel oor die geskiedenis van Mbaqanga-gospel en is ‘n kombinasie van Mbaqanga-, township- en Amerikaanse gospelmusiek wat kreatief deur Mbongeni Ngema aanmekaar gesit is. Ngema het ook opgetree in die musiekblyspel en het ook die choreografie en regie behartig. Die geselskap het bestaan uit 48 lede en het ‘n 14-stuk orkes ingesluit. Die vervaardiger van die produksie, David Phokeng, wou ‘n geleentheid skep vir talentvolle kunstenaars om hul vaardighede te slyp en te verbeter (Musical opens in theatre, 2003: 18).

3.2.2.1 *King Kong* – Todd Matshikiza

King Kong is die eerste voorbeeld van ‘n swart stedelike musiekblyspel (ook genoem African Urban Musical/Township-musiekblyspel) wat in diepte bespreek gaan word. Dit open op 2 Februarie 1959 aan die Witwatersrand Universiteit. Die produksie was eers bekend as ‘n “African jazz opera” en het later bekend geword as ‘n “African Jazz-influenced musical”/Township-musiekblyspel. *King Kong* se libretto is deur Harry Bloom geskryf en die musiek is deur Todd Matshikiza behartig. Die musiek maak gebruik van die gewilde kwelastyl van daardie tyd, asook ‘n mengsel van inheemse, moderne, klassieke en jazz-klanke. Todd Matshikiza het musiek gekomponeer vir ‘n koperblaasorkes, en die 14 musikante het saam met ‘n geselskap van 63 mense gespeel (*King Kong, the first all African jazz opera*, 2009).

King Kong was ‘n reusesukses in Suid-Afrika. Die *White Star* koerant sê die volgende oor die produksie: “(...) the greatest thrill in 20 years of South African theatre going” (*King Kong, the first all African jazz opera*, 2009). In 1961 is die musiekblyspel genooi om in Londen (West End – Prince Theatre) saam met die musikante Hugh Masekela, Caiphus Semenya en Abigail Kubheka op te tree. Die musiekblyspel het sterre soos Miriam Makeba asook Todd Matshikiza bekendgestel en hulle het later internasionale roem verwerf.

Hierdie musiekblyspel, met 'n swart geselskap, is gebaseer op die tragiese storie van Ezekiel Dlamini, 'n suksesvolle bokser van Sophiatown wat ook bekend was as King Kong. Geweld, moord en bendes wat kenmerkende temas is, word deur Ezekiel Dlamini se lewe in Sophiatown weerspieël en die musiekblyspel reflekteer die townshiplewe.

This musical capturing the life, colour and effervescence – as well as the poignancy and sadness – of township life, has come as a revelation to many South-Africans that art does not recognize barriers (Bloom, 1961:25).

Daar is talle verwysings, nie net na die township-leefstyl nie, maar ook na kenmerkende gebeure wat plaasgevind het in Suid-Afrika in daardie tydperk. Die lied “Sad Times, Bad Times” is 'n verwysing na die Suid-Afrikaanse hoogverraadverhoor (1956), wat eers ná vier jaar in Pretoria geëindig het. Albert Luthuli (ANC-president) Walter Sisulu, Oliver Tambo en Nelson Mandela was van dié wat betrokke was.

Die musiekblyspel *King Kong* het talle dramaturge geïnspireer, onder andere Sam Mhangwane en Gibson Kente met musiekblyspele soos *Sikalo* (1966). Die musiekblyspel *King Kong*, wat die kleurryke, soms hartseer elemente van township lewe uitbeeld, het vir menige Suid Afrikaners tot die besef gebring dat kuns nie deur 'n rassegrens aan bande gelê kan word nie.

3.2.2.2 *Sikalo* – Gibson Kente

Gibson Kente (1932–2004) se werk het ook die lewe in die townships gereflekteer. Volgens Rob Gaylard (2008) wat skryf vir die *South African Theatre Journal* (2008: 117–179) is daar min gepubliseerde werke asook bestaande werk van Kente beskikbaar, vanweë die skaarsheid van materiaal, asook die afwesigheid van kritiese studies van Kente en sy werk. Die teks van slegs een werk, *Too late*, het oorleef. Die partiture van sy musiek is verlore en daar bestaan geen film- en video-opnames nie. Hoewel Kente nie in diepte bestudeer sal word nie, sal van sy style en kwaliteite wel bestudeer word ten opsigte van sy bydra tot die township-musiekblyspel.

Volgens Gaylard (2008, 117) is daar elemente wat bygedra het tot Kente se sukses:

(...) his intuitive rapport with township audiences; his understanding of the conflicts and tensions (as well as of the vitality and resilience) of township life; his fusion of

song, dance, comedy and melodrama to create a unique form of musical theatre, drawing on his roots in traditional performance and church music (...)

Kente se stories het tradisionele gebruike in kontras met verstedelike gebruike uitgebeeld en het ook die verskil tussen godsdienstige oortuigings in 'n tradisionele gemeenskap teenoor 'n Westerse township-gemeenskap weerspieël. Sy stories handel oor familiewaardes, stamkonflik en konflik tussen die swart landelike en swart stedelike leefstyle. Kente het die stories en karakters op 'n stereotipiese manier uitgebeeld deurdat hy gebruik gemaak het van oordrewe/melodramatiese toneelspeel, van groot gebare en gesigsuitdrukkinge en hoogs gestileerde bewegings, asook onkonvensionele dialoog (Kente, 2005).

Gibson Kente se karakters vind meestal hulle oorsprong in die gemeenskap, is komies van aard en bestaan onder andere uit die volgende tipes: die onnosele polisieman, die plaaslike bendelid, 'n priester, 'n pragtige jong meisie, 'n godsdienstige figuur, en die geskoolde karakters sluit prokureurs, onderwysers en dokters in. Daar is volgens Solberg (2011:29) in sy boek, *Bra Gib – Father of South Africa's Township Theatre*, temas in Gibson se werk wat herhaaldelik voorkom en die temas weerspieël ook sy aksies:

(His work shows) a concern with education and with social and generational issues. His almost “instinctive conservatism” helps to explain his reluctance to engage in resistance politics, and his disdain for the BC-inspired political theatre that dominated the '70s and '80s. This brought him into conflict with COSAS, who in 1981 accused him of “not representing the truth about blacks”.

Kente se teatergeselskappe vir sy toneelstukke het bestaan uit meer as 40 lede en 'n orkes van meestal 12 musikante. Gemeenskapsale was propvol met gehore van meer as 400 mense in 'n ruimte wat meestal slegs 'n honderd mense kon akkommodeer (Kente, 2005). Hy het die vaardigheid van musiekteater geleer by 'union artists' waar hy toneelstukke soos *Manana* (1960), *The Jazz Prophet* (1963) en die musiekblyspel *Sikalo* (1966) geskryf het (Kente, 2005).

Sikalo (1965) was een van Gibson Kente se suksesvolle musiekblyspele. Dit het in 1965 en 1966 selfs vir blanke gehore gespeel (Witwatersrand). Die musiekblyspel *Sikalo* handel oor 'n jong seun wat bendes in die townships probeer vermy, maar ten spyte van sy pogings, steeds in die tronk eindig. Die musiek van *Sikalo* het die standaard daargestel vir die basiese formule vir townshipmusiekblyspele. Twee weergawes van die musiekblyspel *Sikalo* het in

1967 ontstaan omdat die blanke uitvoerende kunsterade wat die produksie befonds het, vir Kente met Marshall Mosia as regisseur vervang het. Kente het sy eie pad gevolg en 'n sukses van die musiekblyspel gemaak (Kente, 2005).

Hy het in 1967 sy eie geselskap gestig wat in Soweto gebaseer was en in die 1970's en 1980's regoor Suid-Afrika en sy buurstate (Lesotho en Botswana) opgetree het (Kente, 2005).

Gedurende dié tydperk het hy drie geselskappe gehad wat terselfdertyd getoer het. Dus was dit bloot prakties om eenvoudige kostuums en verhoogbenodigdhede te gebruik. Dié township-toere het bewys dat daar wel gehore was vir teater, maar die temas moes van so aard wees dat dit met die mense en hul omstandighede kon identifiseer.

Gibson Kente was gemotiveerd en hy wou liederes skryf wat 'n impak op die townshipgemeenskap sou hê. Sy musiekblyspele was geïnspireer deur vele bronne, onder andere die skryfwerk van Constantin Stanislavski, swart Amerikaanse geestelike liederes, jazz, blues, Japanese Kabuki-teater en hoofsaaklik Suid-Afrika se swart religieuse nqwele-liederes. Nqwele-nqwele (heilig, heilig) is soortgelyk aan die swart Amerikaanse geestelike liederes, maar hulle word gesing in inheemse tale en die instrumente sluit in beesklokke en beesvelbedekte tromme (ESAT – Gibson Kente, 2013).

Temas wat in sy werk voorkom, handel oor bekommernisse ten opsigte van onderwys en opvoeding, sosiale kwessies, en bekommernisse ten opsigte van die vooruitsigte van die jeug (Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance, 2003). Gibson Kente se bydraes tot township-teater het die platform geskep vir nuwer vorme en kan ook as verwysing gebruik word ten opsigte van die musiekblyspel in Suid-Afrika.⁶

3.2.2.3 Phiri – Barney Simon

Phiri (1972) is 'n musiekblyspel deur Barney Simon met geldgierigheid as die hooftema. Die musiekblyspel plaas Ben Jonsen se *Volpone* in 'n township-konteks. Township-temas word ook hier reflekteer, onder andere shebeen queens, 'n sambok, township-musiek en Soweto as 'n kenmerkende township (Phiri, 2009). Barney Simon, 'n blanke man wat aan die stuur was van 'n produksie wat suiwer gebonde is aan die swart kultuur, het die volgende oor die produksie geskryf:

⁶ Vir 'n in diepte bespreking oor Gibson Kente, sien Solberg (2011).

Valpone (Phiri) had to be a musical. I decided to adapt it. As I wrote *Phiri*, it was no longer about the richest people in Soweto, but also the poorest people too – the people to whom money is not a matter of greed or luxury, but survival. I asked Stanley Motjuwadi, Oswald Mtshali and Wally Serote to collaborate in the writing of some of the scenes and songs (...) We introduced people living in the streets outside Phiri's house in Soweto...if *Phiri* has aims beyond entertainment (which it has) you can say that it tries to speak of our place and time and that it hopes to provide players with words worthy of their talents and dignity (Phiri, 2009).

Phiri het nie net die township-lewe uitgebeeld nie, maar wys ook op die politieke omstandighede en sosiale kwessies gedurende apartheid in die townships. Die musiekblyspel *King Kong*, soos bo bespreek, beeld die kleurryke, soms hartseer elemente van township-lewe uit, en *Sikalo* weerspieël die township-leefstyl deur die oë van 'n jong seun wat struikelblokke moet oorkom, en in dié geval, die struikelblok van bendes in die townships. Hierdie musiekblyspele bespreek die townships, het in die townships ontstaan, en weerspieël meestal die township-leefstyle, -tradisies en -struikelblokke wat uniek is aan Suid-Afrika, en dan uiteindelik die ontwikkeling van die musiekblyspel.

3.2.3 Die inheemse, swart musiekblyspel

Die inheemse, swart musiekblyspel was een van Suid-Afrika se belangrikste kulturele uitvoerprodukte gedurende die apartheidsera. Dié musiekblyspel was voorberei vir oorsese gehore en as dit in Suid-Afrika gespeel het, was dit veral gefokus op die toeristemark. Dit het ook dikwels bestaan uit 'n stereotipiese aanbieding van die Afrika-kultuur. Kunstenaars was byvoorbeeld met dierevelle bekleed, met vrouens wat hulle borste vertoon soos kenmerkend was in die tradisionele, swart Afrika-kultuur. Die inheemse swart musiekblyspel bevat ook oorwegend tradisionele musiek en danse en is die perfekte voorbeeld van 'n kunsvorm met die doel om 'n spesifieke teikenmark te vermaak. Die musiekblyspel *Ipi Tombi* (1974) is een van die suksesvolste kulturele uitvoerings onder hierdie afdeling, asook *Umabatha* (1971) en later die uiters suksesvolle *African Footprint* (2000). *African Footprint* (vervaardig/geregissee deur Richard Loring) is wel 'n post-apartheid inheemse musiekblyspel, maar dit is nodig om te noem omdat dit beslis 'n uitstekende voorbeeld is van 'n inheemse musiekblyspel wat vandag nog speelvakke regoor die wêreld het.

3.2.3.1 *Ipi Tombi* – Bertha Egos Godfrey en Gail Lakier

Ipi Tombi (1974) (oorspronklik “The Warrior” genoem), is ’n musiekblyspel wat deur Bertha Egos Godfrey en haar dogter Gail Lakier geskryf is. Die musiekblyspel is “a joyous dance and music celebration of black South-African culture” (A Guide to Musical Theatre, 2012).

Die produksie maak van tradisionele vorme gebruik, asook van ’n verskeidenheid van Suid-Afrikaanse inheemse/plaaslike musikale style. Tradisionele vorme in die produksie is onder andere Zoeloe- en Xhosa-sang en -dans, en word uitgebeeld in tradisionele vorm, met gepaste tradisionele liedere en kostuums.

Die storie van *Ipi Tombi* handel oor ’n jong swartman wat sy gemeenskap en jong vrou agterlaat om in die myne van Johannesburg te gaan werk. Later, met die besoek van sy vrou, vind ons “tribal ceremonies morph into break dancing, jubilant South African rock and roll and gospel singing” (A Guide to Musical Theatre, 2012).

Verskeie inheemse kulture word dus uitgebeeld met dié musiekblyspel wat volksdansen, sang en rituele op die verhoog uitspeel: “a time of joy when the land was filled with laughter and the song and dance of the Xhosas and the Zulus” (A Guide to Musical Theatre, 2012).

Aktrise Thembi Mtshali was deel van die produksie en sy lewer kommentaar oor haar ervarings. Sy vertel blanke gehore sal applous gee, glimlag en hulle “quality street” lekkers eet net voordat hulle terugkeer na hul “quality street” huise. In skrilte kontras, tien kilometer verder, sal mense na hul wonings in Soweto terugkeer waar hul huise besig is om te brand. Bogenoemde aspek beklemtoon die feit dat hierdie vorm van die musiekblyspel gemik is op ’n spesifieke gehoor vir ’n tipe ligsinnige vermaak waar daar soms deur middel van ligte vermaak (onder andere tradisionele dans en sang) byna ’n vervreemding ontstaan van die werklikheid en realiteite (ESAT – *Ipi Tombi*, 2012).

Ipi Tombi open vir slegs blanke gehore op 25 Maart 1974 in die Brooke-teater in Johannesburg en het ’n lang speelvlak gehad wat aangehou het tot die laat 1990’s, waar dit as ’n gewilde produksie onder plaaslike gehore en toeriste gespeel het. Later het die produksie in Soweto (net so suksesvol) asook in die Nico Malan-teater opgetree. Daar was later self ook internasionale optredes (ESAT – *Ipi Tombi*, 2012).

3.2.3.2 *Umabatha* – Welcome Msomi

Umabatha, die Zoeloe-musiekblyspel, is deur Welcome Msomi geskryf. Hy het ook die Izulu Dance Theatre and Music-geselskap gestig. *Umabatha* is vir die heel eerste keer in die opelug-teater by die Universiteit van Natal in Durban opgevoer in 1971, en het daarna wêreldwye sukses behaal. Die musiekblyspel is onder andere uitgenooi om by die “Royal Shakespeare Company’s world season” in 1972 in Londen op te tree en het ook in lande soos Italië, Skotland, Zimbabwe en Amerika ‘n verskyning gemaak (Barbour, 1972).

Umabatha is ‘n verwerking van Shakespeare se *Macbeth* en vertel die storie van Shaka (die koning van die Zoeloe-stam). Die storielyn is gebaseer op historiese gebeure met verwysings na die Zoeloe-kultuur van die 19de eeu en beeld onder andere uit hoe *Mabatha* vir Dingaan verslaan.

The particular ‘fierce and momentous epoch in South African history’ associated specifically with the province of Natal (now KwaZulu-Natal) and the Zulu people sui generis is the series of knock-on power struggles and migrations in the early nineteenth century that followed the consolidation of Northern Nguni power in the region under Shaka, a phenomenon generally known as the *infecane* (Xhosa) or *difiqane* (Sotho) (Barbour, 1972).

Die doel van dié produksie was om die swart gemeenskap in ‘n positiewe lig te stel, en ter aansluiting is daar ‘n viering van die Afrika-kultuur deur middel van tradisionele sang en dans in die produksie uitgebeeld. Die musiekblyspel beeld oorlogsvaardighede en vegtegnieke uit deur middel van tradisionele Zoeloe-danse en oorlogsliedere. Die sukses van die musiekblyspel is te danke aan die kulturele vermenging van ‘n Afro-sentriese benadering, ‘n historiese verhaal en ‘n eurosentriese toneelstuk gedurende die apartheidsera (Brantley, 1997).

3.3 ONAFHANKLIKE, NIE-STAATSGESUBSIDEERDE MUSIEKBLYSPELE IN DIE APARTHEIDSERA

Daar is in die apartheidsera en vroeër relatief min inheemse werk ten opsigte van musiekblyspele in Suid-Afrika aangemoedig en slegs oorsese West End- en Broadway-produksies is opgevoer vir oorwegend wit gehore. Des en Dawn Lindberg het onafhanklike, nie staatsgesubsidieerde werk vervaardig, maar hul werk is weens die tema en styl van opvoer, eerder in ‘n vorige afdeling (anti-apartheidsmusiekblyspele) bespreek. Richard

Loring word geklassifiseer as ‘n teater-impresario wat talle musiekblyspele in die Apartheidsera vervaardig het en is beslis nodig om ook te noem, alhoewel hy nie per se in Suid-Afrika gebore is nie, maar wel ‘n bydrae gelewer het ten opsigte van die musiekblyspel in Suid-Afrika. Pieter Toerien en Hazel Feldman is die hoof aktiewe teatervervaardigers van belang as daar gekyk word na die produksies wat deur hulle onafhanklik vervaardig is en die produksies wat hulle na Suid-Afrika gebring het. Gedurende die apartheidsjare het Pieter Toerien, as eerste voorbeeld, vele produksies onafhanklik vervaardig.

3.3.1 PIETER TOERIEN

3.3.1.1 Agtergrond

Pieter Toerien, prominente teatervervaardiger, entrepreneur en impresario, se primêre fokus was om goeie kwaliteit teatervermaak na Suid-Afrika in te voer. Hy het hoëprofiel-kunstenaars van Europa en die VSA in die 1960’s na Suid-Afrika gebring. Name sluit Marlene Dietrich, Russ Conway en Maurice Chevalier in (Van Heerden, 2008:78).

Pieter Toerien is gebore in 1945 en het sy teaterloopbaan op skool begin waar hy poppeteater vir omliggende skole in Kaapstad opgevoer het. Op 17-jarige ouderdom oortuig hy bioskoopbestuurslede om lewendige vertonings voor elke film te organiseer, en hier het hy in aanraking gekom met die konsep bio-vaudeville. Later in sy lewe, saam met sy mentor, ‘n Britse teater agent, Herbert de Leon en in vennootskap met Basil Ruben, het hy verskeie Britse kunstenaars na Suid-Afrika gebring, soos onder andere Alma Cogon, Dickie Valentine, Russ Conway (1944), Peter Nero (1966), Shelly Berman, Maurice Chevalier (1967) en later Marlene Dietrich (ESAT – Toerien, 2012).

In 1966 het hy soms vol geselskappe van Broadway en West End na Suid-Afrika laat kom. Hy het self sy befondsing gedoen, en later gesê dat hy klugte en komedies vervaardig om minder kommersiële werke te subsidieer. Sy nuwe besigheidsformule om oorsese name te kontrakteer, het voortgegaan en hy het name soos Herione Gingold van New York laat kom vir Noel Coward se *Fallen Angels* en Joan Fontaine vir Fredrick Knott se *Dial M for Murder*. Met streng sensuurwette in die 1970’s en 1980’s in Suid-Afrika het produksies steeds voortgegaan, maar dit moes ook aangepas word. Ronald Miller se *Abelard and Heloise* het ‘n naaktoneel in die teks bevat en aktrise Heather Lloyd-Jones het aangedring om die teks korrek te speel. Die produksie is uiteindelik aangepas met slegs haar silhoeët wat gesien is.

Gedurende die 1980's het Toerien talle suksesvolle produksies soos onder andere Ray Clooney se *Out of Order* en *It runs in the Family* vervaardig (ESAT – Toerien, 2012).

Vanaf die 1970's het hy sy eie teaters besit waar hy ingevoerde produksies, afkomstig van West End of Broadway, laat opvoer het. Hy het ook sy eie weergawes van buitelandse produksies in sy teaters op die planke gebring, en sy keuses het primêr gefokus op kommersiële, suksesvolle produksies wat grootliks in Engels opgevoer word (Van Heerden 2003:78). Kommersiële teater is later aangehelp met Percy Tucker se briljante uitvindsel, eers genoem 'Show service', en nou bekend as 'Computicket'.

In die 1980's het Toerien Sir Cameron Mackintosh se *Tom Foolery* na Suid-Afrika gebring. Die sukses van die produksie het ook bygedra daartoe dat Suid-Afrika talle suksesvolle werke kon opvoer: *Les Miserables*, 'n produksie gesamentlik op die been gebring met Sir Cameron Mackintosh en Tsonga Sun, *Cats*, *Phantom of the Opera*, *Sleeping Beauty on Ice*, *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* en *Jesus Christ Superstar* (wat oorspronklik verban was in Suid-Afrika as gevolg van godslastering) (sien Hedendaagse musiekblyspele Post-Apartheid).

'n Paar teaters sal nou uitgesonder word. In hierdie afdeling is die hoofokus wel onafhanklike teaters met betrekking tot die apartheidsera en Pieter Toerien, en daar sal dus slegs voorbeelde van produksies in die onderskeie teaters genoem word om te illustreer dat dié teaters wel geskik was vir uitvoerings en ook om die aard van die produksies na te vors in die apartheidsera (sien verdere in diepte bespreking by die hoofstuk, Post-Apartheid en die hedendaagse musiekblyspel).

3.3.1.2 Ruimtes en produksies

Vanaf die 1970's het Toerien sy eie teaters besit. Die eerste teater was die Intimate-teater met 235 sitplekke. Die teater is eers besit deur Shirley Firth, en in 1969 het Pieter Toerien gehelp met die bestuur daarvan. Toerien en Firth het ook 'n geselskap gestig met die naam Toerien-Firth, wat talle produksies en musiekblyspele vervaardig het. In 1978 is die Amerikaanse musiekblyspel *Starting Here, Starting Now*, met John Montgomery as regisseur in samewerking met Andre Hattingh, Denise Freeman en Richard Loring opgevoer. Michael Grobbelaar en sy geselskap het die teater later in 1983 oorgeneem (ESAT – Toerien, 2012).

In 1976 het Toerien en Firth die Little Theatre oorgeneem en die teater na die Barnato-teater herdoop, vernoem na die mynmagnaat en vurige teaterondersteuner, Barney Barnato (ESAT

– Barnato, 2012). Talle produksies met internasionale kunstenaars is daar opgevoer, soos byvoorbeeld *Caught in The Act* (1976) met Charles Ross as regisseur uit Engeland, Royce Ryton se *Other Side of the Swamp* (1976), *The Money Walk* (1977) met Britse akteur Richard Warwick en in 1980 *Mothers and Fathers* (ESAT – Barnato, 2012).

In 1977 het Pieter Toerien ‘n ander teater, die André Huguenet-teater in Johannesburg (Kapteinstraat, Hillbrow) geopen. Talle kunstenaars is deur Toerien ingevoer en hy het onafhanklike produksies ten spyte van apartheid in sy teaters vervaardig. Slegs ‘n paar voorbeelde sal genoem word: *Dear Daddy* (1987) met regie deur Nigel Patrick, en Terence Rattigan se *Cause Célèbre* (1978) met regie deur Joan Kemp-Welch met Mary Miller as aktrise. Pieter Toerien het Stockton Bridge as regisseur na Suid-Afrika gebring om Ira Levin se *Deathtrap* (1978) op die planke te bring, en in 1979 is Tom Stoppard se *Night and Day* met Sandra Prinsloo opgevoer en *Pajama Tops* in 1980 met Tobie Cronje. In 1981 is *The Spider’s Web* en *Canaries Sometimes Sing* opgevoer, in 1984 is Kim Grant die regisseur vir *Agatha Christie*, in 1986 is *Two into One* opgevoer en *Double Double* in 1987, *Playboys* in 1990 en *In a Groove and Farewell* in 1992. Die teater is later deur Tim en Cathy Plewman en Eric Lyndall bestuur (ESAT – Toerien, 2012).

In 1980 open die Alhambra in Braamfontein, Johannesburg met *M Butterfly* (Oktober 1989). Later is *Move over Mrs Markham* (1990) en *Jo’Burg Follies 2* (1990) ook opgevoer. In 1991 restoureer Toerien die teater, laat nog 100 sitplekke insit en word die ouditorium herdoop na die Richard Hains-teater. Die teater open op 27 September 1991 met A.R. Gurney se *Love Letters*, en in dieselfde jaar onttrek Toerien ook aan die Andre Huguenot. Mark Graham doen die regie vir *I was King* (1992) by die Richard Hains-teater, en in 1993 is Hugh Whitmore se *Best Friends* en *The Doowah Girls* deur Kevin Feathers ook opgevoer. *The Monkey Walk* en Bob Randall se *The Fann* is in 1994 opgevoer (ESAT – Toerien, 2012). Toerien skuif die teater na die noorde van Johannesburg met die naam Pieter Toerien’s Montecasino Theatre Complex wat uit twee teaters bestaan, een met 320 sitplekke en een met 160 sitplekke. Sien verdere bespreking in die hoofstuk Post-Apartheid.

Op 18 Julie 1983 open hy die Leonard Rayne-teater (vernoem na Rex Garner in 1994). Produkies wat opgevoer is, is onder andere: Malcolm Terry en Kevin Feather se *Jo’Burg Follies* (1990), Richard Harris se *The Maintenance Man* (1990), James Serman se *Beau Geste* (1993) en in 1994 word Giles Hevergal se *Travels with my Aunt* ook opgevoer (ESAT – Toerien, 2012).

In 1988 het Toerien die Alvin-bioskoop omskep in 'n teater met die naam Theatre on the Bay in Kampsbaai, Kaapstad. Die teater open met die produksie *Nunsense* in 1988. Talle produksies en musiekblyspele is in hierdie ruimte opgevoer en sal in die Hoofstuk Post-Apartheid verder onder die kommersiële musiekblyspel bespreek word. Pieter Toerien het in 1999 die Theatre on the Bay herbou om meer kommersiële werke uit die buiteland te akkommodeer (ESAT – Toerien, 2012). Verder verskuif hy die Alhambra-teater in Johannesburg se middestad na Montecasino.

Pieter Toerien het onafhanklik van staatsubsidies gefunksioneer gedurende die apartheidsera. Dit is duidelik uit bogenoemde voorbeelde dat hy ook, ten spyte van apartheid en die gepaardgaande struikelblokke, steeds vele produksies ingevoer het (meestal Engelse werke) en ook finansiële onafhanklik was. Pieter Toerien en Hazel Feldman toon talle ooreenkomste.

3.3.2 HAZEL FELDMAN

3.3.2.1 Agtergrond en werke

Hazel Feldman se loopbaan in Suid-Afrika se vermaaklikheidsindustrie behels die vervaardiging en bemerking van internasionale konserte, internasionale kunstenaars, extravaganzas en musiekteater. Sy was tussen 1979 en 1993 die vermaaklikheidsdirekteur van Sun City, en het in daardie tydperk talle kunstenaars na Suid-Afrika gebring, insluitend Frank Sinatra, Liza Minnelli, Queen, Elton John, Rod Stewart en Shirley Bassey (Dreamgirls, 2007).

Ná die apartheidsera het sy die onafhanklike vermaaklikheidsmaatskappy Showtime gestig, waar sy kunstenaars soos The Rolling Stones, Pavarotti, The 3 Tenors en Gloria Estefan na Suid-Afrika gebring het (Dreamgirls, 2007). In 2003 het sy en Larry Nestadt van Global Capital saamgespan en *Fame* vervaardig. Ná die musiekblyspel het sy ander werke soos *Chicago* en *We will rock you* vervaardig, wat in 2007 en 2008 in Asië getoer het. Die musiekblyspele het bestaan uit 'n Suid-Afrikaanse geselskap wat musikante en tegniese personeel insluit. In 2007 bring sy *Menopause – the musical* op die planke en *Rent* in Johannesburg en Kaapstad. *Chicago* maak weer sy verskyning en het suksesvolle speelvakke in Kaapstad en by The Teatro at Montecasino. In 'n gesamentlike vennootskap het Hazel Feldman en Pieter Toerien Disney se *Beauty and the Beast* (2009) en *High School Musical* vervaardig, wat ook met 'n Suid-Afrikaanse geselskap na China en Asië getoer het (Dreamgirls, 2007).

Volgens Brent Meersman in die *Mail and Guardian* met betrekking tot *Beauty and the Beast* (2009):

The producers Hazel Feldman en Pieter Toerien, and resident director Alan Swerdlow, must be congratulated on pulling off a local production that tops the Broadway version (Meersman, 2009).

Hazel Feldman en Attie van Wyk, eienaar van Big Concerts, span saam om die musiekblyspel *Mamma Mia* in 2010 te vervaardig. Ander onlangse werke sluit in *Beautiful creatures*, *Hugh Masekela & Friends* en *Thriller Live* (Dreamgirls, 2007).

Hazel Feldman en Toerien het as teatermakers 'n groot impak op die Suid-Afrikaanse teaterwêreld gehad, veral ten opsigte van musiekblyspele. Die tendens van ingevoerde musiekblyspele wat deur hulle begin is, bestaan steeds.

In kontras met onafhanklike en township-teaterruimtes is daar ook groot staatsbeheerde teaterruimtes wat groot musiekblyspele kan huisves.

3.3.3 RICHARD LORING

3.3.3.1 Agtergrond en werke

Richard Loring word geklassifiseer as 'n akteur, sanger en teater-impresario. Hy is in 1945 in Guernsey gebore, waar hy ook later in talle professionele produksies gespeel het, onder andere in *The Little Theatre in Guernsey* (ESAT – Richard Loring, 2014).

Richard Loring het as 20-jarige man besluit om na Londen te verhuis om sy drome as kunstenaar waar te maak. Hy het gaan studeer by The Guildhall School of Music and Drama en later in talle musiekblyspele gespeel, onder andere op West End in *The Sound of Music* en *The Student Prince* (1986) (ESAT – Richard Loring, 2014).

Loring het in 1969 sy debuut as akteur in Suid-Afrika gemaak met *The Boyfriend* in die Brooke-teater, en sy bekendheid in Suid-Afrika het verder ontwikkel as die verteller in die Toerien-produksie *Joseph and the Technicolor Dreamcoat* in 1974 en talle ander produksies wat daarna gevolg het. Later het Loring sy tuiste gevind in Suid-Afrika. Die temalied van *The Winners*, *Gina's Theme*, was Loring se eerste sangtreffer in Suid-Afrika, wat gevolg is deur *Beautiful Children* (ESAT – Richard Loring, 2014).

In 1980 ná jare in Suid-Afrika het hy sy eie produksiehuis geskep, genaamd Richard Loring Productions wat suksesvolle musiekblyspele soos *A Touch of Webber...A taste of Rice* (1992),

Summer Holiday (Post Apartheid, 1998), *The Young One* (Post Apartheid, 2000) en vele meer in Suid-Afrika vervaardig het. Richard Loring het The Sound Stage in Johannesburg, Midrand in 1989 oopgemaak wat gedien het as 'n teater en 'n restaurant (ESAT – Richard Loring, 2014).

Later in 2008, ná talle suksesvolle produksies, het die teater toegemaak toe Loring 'n 3-jaar kontrak as konsultant en vervaardiger aanvaar by die Lyric-teater by die Gold Reef Casino. Die bekende *African Footprint*, wat later wêreldwyd getoer het en ook steeds gesien word as een van Suid-Afrika se suksesvolste musiekblyspele, het gevolg. In 2012 het Loring die Richard Supper Stage and Bistro in Seepunt geopen waar hy steeds produksies vervaardig en ook self speel (ESAT – Richard Loring, 2014)

Pieter Toerien, Hazel Veldman, Des en Dawn Lindberg en Richard Loring het in die apartheidsera talle onafhanklike, nie-staatsgesubsidieerde werk vervaardig, en talle van die teater-impresario's is in Post-Apartheid steeds aktief.

3.4 MUSIEKBLYSPELE IN STAATSBEHEERDE TEATERRUIMTES: APARTHEID EN TRANSFORMASIE NÁ POST-APARTHEID

Alhoewel die hoofstuk handel oor musiekblyspele spesifiek in die Apartheidsera, gaan die ontwikkeling en verandering wat die staatsbeheerde teaterruimtes ondergaan het met betrekking tot vele aspekte ná Post-Apartheid ook bespreek word, om herhaling in Hoofstuk 4, Post-Apartheid te vermy.

3.4.1 Agtergrond

Staatsbeheerde teaterruimtes is 'n komplekse studie, maar regverdig 'n bondige bespreking omdat dit 'n effek gehad het op musiekblyspele in die apartheidsera en ook die Post-Apartheidsera. Hier volg 'n bespreking met voorbeelde van staatsbeheerde teaterruimtes ter oorgang tot die musiekblyspel in die tydperk Post-Apartheid Suid-Afrika.

Professionele teateraktiwiteit in Suid-Afrika het vanaf die 1960's tot die 1990's meestal in vier hoofareas plaasgevind. Talle onafhanklike anti-apartheidsgeselskappe (later bestaande uit gemengde rasse) het hoofsaaklik gefokus op protesteater, terwyl talle ander onafhanklike teatergeselskappe gefokus het op kommersiële en populêre teater wat musiekblyspele insluit. Sekere groter metropolitaanse areas het groter teaters gehad wat deur die stad gesubsidieer is (Van Heerden, 2008:20).

Die Nasionale Teater Organisasie (NTO) het nie sy eie teaterruimtes gehad terwyl dit onder staatsbeheer was nie, en in 1962 is die NTO vervang met die Uitvoerende Kunsterade (een vir elk van die vier destydse provinsies) (Van Heerden, 2008:20). Groot teaters is gebou om blanke geselskappe te dien wat bestaan het uit Afrikaans- en Engelssprekende kunstenaars en gehore. Die geboue is meestal goed toegerus, met goeie algemene fasiliteite, verhoë en kostuumfasiliteite, repetisieruimte, en so meer.

Die meerderheid van die uitvoerende kunsterade is in die Post-Apartheidsera verklaar tot kulturele institute, met finansiële steun deur die Departement van Kuns en Kultuur, sodat dit as *Playhouses* kon funksioneer (Hattingh, 2010: 55). Vandag verskaf die teaters 'n tuiste vir talle nuwe werke en probeer meer verteenwoordigend wees in die werk wat in die ruimtes aangebied word. Nuwe werk wat in die teaters geskep word, is min en ongereeld vanweë die befondsingsstelsel vir die kunste in die hedendaagse Suid-Afrika. Hierdie toedrag van sake is wel stadig maar seker besig om te verander en nuwe werke word op 'n meer gereelde basis aangebied.

Die Nico Malan (nou Artscape), wat bestaan uit talle teaters binne een kompleks, word beskou as 'n tuiste vir opera, ballet en Europese- of Amerikaanse-styl teaterstukke. TRUK het twee ruimtes/lokale gehad, een in Pretoria en een in Johannesburg – die kleiner Johannesburg-ruimte, die Windybrow-teater in Hillbrow en Pretoria se Staatsteater wat ballet- en operaliefhebbers lok en klassieke Westerse en nuwe Suid-Afrikaanse teaterstukke opgevoer het. Die Vrystaat, wat die Sand du Plessis-teater en die Andre Huguenet-teater gehuisves het, het ook probeer transformeer van 'n apartheidsinstituut na 'n kulturele instituut in die nuwe Suid-Afrika (Hattingh, 2010: 55). Buitelug-teaterruimtes soos onder andere Maynardville in Wynberg sal uitgelaat word, omdat die studie net sekere teaterruimtes wat betrekking het op die musiekblyspel insluit.

Staatsubsidies is 'n komplekse stelsel en talle transformasies en veranderings het al sedert 1994 plaasgevind. Vir die doel van die studie word daar spesifiek gefokus op kenmerkende ruimtes in Suid-Afrika waar musiekblyspele al uitgevoer is. Daar sal dus nie gefokus word op die komplekse stelsel nie. Die vier hoofruimtes Nico Malan, die Staatsteater in Pretoria, die Sand du Plessis-teater en die Playhouse, wat geskik is vir professionele musiekblyspele, sal bespreek word ten opsigte van die verandering wat die ruimtes ondergaan het vanaf die apartheidsera tot en met die Post-Apartheidsera. Aspekte soos finansiële struikelblokke wat

die ruimtes beïnvloed het en wat ook dan teater en die musiekblyspel geaffekteer het, sal bespreek word.

Ten spyte van verandering en transformasie word musiekblyspele steeds opgevoer, en bekende musiekblyspele wat opgevoer is gedurende apartheid, asook bekende onlangse voorbeelde (2012 en 2013) sal ook genoem word.

3.4.2 Nico Malan, Staatsteater-Pta, Sand du Plessis Teaterkompleks, Playhouse-teater

3.4.2.1 Nico Malan (Tans Artscape)

Die Nico Malan (nou Artscape) het op 19 Mei 1971 geopen met 'n uitvoering van die ballet *Sylvia*, gevolg deur Dieter Reible se eksperimentele Afrikaanse produksie van *Koning Lear* (ESAT – Nico Malan, 2012). Die teater bestaan uit 'n 1 187-sitplek operahuis, asook 'n 540-sitplek teater. Daar is ook 'n 120-sitplek arena en 'n 100-sitplek kabaretruimte (Theatres in CapeTown, 2012).

Architecturally and technologically the most advanced of all South African theatres when it was opened in 1971, it had been constructed for a massive R12 million. One of the first theatres in the Southern Hemisphere with an electro-mechanical facilities for transporting décor. The theatre was also geared with a computerised lighting system. A fire in the opera houses' lighting switchboard caused approximately a R1 million in damages in 1976. In 1980 the largest symposium to date, a conference on Disaster Treatment, was attended by 1400 people. In 1981 an even bigger crowd showed up to hear the former South African and Israeli Cabinet minister, Abba Eban, speak (ESAT – Nico Malan, 2012).

Die teater het oor die jare bekend geraak vir die talle uitstekende toneelopvoerings, operas, musiekblyspele, ballette en ander dansuitvoerings wat daar opgevoer is. Die teater was oorspronklik gereserveer vir blankes alleen, maar in 1975 het dit die eerste Suid-Afrikaanse teater geword om alle rasse te akkommodeer. Weens die afskaling van staatsubsidies word die Nico Malan Teatersentrum vanaf 1 April 1999 bestuur as 'n artikel 21- niewinsgewende maatskappyproduksiehuis onder beheer van die Kaapse Uitvoerende Kunsteraad en word die teater herdoop tot Artscape in Maart 2001 (Hattingh, 2010:45).

Die eerste uitvoering voor 'n veelrassige gehoor was the Academy Theatre's *Who Saw Him Die* wat op 21 Februarie 1975 geopen het. Daarna het vele produksies, wat musiekblyspele insluit, gevolg. In 1991 het die bekende *Seven Brides for Seven Brothers* (wat 'n gekombineerde Uitvoerende Kunsteraad-produksie was) in 1991 op die planke verskyn. Richard O'Brien se *The Rocky Horror Show* is in 1992 opgevoer en in dieselfde jaar is Taliep Petersen en David Kramer se produksie van *Poissen* opgevoer. In 1993, 'n jaar voor die demokratiese verkiesing, is Rodgers en Hammerstein se bekende musiekblyspel, *Oklahoma!*, gevolg deur die musiekblyspel *Hair* met David Matheson as regisseur, en *Jesus Christ Superstar* in die Nico Malan opgevoer. Pieter Toerien het later Cameron Mackintosh se musiekblyspel *Les Misérables* in 1996 in die teater opgevoer en ook Geoffrey Sutherland, Andrew Botha en Graham Scott se produksie *Queen at the Opera* was in 1996 op die planke (ESAT – Nico Malan, 2012).

Talle musiekblyspele word steeds in die ruimtes opgevoer, met die mees onlangse voorbeelde: *Phantom of the Opera* (2010), *Jesus Christ Superstar* (2011), *Fiddler on the Roof* (2011), *Night and Day* (Cole Porter) (2012), *Torch Bearers* (2012) en *Jersey Boys* (2013), *Ons vir Jou* (2013) en *Guys and Dolls* (2013).

3.4.2.2 Staatsteater - Pretoria

Op 27 Mei 1970 is daar met die oprigting van die Staatsteater op die ou Markplein in Pretoria begin, maar die Staatsteater open eers formeel in 1981 in Pretoria (Hattingh 2010:46).

Die kompleks is 72 143 m² en ten spyte van die administratiewe kantore vir die Uitvoerende Kunsterade van die Transvaal (nou Gauteng), het die kompleks oorspronklik vier teaters gehad (die Opera, Drama, Arena en Studio) en ook ander lokale (Transvalia-lokaal, restaurant, kafeteria, ens). In 1993 is 'n vyfde teater, the Momentum, bygevoeg. Die bogenoemde ruimtes is ingerig vir die uitvoer van operas, dramas, ballette and musiekblyspele (ESAT – The State Theatre in Pretoria, 2011).

Daar is sewe klankdigte repetisieruimtes in die Staatsteater in Pretoria, en een van die ruimtes het selfs 'n orkesput. Daar is 88 kleedkamers wat gerieflike toegang tot die verhoë het, en die tegniese werksinkels maak dit moontlik om groot stelle te vervaardig. Daar is selfs

ondergrondse parking vir meer as 1 000 motors (ESAT – The State Theatre in Pretoria, 2011).

Die operateater (die grootse teaterkompleks) huisves 1 327 gehoorlede met ‘n orkesput wat 110 instrumentaliste kan huisves. Die dramaverhoog, ‘n kleiner weergawe van die operateater, kan 712 gehoorlede huisves met ‘n orkesput wat 45 instrumentaliste kan akkommodeer. Die studio kan 150 mense huisves, en alhoewel die hoof funksie van die lokaal is om poppeteaterproduksies te huisves, word dit ook soms gebruik vir klein musiekgalas en seminare en dien dit ook as ‘n opname-ateljee vir simfonie-orkeste. Die Momentum-teater is grootliks vir eksperimentele werk gebruik en die seminaarkamer, die Transvalia, bevat geen verhoog nie, maar het verskeie funksies. Die ruimte kan 110 mense huisves (ESAT – The State Theatre in Pretoria, 2011).

Internasionale operas, ballette asook musiekblyspele is gereeld in die ruimtes gehuisves (South African State Theatre, Pretoria, 2012). In 1981 het die Staatsteater geopen met ‘n program van vele produksies wat in 1981 op die verhoë aangebied is. *Siener in die Suburbs*, *Kanna Hy Kô Hystoe* en N.P.van Wyk Louw se *Germanicus* het deel gevorm van die produksies wat die nuwe dramateater in 1981 geopen het. ‘n Uitstalling wat handel oor die geskiedenis van die Suid-Afrikaanse teater het ook die opening afgeskop. Leonard Schach se produksie *After the Fall* deur Arthur Miller, *Kismet*, *The Great Waltz* en *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* het ook in 1981 in die Staatsteater gewys. *The Royal Hunt of the Sun* met regisseur Leonard Schach, was ook deel van die openingsproduksies, gevolg deur Robert Mohr se produksie van *A Midsummer Night's Dream* (ESAT – The State Theatre in Pretoria, 2011). Eric Smith se poppeteaterproduksie met die naam *Eric's Puppet Company* asook Andrew Lloyd-Webber and Tim Rice se musiekblyspel *Evita* (regisseur Geoffrey Martin) met Jo-Ann Pezzaro/Sharon Lynne, Gé Korsten en Eric Flynn was in 1981 op die planke (ESAT – The State Theatre in Pretoria, 2011).

Later is *The Best of Brel* in 1983 in die teater opgevoer en ook *The Merry Widow* in Desember met Roberta Palmer en Gé Korsten as kunstenaars en Neels Hansen as regisseur. In Desember 1984 is die bekende musiekblyspel *Showboat* (regisseur Anthony Farmer) opgevoer met onder andere Bess Arlene, Mayo Miza, Ed Barrett en Pieter Niemann. *The King and I* is twee jaar later in 1986 in die Staatsteater opgevoer. In 1987 het al die kunsterade saamgespan en die produksie *The Great Waltz* op die been gebring. David

Matheson was die regisseur en Geoffrey Sutherland het die choreografie behartig. Die produksie het in die Staatsteater geopen voordat dit na die meeste van die groot stede getoer het.

Gibson Kente se musiekblyspel *Sekunjalo, the Naked Hour* is in September 1988 in die teater opgevoer, en in 1989 is die produksie *Camelot* ook opgevoer. In 1990 is 'n Afrikaanse weergawe van *King Lear* opgevoer, en die musiekblyspel *My Fair lady* volg in 1990, asook *Seven Brides for Seven Brothers* in 1991.

In 1991 is Lerner en Lowe se *Brigadoon* en in 1992 François Swart se *Gigi* opgevoer. Lisa Kent se produksie *Me and My Girl* was te sien in 1993 en in 1994 Dalene Mathee se *Fiela se Kind*.

Alhoewel hierdie hoofstukafdeling handel oor die Apartheidsera, is dit nodig om te noem dat daar weens 'n gebrek aan fondse gedurende 1996 (Post-Apartheid) herstrukturering by die Staatsteater plaasgevind het. Die teater het in 'n verhuuringshuis verander waar dit voorheen self produksies vervaardig het (Van Heerden, 2008:29). Die teater het in 2000 weens finansiële wanbestuur en korrupsie gesluit, en talle werknemers is afgedank. Die Staatsteater het wel op 4 April 2001 met 80 werknemers heropen en word sedertdien bedryf as 'n verhuuringshuis (Van Heerden, 2008:34). Teaters in Suid-Afrika, insluitende die Staatsteater, is grootliks afhanklik van publieke ondersteuning (ESAT – South African State Theatre, 2012).

Die Staatsteater in Pretoria kan omtrent enige produksie huisves, insluitend musiekblyspele. Onlangse voorbeelde van musiekblyspele wat daar opgevoer is, is Deon Opperman se *Tree aan* (2011) en *Ons vir Jou* (2008, 2009), *Jesus – die musiekblyspel* (2012, 2013), *Drama Queen* (2012), *Lebo Mathosa Tribute* (2012) en *Mkabayi ka jama* (2012). Die werke wat gerig was op die swart mark, was wel minder suksesvol by die loket.

3.4.2.3 Sand du Plessis Teaterkompleks

Op 1 Augustus 1985 het die Sand du Plessis Teaterkompleks in Bloemfontein vir die eerste keer sy deure vir die publiek geopen. Die teater was vir 'n geruime tyd die enigste groot teater in die stad en is ongetwyfeld die veelsydigste ruimte vir vermaak en gebeurtenisse in die Vrystaat (naas die Civic wat steeds as 'n teater funksioneer, maar kleiner is as die Sand du

Plessis Teaterkompleks) (Hattingh, 2010:46-47). Die teater bestaan uit 964 sitplekke, en met kleiner produksies word die teater afgebaken tot 450 sitplekke. Daar is genoegsame spasie wat 'n orkes van 100 lede kan akkommodeer, asook 26 kledkamers wat 78 kunstenaars kan huisves (Pacofs, 2011). Die Andre Hugueno-teater vorm deel van die Sand du Plessis Teaterkompleks en word geklassifiseer as 'n eksperimentele ruimte wat 300 mense kan huisves (ESAT – Sand du Plessis, 2012).

Die Sand du Plessis Teaterkompleks is 'n veelsydige ruimte wat talle produksies kan huisves en gedurende apartheid het talle groot produksies in hierdie ruimte gespeel. In 1985 is *The Merchant of Venice* en *Nabucco* van Verdi hier opgevoer, in 1991 *Seven Brides for Seven Brothers* en later in 1993 ook *Oklahoma* (ESAT – Sand du Plessis, 2012).

Net soos met die Staatsteater in Pretoria, lei Bloemfontein ook onder wanbestuur:

(...) [B]ad investments by investing R3 million with Scott Asset Managers and R4 million with Gaius Group of Investments both went into liquidation. Daily rental of the Sand Du Plessis was increased by 167% from R2 500 to R6 500 and an additional fee of R3 250 was added for moving into the theatre (Van Heerden, 2008:42).

Later is daar 'n vergunning gemaak in pryse vir produksies met plaaslike kunstenaars, maar die hoër pryse is steeds volgehou ten opsigte van die internasionale mark, sodat die teater kon voortbestaan. Onlangse voorbeelde van musiekblyspele opgevoer in Bloemfontein se Sand du Plessis-teater in 2011 & 2012 is *Beauty and the Beast* (2011), *Houtkruis* (2011), *Mandela Trilogy – musical* (2011), *Rent* (2012), *The Sound of Music* (2012) en *Liefeling* (2012) (Pacofs, 2011).

3.4.2.4 Playhouse-teater

Die Natalse Raad vir die Uitvoerende Kunste (1964–1981) het vir die eerste vyf jaar van die raad se bestaan geen aanbiedingsplek van sy eie gehad nie (Hattingh, 2010: 45). Die Natalse raad moes vir grootskaalse toneel-, opera- en balletaanbiedings die stadsaal of die Alhambra (wat ook as 'n bioskoop gedien het) huur (Lombaard, 1985:99 in Hattingh, 2010:45).

In 1986 het die Playhouse-teater 'n ruimte geword wat sewe lokale bevat, insluitend die studio en die Loft-teater wat deur NARUK bestuur is. Die teater is ook huidiglik bekend as The Playhouse Company (ESAT – Playhouse Company, 2011).

Die Drama-teater, wat eers 'n bioskoop was, is omskep in 'n teater wat 464 sitplekke bevat, daar is professionele klank en beligting en ook 'n orkesput vir 20 musikante. Die kledkamers is goed toegerus en kan 35 mense akkommodeer. Die Loft is ideaal vir kleiner intieme uitvoerings en die ruimte bevat 136 sitplekke. Die opera-teater bevat 1 224 sitplekke en is ideaal vir grootskaalse uitvoerings soos onder ander musiekblyspele. Die orkesput van die opera-teater kan 85 musikante akkommodeer.

Van Heerden (2008) lewer kommentaar oor die teater ná die eerste dekade van demokrasie:

By the end of the first decade of democracy one of the largest artistic centres in the country was tainted by allegations of racism, mismanagement and nepotism and effectively it was functioning neither as a productions venture nor as an efficient receiving house (Van Heerden, 2008:41).

Onlangse musiekblyspele wat in die ruimtes uitgevoer is: *Cinderella* – die musiekblyspel (2011), *In Blood* (tweebedryf musikale drama) (2012), en *West Side Story* (2013) (Playhouse Company, 2013).

Talle kwessies ten opsigte van die vier teaterruimtes het teateraktiwiteite bemoeilik – nie slegs in die apartheidsera nie, maar ook Post-Apartheid. Finansiële aspekte blyk een van die grootste struikelblokke te wees. Bogenoemde teaterruimtes is goed toegerus vir musiekblyspele, soos blyk uit die musiekblyspele wat daar opgevoer is. Die teaters besit dan vanselfsprekend die nodige ruimtes en infrastruktuur ten opsigte van wat die musiekblyspel nodig het. Die betrokke teaters is wel duur om te huur en te onderhou, en 'n grootskaalse musiekblyspel benodig genoegsame finansiering. Dus is finansies weereens 'n belangrike kwessie.

3.5 SAMEVATTING

Ten spyte van die negatiewe konnotasies wat die term apartheid inhou, was apartheid een van die dryfvere tot die ontwikkeling van teater en uiteindelik die aard en ontwikkelig van musiekteater in vele opsigte.

Eerstens is dat nuwe tekste geskryf is. As spreekbuis teen apartheid en ook om apartheid te belig, is nuwe tekste geskryf wat die teaterbedryf in Suid-Afrika van nuwe materiaal voorsien het en ook bygedra het tot die ontwikkeling van teater en musiekblyspele. As gevolg van die Britse equity-boikot wat in 1963 ingestel is – wat behels dat plaaslike kunstenaars verbied

word om Britse tekse op te voer en ook dat Britse kunstenaars in Suid-Afrika optree – is daar ook nuwe werk geskep. Dié gebeure het Suid-Afrikaanse teaterpraktisyns geforseer om plaaslike werk te skep om die gaping te vul wat deur die equity-boikot veroorsaak is. Sodoende het daar ook ontwikkeling ten opsigte van die plaaslike mark, teater en musiekblyspele plaasgevind.

Sommige van die nuwe werke, wat musiekblyspele insluit, het ontwikkel in internasionaal suksesvolle musiekblyspele. Die Soweto-opstande in 1976, wat ‘n geskiedkundige apartheidsgebeurtenis is, as voorbeeld, het groot weerstand aangewakker, en in dié periode het vorme soos eksperimentele dramas, werkswinkeldramas, en dramas wat eksperimenteer met Afrika-mites, legendes en kultuur, gewild geword. As gevolg van die nuwe vorme, is die ontwikkeling van die musiekblyspel (in die Suid-Afrikaanse konteks) ook uitgebrei.

Musiekblyspele is soms as wapen gebruik om kommentaar te lewer op apartheid, of soms om die apartheidstelsel aktief te beveg. Dit is gesien in die anti-apartheid musiekblyspele *Godspell*, *Sarafina!* en *Distrik Ses*. Die onderskeie musiekblyspele wat bespreek is sluit temas in soos, onder andere, protes, onderdrukking, rassediskriminasie, armoede, ensovoorts. Die township-musiekblyspel is ‘n produk van apartheid, en die temas en stories is verwant aan die historiese, sosiale, en kulturele aspekte van township-lewe met diverse musikale invloede. Die ruimtes waar van die werke gespeel en geskep is, en ook die inhoud van daardie werke, het gehelp vorm aan die musiekblyspel. Die gemeenskap waaruit en waarvoor dit geskep is, is ook belangrik. *King Kong*, as voorbeeld van ‘n musiekblyspel wat in die township ontstaan het, het wêreldwye sukses behaal en word beskou as een van Suid-Afrika se top musiekblyspele.

Apartheid het Suid-Afrika in die wêreld-kollig geplaas, wat weer tot gevolg gehad het dat apartheidsmusiekblyspele populariteit by oorsese gehore gewerf het en steeds doen (veral nou as gevolg van Nelson Mandela se dood in Desember 2013). Dié fenomeen dra dan ook by tot die bevordering van inheemse musiekblyspele wat uitbeeldings in ‘n stereotipiese verteenwoordiging van die Afrika-kultuur aanbied, soos te sien in *Ipi Tombi*, *Umabatha* en later in *African Footprint*.

Daar is in die apartheidsera en vroeër relatief min plaaslike werk ten opsigte van musiekblyspele in Suid-Afrika aangemoedig en slegs oorsese West End- en Broadway-produksies is opgevoer vir oorwegend wit gehore. Pieter Toerien en Hazel Feldman is veral aktiewe teatervervaardigers van belang as daar gekyk word na die produksies wat deur hulle

vervaardig is gedurende die apartheidsera. Hulle het onafhanklik gefunksioneer en self die befondsing behartig. Hulle het verskeie Britse kunstenaars na Suid-Afrika gebring, en ten spyte van apartheid en die gepaardgaande struikelblokke, het hulle steeds vele musiekblyspele ingevoer, wat bygedra het tot die ontwikkeling van musiekteater in Suid-Afrika. Richard Loring, asook Des en Dawn Lindberg, val ook in die kategorie.

Alhoewel daar ook verwys is na nie-musikale teaterproduksies, kan daar uit die bogenoemde bespreking die musiekblyspel se aard en ontwikkeling in die apartheidsera waargeneem word. Daar is wel verdere vrae wat steeds onbeantwoord is: Wat is die aard van musiekblyspele in die 'nuwe' Suid-Afrika? Het musiekblyspele ontwikkel en verander en indien wel, hoe het dit ontwikkel? Is apartheid vergeet en vergewe? Wat is die nuwe tendense in Suid-Afrika, Post-Apartheid en hoe het dit betrekking op musiekblyspele?

In die Post-Apartheid-tydperk moes talle onafhanklike en afhanklike dramaturge, vervaardigers en kunstenaars aanpas by die nuwe sisteem en dit ook toepaslik maak ten opsigte van teater⁷. Die teater en die musiekblyspel moes ook aanpas, wat blyk uit die finansiële struikelblokke van die staatsbeheerde teateruimtes. Ten spyte van struikelblokke, word musiekblyspele steeds jaarliks in die Artscape, Staatsteater en Sand du Plessis-teaters opgevoer.

⁷ Tendense wat nuwe gehore behels in die Post-Apartheidsera verdien beslis uitgebreide navorsing wat vir toekomstige impresarios en vervaardigers van waarde sou wees. Dit maak die weg oop om nuwe teaters wat na 1994 in die groot sentra ontstaan het (soos die Soweto Teater onder andere), te beskou tot toeligting en toevoeging in die verband. Indien daar verdere navorsing in 'n ander navorsingswerkstuk gedoen word ten opsigte van die aspekte, sal dit beslis bydrae in die verband. Dit val wel nie in die hoofbegrensing van dié spesifieke studie nie.

HOOFSTUK 4 : MUSIEKBLYSPELE IN DIE POST-APARTHEIDSERE

4.1 INLEIDING EN AGTERGROND

In 'n nuwe, demokratiese Suid-Afrika, vry van apartheidswette, is dit vanselfsprekend dat teater, teatermakers en teatergangers 'n verskuiwing in benadering tot teaterskepping sou maak. Athol Fugard som dit só op:

After the democratic transition, I had a sense that I had outlived my time and become redundant, because I was a voice that plunged into the energy and the conflicts of the old South-Africa. I can't deny that. Those conflicts – those rights and wrongs, do's and don'ts – were a very energising factor in my writing (Van Der Walt, 2001).

Hoe het die teater, teatermakers en teatergangers gereageer op hierdie belangrike verandering en vryheid in 'n nuwe sisteem waarin verskeie kulture en verskeie tale gelyke regte het?

Die verskuiwing na 'n nuwe politieke sisteem het teater in vele opsigte beïnvloed, en as voorbeeld kan protesteater en weerstandsteater genoem word. Zakes Mda het die verskil tussen protesteater en weerstandsteater duidelik uiteengesit:

Protest theatre is theatre which makes a statement of disapproval or disagreement, but does not go beyond that. It addresses itself to the oppressor, with the view of appealing to its conscience. Theatre of resistance, influenced by Black Consciousness, was agitprop theatre addressed to the oppressed with the aim of mobilizing to fight against their oppression (Mda, 2002:288).

Protesteater en weerstandsteater was in die apartheidstyd 'n effektiewe manier om op te staan teen die apartheidstelsel, maar ná die afskaffing van die apartheidswette moes dié vorme van teater 'n verskuiwing maak en ander kwessies vind om aan te raak.

In die post-apartheidstyd is tegnieke van protesteater steeds in teater gebruik. Dié teater het maniere gevind om steeds sosiaal-relevante temas aan te spreek. Temas ingesluit onder die skem van protesteater en weerstandsteater in Post-Apartheid Suid-Afrika is, onder andere, verkragting, MIV-VIGS, onderwysprobleme en 'n tekort aan behuising, om maar net enkele te noem. Voorbeelde sluit in: *Sarafina*, *Hello and Goodbye*, *Auditioning Angels*, *Woza Albert* en *Boesman en Lena* (ESAT – Protest Theatre, 2013) (ESAT – Market Theatre, 2012).

Teater vir versoening is ook relevant in Post-Apartheid Suid-Afrika, omdat mense en dramaturge hul plek in die nuwe gemeenskap probeer vind. Voorbeelde van hierdie tipe teater

is Athol Fugard se *My life, Valley Song* en *Playland* (ESAT – Athol Fugard, 2012). Multikulturele produksies het meer algemeen geword, en ‘n mengelmoes van tegnieke en media word gebruik om ‘n nuwe produk met nuwe selfvertroue te skep.

Gekoppel aan die impak van bogenoemde historiese faktore op die plaaslike industrie en teater, kan tereg gevra word: Wat is die aard van musiekblyspele in Post-Apartheid Suid-Afrika? Is daar kenmerkende ontwikkeling?

4.2 HEDENDAAGSE MUSIEKBLYSPEL, TENDENSE EN VORME

4.2.1 Inleiding en Agtergrond

Hedendaagse musiekblyspele, wat ook as kontemporêre en kommersiële musiekblyspele in die konteks van die studie geklassifiseer kan word, verwys spesifiek na musiekblyspele wat populêr en suksesvol was of is, of wat deur die meerderheid teatergangers op grond van populariteit bygewoon word.

Die term “kontemporêr” word gedefinieer as moderne tendense, eietyd, hedendaags (HAT: 2010, 603). In hierdie afdeling sal daar nie alleen verwys word na moderne tendense in musiekblyspele nie, maar ook na populêre en hedendaagse verskynsels van die musiekblyspel, hetsy oud of nuut. Dus gaan die term hedendaagse musiekblyspel gebruik word.

Die vraag is egter wat ons in die nuwe, kulturele diverse Suid-Afrika as hedendaagse musiekblyspele kan beskou.

Beperkte sosiale en kulturele integrasie en klasseverskille is steeds ‘n probleem, maar ‘n ander waarneming in professionele teater in Post-Apartheid Suid-Afrika, is die taalkwessie.

Engels en Afrikaans is die voorkeurtale wat deur wit Suid-Afrikaners gepraat word en was ook die tale wat meerendeels in professionele teaters in die ou Suid-Afrika gebruik was en was byna eksklusief op die verhoog in die hoofstroom onafhanklike kunsterade-teaters gebruik (Van Heerden 2008:219).

Die nuwe regering (Post-Apartheid) het die stelling gemaak dat Engels bo Afrikaans as ‘n lingua franca vir die land (in geheel) verkies gaan word (Van Heerden 2008: 219).

Afrikaanssprekendes, veral onder die wit Afrikaanssprekende gemeenskap, het gevrees dat die voortbestaan van die taal dalk in gedrang sou kom. Gevolglik is vele kunstefeste op die

been gebring in 'n poging om Afrikaans as kultuurtaal te bevorder. Daar sal later in die studie hieroor uitgebrei word. Dit is belangrik om in ag te neem dat daar wel 'n vermenging van tale op die verhoog plaasvind, maar Engels en Afrikaans geniet steeds voorkeur op professionele verhoë regoor Suid-Afrika en is die domineerende tale (Van Heerden 2008: 219).

The constitution of the new South Africa recognizes eleven official languages. Yet almost all our theatre is created in English, (...) and in Afrikaans. There is an unwritten law that theatre is only theatre if it is English or Afrikaans (Mda, 2002: 288).

Ter aanvulling tot die boonste aanhaling, is dit belangrik om te noem dat Afrikaanse teater sedert Mda se stelling in 2002 gegroei het en vandag baie aktief is, grotendeels as gevolg van verskeie kunstefeste wat 'n afsetgebied vir Afrikaanse teater is. Wat Engels betref, word die taal steeds as 'n universele verstaanbare taal in Suid-Afrika beoefen. Daar blyk wel onsekerheid te wees oor wat die voorkeure van die groeiende swart middelklas in Suid-Afrika is.

Die verdelings ten opsigte van taal, kultuur en voorkeure het verskeie vorme van hedendaagse musiekblyspelspele tot gevolg. Afrikaanse musiekblyspele word deur wit Afrikaanssprekende Suid-Afrikaners geniet, asook die Afrikaanssprekende bruin gemeenskap. Die aanname word gemaak dat Afrikaanse musiekblyspele, wat byval vind onder die Afrikanergemeenskap vanweë die kulturele en taalfokus van die produksies, in vele opsigte mag verskil van dié wat Engelsingmagtige teatergangers in Suid-Afrika lok. Die voorkeure van die groeiende swart middelklas sal egter ook deurslaggewend wees in die uitbreiding van musiekteater in Suid-Afrika.

Hedendaagse musiekblyspele en verskynsels aanwesig in Post-Apartheid Suid-Afrika is in hierdie studie in afdelings onderverdeel: Die eerste afdeling en voorbeeld ten opsigte van die hedendaagse musiekblyspel in Post-Apartheid Suid-Afrika wat bespreek gaan word, is die musiekblyspele van Deon Opperman.

4.2.2 DEON OPPERMAN

Deon Opperman begin sy loopbaan in 1984 as 'n regisseur, dramaturg en vervaardiger van teater en televisie. In 1996 dien hy as direkteur van AFDA (South African School of motion picture medium and live performance) en later word hy die bestuurende direkteur van Pack House Productions, Bottom Line Entertainment en vele meer (Terblanche, 2009).

Deon Opperman openbaar 'n fassinasië met die Afrikaanse kultuur en herkoms (Terblanche, 2009). Sy dramas en musiekblyspele handel oorwegend oor Afrikanertrots en -identiteit, asook die grensoorlog en boereoorlog. Van sy ander werke wat hy vervaardig is wel meer universeel van aard (byvoorbeeld *The Sound of Music*), wat later in die afdeling uitheemse internasionale treffers by 4.2.2.2 bespreek gaan word.

As vervaardiger van talle musiekblyspele word sy werk bondig bespreek onder drie afdelings: inheemse Afrikaanse musiekblyspele, internasionale treffers en nuwe, oorspronklike musiekblyspele.

4.2.2.1 Inheemse afrikaanse musiekblyspele

In 2008 bring Deon Opperman en Sean Els *Ons vir Jou* op die planke, 'n musiekblyspel met 'n geraamde begroting van R4 miljoen. Dit handel oor die impak van die Anglo-Boereoorlog op 'n jong Afrikanervolk, en die musiekblyspel lê ook klem op Generaal De la Rey se impak op die oorlog gedurende 1899 en 1901. Die woorde "Ons vir Jou" is ook uit die ou volkslied geneem.

Deon Opperman verduidelik:

Die besluit om so 'n musiekblyspel aan te bied, was omstrede. Die oomblik toe ons dit aangekondig het, was daar in verskeie media vurige debatte met stemme beide vir en teen 'n musiekblyspel oor die Boereoorlog. (...) Toe ek sien hoe omstrede die musiekblyspel was, was ek uiters tevrede, want dit het dadelik vir my besvestig dat die onderwerp van die musiekblyspel waarskynlik probleme van ons huidige bestaan in hom gebaar het wat nog steeds uiters relevant is vir baie mense (Opperman: 2011).

Volgens Opperman word daar probleme rondom die menswees en bestaan van die Afrikaner in Suid-Afrika in die musiekblyspel *Ons vir Jou* vervat. Daar word vergelykings getref tussen die Afrikaner in die tyd van die Boereoorlog en die huidige Afrikaner (Opperman, 2011). Die volgende aspekte is van die vergelykings wat hy in sy musiekblyspel uitlig:

Gedurende die Boereoorlog was die Afrikaners min teen baie. Vandag voel dit ook so. Gedurende die Boereoorlog het die Afrikaner persoonlike berowing, ontneming en verlies ervaar, en vandag, met sy kapings, moord, geweld en misdad, ervaar ons dit weer. Die Boereoorlog was vir die Afrikaner 'n ontswing, die wegneem van sy land

en status, en vandag, met BEE en diskriminasie teen wit mense en veral die Afrikaanse taal, voel ons weer ontarf (Opperman, 2011).

Hy verduidelik die teenpole ten opsigte van vandag en gedurende die Boereoorlog as volg:

Die Afrikaner gedurende die Boereoorlog, was 'n nasie met eer en waardigheid, maar vandag met apartheid se sondes as deel van ons nalatenskap, dra ons nou aan gevoelens van skaamte en skuld – iets wat die ANC se propagandamasjien gedurig beklemtoon. Die Afrikaner van toe het 'n diep sin van gemeenskap beleef teenoor vandag se fragmentasie en die afbreek van gemeenskap en identiteit (inderdaad jy mag jouself nie eers meer Afrikaner noem sonder dat jy van rassisme beskuldig word nie). Die Afrikaner van toe het 'n diep oortuiging gehad gebore uit “Ik bien Afrikaner” [sic]– ek hoort hier – dit is die land wat die Here my God aan my gegee het, teenoor vandag se diaspora – met Afrikaans en/of ons kinders wat die land verlaat – nie meer voel dat daar 'n toekoms vir ons hier is nie, inderdaad, dat die Here wat ons hier gebring het, ons verlaat het. Die onreg van die Boereoorlog het die klein Boervolk iets wat die Engelse “the moral high ground” noem, gegee, teenoor die Afrikaner se Post-Apartheid “moral low ground” – weereens iets wat die ANC se propagandamasjien ons gedurig aan herinner. Die Boereoorlog was 'n tyd van sterk eerbare leiers. Vandag het ons volk nie eers 'n leier nie, nie eers om te praat van sterk en eerbaar nie. Vandaar die ongelooflike populariteit van die lied ‘De la Rey – sal jy die Boere kom lei’, en dit is ook hoekom ons soveel hoop gehad het met Nelson Mandela, want dit het gevoel of hy werklik ons leier kon wees. Maar kyk wat is ons opies nou! Die Afrikaner en die Boereoorlog se tyd was 'n volk met 'n erkende geskiedenis, teenoor vandag se tyd waarin ons geskiedenis ontken word, letterlik uit die boeke uitgevee word. Soos ons in *Ons vir Jou* geskryf het: Enige nasie, nes enige mens, wat nie onhou wie hy was nie, sal nie weet wie hy is nie, en dan nie droom oor wat hy nog kan wees nie. Om 'n volk se verlede te ontken, is om sy toekoms te ontken (Opperman, 2011).

Ons vir Jou se boodskap aan die hedendaagse Afrikaner is:

As nasie is ons nie slegs 'n nasie van skaamte en skuld nie, ons is ook 'n nasie van eer en waardigheid; strek ons geskiedenis veel dieper as apartheid; het ons as minderheid teen verskriklike gevaar oorleef en kan ons weer teen verskriklike gevaar oorleef; en herinner dit dat die mense wat dit gesien het, dat al het ons na 1948 verskeie leiers

gehad waarop ons vandag nie trots is nie, het ons in ons verlede edele leiers gehad en daardie eienskappe sit nog steeds in ons volk. Op die ou einde bring *Ons vir Jou* 'n boodskap van hoop en waardigheid in 'n tyd waarin een van die Afrikaner se grootste probleme 'n diep gevoel van hopeloosheid en waardeloosheid is (Opperman, 2011).

Ons vir Jou is volgens Van Zyl (2012) die grootste Afrikaanse musiekblyspel in die geskiedenis van Suid-Afrikaanse teater. Die musiekblyspel is deur 45 000 mense bygewoon en is in 2008 en 2009 (in die Drama-teater in die Staatsteater in Pretoria) opgevoer, en na groot aanvraag is die produksie in 2012 (Operahuis in die Staatsteater in Pretoria) weer opgevoer.

Deon Opperman se *Tree aan!* (2011) is soortgelyk aan die musiekblyspel *Ons vir Jou*, ook met oorlog (grensoorlog) as tema en is in die Staatsteater uitgevoer. Die musiekblyspel handel oor jong seuns wat grens toe gestuur word om te veg vir hul land Suid-Afrika.

Deon Opperman se musiekblyspele wat gewild is onder die blanke Afrikaanssprekende gemeenskap, is nie gewild net omdat dit in Afrikaans is nie, maar ook as gevolg van die musiekblyspele se onderwerpsmateriaal. Die musiekblyspele spreek onderwerpe soos Afrikanernasionalisme en -patriotisme aan, soos gevind in *Ons vir Jou* (2008, 2009) en *Tree aan!* (2011). Albei die musiekblyspele beeld Suid-Afrikaanse oorloë uit (die Anglo-Boereoorlog en die Grensoorlog).

Die verskynsels waargeneem by Opperman se werk ten opsigte van die aard en ontwikkeling van die musiekblyspel, blyk om te dien as 'n spreekbuis vir die patriotiese blanke, Afrikaanssprekende kultuur in Post-Apartheid Suid-Afrika. Die been van die spektrum ten opsigte van musiekblyspele in Suid-Afrika blyk om 'n eksklusiewe vorm van die musiekblyspel te wees, ten opsigte van die gekose onderwerpe en materiaal. Opperman se fassinatie met die patriotisme van die blanke Afrikaanssprekende kan moontlik gevaarlike sentimente wees, veral in 'n land met 'n geskiedenis van apartheid wat tans strewe na nasiebou oor die rassespektrum heen.

Deon Opperman se *Dis Hoe Dit Was – die Steve Hofmeyr storie* (2006 Staatsteater in Pretoria) is ook ook 'n goeie voorbeeld van hedendaagse musiekblyspele wat onder die verskynsel waargeneem kan word.

Dis Hoe Dit Was handel oor die Afrikaanse sanger Steve Hofmeyr se lewe en het 30 000 kaartjies verkoop voordat die musiekblyspel geopen het. Die musiekblyspel het trefferliedere van Hofmeyr bevat wat regdeur die produksie ingewerk is.

Hofmeyr het oor die 1,5 miljoen CD's verkoop en het ook 'n toekenning ontvang vir die beste verkoper van albums in 2004 (De Swardt, 2007). Die bywoning van die musiekblyspel was goed, onder andere omdat Steve Hofmeyr 'n suksesvolle en alombekende stersanger in die Afrikaanse musiekbedryf is en self die hoofrol vertolk het.

Billed as a musical this is actually a musical revue. It will, of course, attract Steve Hofmeyr fans (De Swardt, 2007).

Daar is dus gefokus op 'n spesifieke teikenmark, in dié geval, die Afrikaanse mark en sy voorkeure.

Hedendaagse musiekblyspele wat ter bespreking aansluit by Deon Opperman se *Dis Hoe Dit Was – die Steve Hofmeyr storie*, en ook gebruik maak van sterkunstenaars as trekpleister is, onder andere, Christopher Torr se musiekblyspel *Stuur Groete aan Mannetjies Roux*.

In die musiekblyspel *Stuur Groete aan Mannetjies Roux* word die sanger Laurika Rauch as trekpleister gebruik. Hier is die fokus grootliks nie op Laurika Rauch se lewe nie, maar eerder op haar bydrae tot die Afrikaanse musiekbydryf. Paul Ehlers was die regisseur van 'n rolverdeling wat onder andere Deon Lotz, Isadora Verwey, Ilse Klink, Nicole Holm en Eben Genis insluit. Die musikale regie is behartig deur Janine Neethling en Johan Badenhorst en Torr was die vervaardiger. Elk van die bekwame en bekende kunstenaars dra ook by om gehore te lok.

Die kenmerkende klem op die wit Afrikaanssprekende gemeenskap wat as eerste afdeling onder Inheemse musiekblyspele in Opperman se werk bespreek word, wys op die metodes wat Opperman gebruik om 'n spesifieke teikenmark en sy voorkeure wat bekend is met Afrikaans, die Afrikaanse kultuur en, in ander gevalle, Afrikaanse musiek, na die teater te lok. Bekende musiek, hetsy van Steve Hofmeyr of Laurika Rauch, is in hierdie gevalle gebruik om 'n produksie te skep waar meeste van die materiaal, naamlik die musiek, alreeds getoets is en bewys is dat dit populêr is, wat beteken dat die meeste van die gehoor alreeds weet dat hulle van die musiek gaan hou. Daar is dus alreeds 'n belangrike deel ten opsigte van die onsekerheid van die gehooropkoms, oor 'n nuwe produk of musiekblyspel weggeneem. Dit is 'n slim manier om die musiekblyspel 'n loktreffer te probeer maak.

4.2.2.2 Internasionale treffers

Deon Opperman bied ook, soos Pieter Toerien en Hazel Feldman vroeër bespreek, bestaande musiekblyspele aan wat al wêreldwyd opgevoer is. Die eerste voorbeeld is *The Sound of Music* deur Richard Rogers en Oscar Hammerstein II, Howard Lindsey en Russel Crouse. Opperman se weergawe van dié musiekblyspel open op 15 Februarie 2005 in die Sand du Plessis-teater in Bloemfontein en word ook in die Staatsteater in Pretoria vanaf 3 Maart tot 14 Mei 2005 opgevoer. Deon Opperman was ook die regisseur van die produksie.

Steve Hofmeyr, gewilde Afrikaanse sanger, vertolk die rol van Captain von Trapp, en die ster-element het beslis gehore na die teater gelok. Dis is billik om die aanname te maak dat Opperman ná *The Sound of Music* se sukses met Steve Hofmeyr gesien het dat die ster-element as trekpleister werk en toe ook ook ná *The Sound of Music* die produksie *Dis Hoe Dit Was – die Steve Hofmeyr storie*, op die planke gebring het.

Ná die sukses van die produksie van *The Sound of Music* in 2005, tree hy ook op as regisseur en vervaardiger vir die bekende Engelse musiekblyspel *My Fair Lady* (2006). *My Fair Lady* het op 27 April in die Staatsteater – Operahuis geopen. Van die akteurs in sy *The Sound of Music*-produksie is ook weer gebruik, byvoorbeeld Angela Killian (een van die sterre van die musiekteaterverhoog in Suid-Afrika). Killian vertolk die rol van Maria in *The Sound of Music* en is ook gekies om die rol van Eliza Doolittle in *My Fair lady* te vertolk (*My Fair Lady*, 2005). Tydlose musiekblyspele met internasionale roem is beslis suksesvol in Suid-Afrika:

After the resounding success of *The Sound of Music*, which was seen by over one hundred thousand people, it was clear to me, that a timeless classic is just that...a timeless classic and that audiences, young and old, will never stop loving the spectacle of a grand musical with an inspirational story and beautiful music. *My Fair Lady* is all that, and much much more (*My Fair Lady*, 2005).

Ander voorbeelde van bestaande tekste wat deur Deon Opperman vervaardig is, is *Fiddler on the Roof* (2007), *The King and I* (2006) en *A funny thing happened on the way to the forum* (2007). Laasgenoemde was nie kommersieel so suksesvol nie. Die dood van Bill Flynn, een van die sterre van die produksie, het dalk ook bygedra tot die gebrek aan sukses.

4.2.2.3 Nuwe oorspronklike musiekblyspele

Deon Opperman het verder gepoog om 'n nuwe tradisie van Afrika-musiekblyspele te skep, en op 24 Maart 2007 het *Soweto Story* in die Civic-teater in Johannesburg geopen. In samewerking met 'n span van drie skrywers en twee komponiste (Zwai Bala en Janine Neethling) het Opperman 'n liefdestragedie ('n soort Romeo en Juliet-verhaal) na 'n plaaslike konteks verplaas. So hoop hy om 'n nuwe tradisie van musiekblyspele te vestig wat by wit én swart gehore sal byval vind.

Die oorspronklike karakters, Romeo en Juliet, word in die musiekblyspel met Vuyani en Thandi vervang. Die Montagues- en Capulet-families in die Shakespeare-weergawe word vervang met twee strydende families wat uit Soweto kom (die Thwalas en die Kheswas).

Die musiek deur Zwai Bala en Janine Neethling bestaan uit 'n mengsel van genres wat kwaito, Afro-pop, township jazz, blues, ens., insluit. Ten spyte van die poging om multikulturele gehore te lok, moes die produksie 'n paar weke vroeër weens swak bywoning sluit (Burger, 2007:1).

Burger (2007:1) lewer kommentaar op Opperman se produksie *Soweto Story*:

Dit plaas toenemende druk op die dramaturge, vervaardigers en besture om ligter, meer komiese vermaak aan te bied of dramas aan te pas dat dit die grootste gemene deler sal pas.

Weereens het die teikenmark 'n groot rol gespeel in die sukses (al dan nie) van 'n produksie.

As samevatting is die aard van die musiekblyspele wat Deon Opperman vervaardig, ingedeel in verskillende kategorieë vanweë die teikenmarkte wat die produksies het. Sy Afrikaanse werke is eg aan die Afrikaanse kultuur, met kwessies soos Afrikaner- en/of Afrikaanse identiteit en die Boereoorlog en die grensoorlog. Die Engelse werke wat hy vervaardig, is meestal bestaande werke, universeel en van Westerse afkoms (onder andere *The King and I*, *The Sound of Music* en *Fiddler on the Roof*). Verder was daar pogings om 'n musiekblyspel te skep wat multikulturele byval kon vind, byvoorbeeld *Soweto Story*, maar dit was minder suksesvol.

4.2.3 DAVID KRAMER EN TALIEP PETERSEN 1994–

David Kramer en Taliep Petersen lewer voorbeelde van musiekblyspele wat kan byval vind by enige bevolking wat Afrikaans verstaan, maar is wel nie uitsluitlik beperk tot hierdie groep nie. Hoewel die invloed van Kramer en Petersen bespreek is as deel van die anti-apartheid musiekblyspele, fokus hierdie afdeling op die musiekblyspele wat ná 1994 geskryf en opgevoer is.

Van die musiekblyspele wat opgevoer is gedurende die apartheidsera is *District Six* (1987), *Fairlyland* (1991), *Poison* (1992) en *Crooners* (1992). Post-apartheid-voorbeelde van musiekblyspele is *Kat and the Kings* (1995), *Klop Klop* (1996), *Die Ballade van Koos Sas* (2001), *Ghoema* (2005), *Die Kramer Peterson Songbook* (2007), en David Kramer se *Breyani* (2010) en *Some like it Vrot* (2011) (Kramer, 2012).

4.2.3.1 *Kat and the Kings*

Kat and the Kings (geskryf en geskep deur Kramer en Petersen) is ontwikkel in 'n repetisielokaal in Athlone, Kaapstad en het op 27 September 1995 in die Dock Rd-teater geopen. Die produksie is aanvanklik geskep om werk te verskaf vir werklose akteurs wat saam met Kramer en Petersen in ander musiekblyspele gewerk het.

It was a modest musical, which could be packed into the back of a van. The set consisted of a rostrum and piano, some pictures painted by the director and props made by one of the actors (*Kat and the Kings*, 2011).

Die musiekblyspel speel af in die 1950's in Distrik Ses en vertel die verhaal van Kat Diamond wat terugkyk op sy jeug toe hy en sy vier vriende – die Cavalla Kings, genoem na die gewilde sigarette van daardie tyd – in die 1950's in die Distrik opgetree het. Die groep se nabootsing van Amerikaanse doo-wop- en rock'n roll-kunstenaars soos Frankie Lymon en acapella-groepe soos The Coasters, The Ink Spots, The Drifters en The Platters laat hulle in klubs slegs vir wit mense beland waar hulle deur die agterdeur moes ingaan. Kat se drome van roem word bemoeilik deur apartheid se beperkinge (De Villiers & Slabbert, 2011:260).

Kat and the Kings word as 'n Post-Apartheid musiekblyspel geklassifiseer (1995) en speel af in die apartheidsera, maar toon verskille ten opsigte van die musiekblyspel *Distrik Ses*, wat as 'n anti-apartheid-musiekblyspel geklassifiseer kan word.

Distrik Ses is doelbewus 'n anti-apartheid-musiekblyspel en die storielyn is gebaseer op apartheidseuwels. Die temas in *Kat and the Kings* is ligter van aard. Ons word wel herinner aan die ewels van apartheid, die noodwendige gevolge van die 1950's, asook Distrik Ses

waarin die musiekblyspele afspeel, maar die fokus word geplaas op 'n jong tiener wat sy droom as beroemde sanger en danser uitleef. Die fokus van die produksie is dus nie polities van aard nie, maar fokus eerder op die vermaaklikheidsaspekte van die musiek, die danse en die storie.

Die musiekblyspel het sukses verwerf. *Kat and the Kings* het sewe maande lank in die Dock Road-teater gespeel, en daarna sewe maande landwyd getoer. In 1996 het die produksie getoer na die Klein Karoo Kunstefees (KKK, later die KKNK) op Oudtshoorn en die Nasionale Kunstefees in Grahamstad. In 1997 het die produksie uitvoerings gehad in die Vaudeville Theatre in West End en ook in die English Theatre in Frankfurt, die English Theatre in Wene en in stede soos Holland en ander Europese lande. In 1999 het *Kat and the Kings* ook op Broadway gespeel (Kramer, 2012). Die musiekblyspel is steeds gereeld op die planke en het onder andere in November 2012 by die Teatro by Montecasino, Johannesburg opvoerings gehad (*Kat and the Kings*, 2011). In 2013 is dit ook in die Fugard-teater in Kaapstad opgevoer.

4.2.3.2 Die Ballade van Koos Sas

Die Ballade van Koos Sas (2001) is saamgestel deur David Kramer, Jody Abrahams en Gaerin Hauptfleisch en is 'n dramatisering van 'n lied wat Kramer geskryf het wat handel oor 'n veedief en die San-volk se held, Koos Sas.

Koos Sas het in die vroeë 19de eeu geleef en was 'n bekende veedief. Hy is talle kere deur konstabel Tonie Swanepoel aangekeer en is later blameer vir die dood van 'n boer. Hy vlug na Namakwaland waar hy vir vyf jaar wegkruip voordat hy uiteindelik gevang en geskiet is. Gedurende die tyd is Khoi-San se grafte besteel en verkoop aan plaaslike en internasionale museums. Die dominee neem Koos Sas se skedel, wat as 'n goeie voorbeeld sou dien van die San-gemeenskap, na Amerika. Die skedel is later terugbesorg en gegee aan die Universiteit van Stellenbosch en later in die Montagu-museum geplaas. David Kramer vertel die storie deur die oë van Tonie Swanepoel en Koos Sas (Kramer, 2012).

Volgens Kramer se biografie, (De Villiers & Slabbert, 2011: 284), “het dié stuk Kramer nie net 'n geleentheid gebied om oor gebeure uit die verlede te besin nie, maar ook om te ondersoek hoe die mens in 'n betekenisvolle verhouding met sy wêreld kan staan.”

Die *Mail and Guardian* noem die musiekblyspel 'n “folk ballad musical” (Meersman, 2008). Die musiekblyspel is eers by die KKNK opgevoer in 2001 en is later herskryf en in Engeland opgevoer in 2009.

Daar is kenmerkende temas wat aangespreek word:

Kramer uses the story of Sas for his own exhumation – the unearthing of the Namakwaland’s dark past. San is the victim of the times, a good man caught in the clash of historic forces. The white man’s law has imposed land ownership and property rights on the nomadic bushman of what they took to be inalienable – the mountains, rivers and wildlife – is punished with chains and slave labour. Much of this pathos arises from the consequences of a heartless foreign system of inequitable retributive rather than historical justice (Meersman: 2008).

Kramer gebruik die musiekblyspel om die San en Khoi–Khoi se stemme drakrag te gee. In albei die musiekblyspele genoem, word die geskiedenis en kultuur van ‘n volk uitgebeeld. Die impak van apartheid is steeds aanwesig in die werke van die post-apartheidsera.

4.2.3.3 *Ghoema en Die Kramer Peterson Songbook*

Ghoema (2005) was die laaste musiekblyspel wat Kramer en Petersen voor Taliep Petersen se ontydige dood saam aangepak het. Die musiekblyspel delf in die Suid-Afrikaanse geskiedenis en vier die koms van musiek aan die Kaap: “Ghoema is ‘n 70 minute lange musikale geskiedenis van die oorsprong van Afrikaans, en die Kaapse slawe se bydrae tot Afrikaanse Folk-musiek” (De Villiers & Slabbert, 2011: 276).

Die geskiedenis van Suid-Afrikaanse musiek begin by die slawemusiek van die 1650’s – 1795 en Kramer toon die invloede van alle kulture teenwoordig in Suid-Afrika (Kaap), onder andere die slawe van Madagaskar, die Hollanders, sowel as die Europese invloede (De Villiers & Slabbert, 2011: 276).

In die musiekblyspel word musikale geskiedenis kreatief vasgevang:

Die vertoning het die verskeidenheid klanke, instrumente en style vasgevang wat in die Kaap met mekaar in kontak gekom het sedert die dae van die speseryhandel: instrumente soos ghoema tromme en die rabanna, asook style en genres soos die fado, krontjong, moppies, karienkels, Nederlandslidjies en matrooslidjies (De Villiers & Slabbert, 2011:276).

Kramer het die uitvoering (1996) se ontwerp en regie behartig en Petersen het die musikale regie behartig. Die musiekblyspel is later vir 7 Fleur du Cap toekennings genomineer. *Ghoema* is volgens Kramer (De Villiers & Slabbert, 2011, 277) bestempel as sy “persoonlike mylpaal”:

Dit het dertig jaar se werk saamgevat in een kleurryke, uitbundige fees, en hom in staat gestel om al die vroe oor taal, identiteit en verskillende kultuurvorme te vra wat hom sy loopbaan lank gepla het (De Villiers & Slabbert, 2011: 277).

Ghoema is later tot twee uur verleng voordat dit in 2006 in die Baxter opgevoer is. Daarna het dit ook gespeel in die UJ Kunstesentrum, die HB Thom-teater in Stellenbosch, asook die Tricycle Theatre in Londen. In September is die produksie ook in Nederland opgevoer (De Villiers & Slabbert, 2011: 278, 279).

Die Kramer Peterson Songbook (2007) is 'n jaar ná Petersen se dood as huldeblyk aan Kramer en Peterson se musiek en musiekblyspele in die Baxter opgevoer. Hierdie musiekblyspel is 'n viering van hul jarelange vennootskap (1986 – 2006). Die musiekblyspel bestaan uit sang- en dansnommers en bevat hoogtepunte, bekende en gewilde liederes van beide.

Albei die musiekblyspele vertoon die gekiedenis van verskeie kulturele en musikale invloede aan Suid-Afrika.

4.2.3.4 *Some Like it Vrot*

Nog 'n produksie wat bespreking verdien by David Kramer, is die musikale komedie *Some Like it Vrot*. Die musiekblyspel is deur Kramer geskryf. Hy het die regie behartig en ook 17 oorspronklike liederes vir die produksie geskryf. Die musikale komedie is aan die einde van 2011 en die begin van 2012 in die Baxter-teater opgevoer.

Marc Lottering en Christo Davids vertolk die hoofrolle en die ontwerp is deur Saul Radomsky gedoen, wat ook verantwoordelik was vir die ontwerp van *Kat and the Kings* in West End en Broadway, sowel as die 2003-produksie van *District Six* wat in die Baxter-teater opgevoer is (Baxter Theatre centre, 2012).

Some Like it Vrot is 'n musikale komedie wat in 'n kontemporêre Kaapstad tussen Wynberg en Woodstock, Grassy Park en die Waterfront afspeel. Die karakters in die musiekblyspel is gevorm rondom een van Marc Lottering se karakters wat hy in sy eenmanskomedie gebruik, Shmiley the gaatjie. Die hoofkarakters Fuad (Christo Davids) en Shmiley (Marc Lottering) bevind hulself in 'n komiese tammeletjie wanneer hulle iets sien wat hulle nie veronderstel was om te sien nie. Hulle vrees vir hul lewens en probeer hulself red. In die verhaal hardloop hul dus na die speurder, inspekteur Mercia Meintjies, vir hulp (Kramer, 2012).

Die komiese musiekblyspel bied ligte vermaak, en bevat temas van onder andere perlemoensmokkalery, bendes en nagklubs.

Nothing about *Some Like it Vrot* is earthly scattering original; but it has the perfect formula for hilarious local entertainment, brilliantly done (*I like it vrot*, 2011)

4.2.3.5 SLOT

Kramer en Petersen het 'n enorme bydrae gelewer ten opsigte van kontemporêre, inheemse/plaaslike musiekblyspele. Talle van hul musiekblyspele reflekteer die bruin gemeenskap, asook musiek eie aan die Kaap. Daar is ook elemente van die apartheid-era wat na vore kom in hul post-apartheid-musiekblyspele, maar laasgenoemde word nie as anti-apartheid-musiekblyspele as sulks geklassifiseer, soos in die geval van hul musiekblyspel *District Six* nie.

Die Ballade van Koos Sas dien as voorbeeld van 'n musiekblyspel wat gebaseer is op een van Kramer se liedere as inspirasie. *Die Kramer en Petersen Songbook*-musiekblyspel vertoon Kramer en Petersen se musiek en vier hul vennootskap as teatermakers.

Alhoewel daar geen formele statistiese aanduiding is van die voorkeure van Suid-Afrikaners ten opsigte van musiekblyspele nie, is die Engelssprekende teatergangers in Suid-Afrika beslis 'n ander mark as byvoorbeeld die Afrikaanse mark wat die musiekblyspele van Deon Opperman en ook van die plaaslike Kramer en Petersen musiekblyspele ondersteun.

Opperman, soos bespreek in die vorige gedeeltes, het grootliks gefokus op die blanke Afrikaanssprekende mark, gepaardgaande met patriotisme. Hy het ook 'n paar internasionale musiekblyspele treffers op die planke gebring. Sy mark blyk meer spesifiek as Kramer en Petersen se mark. Kramer en Petersen kon die balans tref tussen die betrokke werke geskep, populariteit en vermaaklikheid by die gehoor. Hulle het vir 'n breër publiek as Opperman gespeel, omdat hulle die kleurling-gehoor net so goed kon betrek. Die vermaaklikheidswaarde van die werk is bowenal, saam met die uitstekende kreatiewe kwaliteit, altyd opmerklik. Hulle kon plaaslike stories en karakters ontgin.

4.2.4 Uitheemse musiekblyspele

In dié kategorie van musiekblyspele kan ons nie help om aan name soos onder andere Andrew Lloyd Webber, Oscar Hammerstein en Tim Rice te dink nie. Buitelandse musiekblyspele vorm beslis ook deel van die hedendaagse musiekblyspel-landskap van Suid-Afrika en word wyd beskou as die basis van die kunsvorm. Teater vir die Engelssprekende Suid-Afrikaners het gedurende die middel van die 20ste eeu bestaan uit plaaslike en soms ingevoerde weergawes van tekste wat byvoorbeeld in Engeland en Amerika opgevoer was (sien Hoofstuk 2). Laasgenoemde verskynsel is ook gedurende apartheid by onafhanklike, nie-staatsgesubsidieerde musiekblyspele aanwesig. Die verskynsel word ook gesien as ‘n hedendaagse verskynsel in die Post-Apartheid, aangesien dit vandag steeds in Suid-Afrika opgevoer word. Soms is daar uitsluitlik plaaslike kunstenaars betrokke, maar oorsese kunstenaars word soms ook genooi om deel te vorm van die geselskap. ‘n Bekende voorbeeld ten opsigte van hierdie verskynsel in die afdeling is Hazel Feldman en Pieter Toerien (sien ook onafhanklike, niestaatsgesubsidieerde musiekblyspele). Hazel Feldman en veral Pieter Toerien het talle bestaande internasionale musiekblyspele gedurende apartheid na Suid-Afrika gebring en is steeds besig om die tradisie voort te sit.

Hedendaagse, internasionale voorbeelde kan ‘n invloed op die Suid-Afrikaanse musiekblyspelmark hê, veral omdat internasionale media dit vir die Suid-Afrikaanse mark moontlik maak om met buitelandse werke in aanraking te kom. Die potensiële mark word daarom al bewus van produksies sonder dat dit al hier op die Suid-Afrikaanse verhoë gesien is. Die invloed vanuit die buiteland kan daarom nie onderskat word nie.

Plaaslike kunstenaars kompeteer dan soms met buitelandse produksies, wat aansienlik meer kapitaal en hulpbronne tot hul beskikking het en sommige plaaslike produksies soms minder indrukwekkend kan laat voorkom. *Wicked*, die musiekblyspel, as enkele voorbeeld wat in 2013 op Broadway opgevoer is, benut koordlose tegnologiese toerusting wat die fantasie-element in dié musiekblyspel meesterlik aanvul. Daar is byvoorbeeld vlieënde akteurs in die ouditorium en infrastruktuur, wat met meesterlike eerstewêreld-tegnologie die karakters die geleentheid bied om op die verhoog te verdwyn en te verskyn. Alhoewel *Wicked* nog nie in Suid-Afrika te siene is nie, is dit reeds kenmerkend hoe tegnologies gevorderd hierdie produksie is bo die musiekblyspele wat ons in Suid-Afrika te sien kry.

Dit is nodig om te noem dat internasionale media ook die bemerking van bekende musiekblyspele gemaklik kan fasiliteer. Indien bekende musiekblyspele dan in Suid-Afrika opgevoer word, kan die naam van die musiekblyspele juis gehore na die teaters lok.

Maar ten spyte van die bogenoemde stellings kan Suid-Afrika beslis sommige musiekblyspele/Broadway-produksies ewenaar. *The Phantom of the Opera* en *Lion King* dien onder andere as enkele voorbeelde van bestaande internasionale musiekblyspele (in Suid-Afrika opgevoer), wat nie hoef terug te staan vir oorsese Broadway- of West End-produksies nie.

4.2.4.1 Pieter Toerien (Post-1994)

Die teater-impressionario Pieter Toerien gebruik plaaslike kunstenaars sowel as buitelandse geselskappe in die musiekblyspele wat hy vervaardig. Die musiekblyspele wat hy vervaardig, is bestaande musiekblyspele wat al op Broadway of West End opgevoer is en al internasionaal beroemdheid verwerf het. Toerien is as onafhanklike teatervervaardiger gedurende apartheid reeds bespreek. Hy is in die Post-Apartheidsera steeds aktief in die vervaardiging van suksesvolle musiekblyspele wat jaar na jaar opgevoer word.

Pieter Toerien het al van die wêreld se bekendste musiekblyspele plaaslik in Suid-Afrika vervaardig. Hy het die produksiehuis Pieter Toerien Productions geskep en voer jaarliks talle musiekblyspele op. Hier volg slegs 'n paar bekende voorbeelde ter bespreking tot musiekblyspele en die bekendheid en sukses van die spesifieke voorbeelde. Die onderstaande voorbeelde van musiekblyspele se inhoud sal nie in diepte bespreek word nie, omdat talle van die musiekblyspele internasionaal bekend is en saam met jarelange speelvakke op plaaslike en internasionale verhoë is daar selfs filmweergawes van talle van die musiekblyspele (meer bekend as *musicals*) gemaak.

'n Onlangse voorbeeld is die musiekblyspel *Cabaret* wat by Pieter Toerien se teater, Theatre on the Bay, in Augustus 2012 in Kampsbaai opgevoer is en ook by Montecasino in Johannesburg. Die produksies is ook vervaardig deur Pieter Toerien Productions. Die musiekblyspel, geskryf deur Joe Masteroff met musiek deur John Kander en lirieke deur Fred Ebb, is steeds suksesvol vanaf die eerste uitvoering op Broadway in 1987 en word steeds regoor die wêreld opgevoer.

In Mei 2011 en Junie 2011 het *Jesus Christ Superstar* in Artscape en by Montecasino in Johannesburg geopen, en later is die produksie in Griekeland en Korea opgevoer. Die lirieke is deur Tim Rice en die musiek deur die bekende Andrew Lloyd Webber. Die musiekblyspel

het aanvanklik in 1971 op Broadway geopen en op West End die jaar daarna. Die musiekblyspel het die rekord gebreek vir die langste aaneenlopende musiekblyspel in West End-geskiedenis – 8 jaar en 3 358 uitvoerings later. Die musiekblyspel is wêreldwyd opgevoer en is al twee keer verfilm (ESAT – Toerien, 2012). Die musiekblyspel vertel die verhaal van die laaste sewe dae van Jesus se lewe op aarde en beeld die verhouding tussen Jesus en Judas Iscariot uit. Net soos *Joseph and the Amazing Technicolour Dreamcoat* word die storie slegs deur middel van sang uitgebeeld.

Aan die einde van 2011 het Pieter Toerien & The Really Useful Group weer Andrew Lloyd Webber se *The Phantom of the Opera* opgevoer in die Artscape-teater in die Kaap, asook in Johannesburg by die Montecasino-teater. Die musiekblyspel is vir meer as 100 miljoen mense gespeel en in 149 stede regoor die wêreld opgevoer (ESAT – Toerien, 2012).

Pieter Toerien (met Hazel Feldman) het ook talle ander suksesvolle uitvoerings gehad met Kramer en Petersen se *Kat and the Kings* (2012) as mees onlangse voorbeeld, asook *Noël and Gertie* (2012) en *Jersey Boys* (2012). *Chef, Rattle and Roll* en *Homegrown* (2012) opgevoer by die Globe Theatre, Gold Reef City, Johannesburg) en *Sunset Boulevard* in 2013, Theatre on the Bay en Montecassino is nog voorbeelde.

Pieter Toerien en Hazel Feldman is meersters op hul gebiede en het enorme bydraes gelewer ten opsigte van die aard en ontwikkeling van musiekblyspele/musiekteater in Suid-Afrika. Deur internasionale musiekblyspel-tekse in te voer en dan uiteindelik op te voer, het Suid-Afrikansers nie net die geleentheid om musiekblyspele van internasionale standaard te sien nie, maar kry Suid-Afrikaanse kunstenaars ook die geleentheid om deel te wees van ‘n musiekblyspel wat internasionaal opgevoer is en besonders suksesvol was. Sodoende word ‘n gehoor blootgestel aan ‘n tipe standaard wat ook ‘n tipe standaard onder die kunstenaars aanmoedig. Musiekblyspele soos *Cats* en *Phantom of the Opera* het sekere tegnologiese en teaterskeppingsmetodes na die land gebring wat nie noodwendig andersins hier sou gewees het nie. Toerien en Feldman, ten spyte van hul finansiële sukses, is ook belangrik vir die opleiding van ‘n gehoor, die spelers/*performers* en ook die tegnisi om op hoogte te bly van die ontwikkeling van musikale teater.

Onafhanklike teateruitruimtes wat onder die afdeling bespreek word, is steeds relevant. Staatsbeheerde teateruitruimtes word ook steeds deur verskeie geselskappe (soos dié van Toerien) gebruik om veral musiekblyspele op te voer (sien Staatsbeheerde teateruitruimtes). Na die val van apartheid het daar egter ander tipes uitruimtes ook ontstaan waar die kunste in Suid-

Afrika kon groei. Daar sal nie in diepte gekyk word na al die ruimtes wat ontstaan het na 1994 nie, omdat dit 'n studie op sigself is, en daar grootliks op musiekblyspele gefokus word, maar ruimtes wat van pas is ten opsigte van die begrensing en onderwerp van die studie is beslis kunstefeeste.

4.3 KUNSTEFEESTE

Kunstefeeste is 'n uiters belangrike element binne die teatersisteem in Suid-Afrika. Kunstefeeste is ook belangrik vir die skep van nuwe teater en vorm deel van kulturele gebeurtenisse in die samelewing (Hattingh, 2010: 72). Met betrekking tot ruimtes en die musiekblyspel in Suid-Afrika, ontstaan die vraag of daar plek is vir musiekblyspele by feeste. Die studie word begrens deurdat daar grootliks op die KKNK gefokus word. Daar word wel verwys na kernelemente ten opsigte van die musiekblyspel by ander feeste, indien so benodig.

4.3.1 Agtergrond

Tot en met 1996 het die streeksrade gefunksioneer volgens die ou bedeling se strukture en befondsingsmetodes. Met die koms van die nuwe bedeling het die streeksrade ontbind en is staatsubsidies onder die onderskeie kunste-instansies verdeel. Weens leemtes in die kuns-industrie as gevolg van die nuwe verdeling van subsidies, het kunstefeeste ontwikkel om 'n nuwe platform vir die kuns-industrie te skep. Feeste het oorwegend ontstaan as gevolg van Afrikaanssprekendes wat gevrees het dat die voortbestaan van Afrikaans dalk in gedrang geplaas gaan word (Van Heerden 2008:219), en ek merk dat Afrikaans steeds die voertaal by verskeie feeste is. Musiekblyspele moet dan dus verskynsels soos dié in ag neem en produksies skep wat sal aanklank vind by die teikenmark.

Voorbeelde van bekende kunstefeeste in Suid-Afrika is, onder andere: die ABSA-KKNK (Klein Karoo Nasionale Kunstefees) in Oudshoorn, Aardklop in Potchefstroom, InnibosFees in Nelspruit, Woordfees in Stellenbosch, Volksblad-kunstefees (intussen vernoem na die Vryfees) in Bloemfontein, asook die National Arts Festival in Grahamstad. Grahamstad se National Arts Festival is ook die oudste fees in die land en is oorwegend Engels.

Kunstefeeste as 'n artistieke ontploffing is 'n relatief nuwe verskynsel in Suid-Afrika en die verskeidenheid van feeste bevat verskeie uitvoerings, tradisionele dans, musiekuitvoerings, amateurteater, professionele teater, gemeenskapsteater en talle vermaaklikheidsgebeurtenisse.

Die interaksie van al die diverse vorme en kulture in Suid-Afrika definieer die aard van kontemporêre Suid-Afrikaanse teater.

The National Arts Festival in Grahamstad bestaan uit verskeie kunsvorme, insluitend teater, dans, opera, kabaret, visuele en skone kunste, klassieke musiek, jazz, rock, poësievoorlesings en vele meer. Die fees het in 1974 ontstaan as 'n viering van die Engelse taal, en het aanvanklik gesukkel om van die reputasie as 'n Engelse fees ontslae te raak. Daar is ook gesukkel om die plaaslike gemeenskap te betrek by die fees om dit meer ekonomies te maak en om gehore na die teaters te lok. Vandag bestaan die fees uit meer as 1 800 uit-/opvoerings (Hattingh, 2010: 72).

Daar is ook vele Afrikaanse feeste in Suid-Afrika, en die eerste Afrikaanse fees wat tot stand gekom het, was die Klein Karoo Nasionale Kunstefees (KKNK) in Oudshoorn. Die fees se stigterslede het, te midde van die konseptualisering van die fees, vier grondliggende besluite insake die KKNK geneem. In die eerste plek moes die fees 'n skepping van die “nuwe Suid-Afrika” wees. Hiervolgens moes die KKNK die post-apartheidsdoelstellings van die land dien, naamlik versoening en hereniging (Kitshoff, 2006:1). Tweedens is besluit dat die fees nie 'n taalfees sou wees nie, en derdens nie 'n kultuurfees nie. Aangesien die Afrikaanse taal steeds aan apartheid en dus kulturele uitsluiting gekoppel is, moes die fees sy aanslag verskuif. Daar is dus vierdens besluit dat die KKNK 'n “kunsfees” sou wees, “onafhanklik van enige politiek, kultuur of “geloof” (Kitshoff, 2006:1). Hoewel die oorgrote meerderheid van die fees se produksies in Afrikaans aangebied word, en Afrikaans dus die fees se “voertaa” is, het die fees hom dit ten doel gestel om Afrikaans te “bevry” (Kitshoff, 2006:1). Die organiseerders se doelstelling met die fees is soos volg verwoord: Die KKNK is nie 'n Afrikaanse fees nie, maar 'n fees vir Afrikaners wat oorwegend, maar nie eksklusief nie, Afrikaans is (Hattingh, 2010: 72).

Die tweede Afrikaanse kunstefees was Aardklop op Potchefstroom. Soos die KKNK gedeeltelik gebou is op 'n model van die Grahamstadse Nasionale Kunstefees, is Aardklop op sy beurt gedeeltelik op die KKNK se struktuur gebaseer. In 2003 is daar 'n vennootskapsmemorandum onderteken tussen Aardklop, die Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys (afgekort PU vir CHO, intussen herdoop tot die NWU) en die Potchefstroomse stadsraad. Die doel was om Potchefstroom as kultuursentrum te vestig. Daar is op Potchefstroom besluit omdat die universiteit oor die nodige lokale beskik en die dorp naby aan Pretoria en Johannesburg geleë is. Die fees se visie lui: “Om 'n kunstefees aan te

bied wat die mense ten diepste raak deur waagmoed, dissipline en begeesting” (Hattingh, 2010: 72).

Aardklop het dieselfde doelstellings en beoogde uitkomst as die KKNK. Hul missie dui daarop dat hulle ook ’n platform wil skep vir kunstenaars op eie bodem. Een van die oogmerke is om ’n vertoonvenster van die Afrikaanse leefwêreld daar te stel wat mense uit ander volksgroepe sal aantrek, om ’n gevoel by hulle te kweek dat daar in die Afrikaanse kultuur “iets moois is, iets waarmee hulle sal wil kennis maak” (Hattingh, 2010: 72). Volgens Aardklop se missie staan die fees vir gehalte, verskeidenheid en inklusiwiteit. Die fees groei jaarliks en die handelsnaam is binne ’n kort bestek van tyd sterk gevestig. Sedert die eerste fees in 1998 het die getalle gegroei van 25 000 besoekers tot 60 000 in 2000, en met ’n rekordgetal van meer as 150 000 in 2003 (Hattingh, 2010: 72). Later het die US Woordfees op Stellenbosch en die Volksblad-kunste fees in Bloemfontein, tans ook genoem die Vryfees, ontstaan (Hattingh, 2010: 72).⁸

Uit die bogenoemde agtergrond ontstaan die vraag: Het musiekblyspele ’n plek by feeste? Feeste as uitvoerruimtes wissel van aard, met talle produksies wat in enige beskikbare ruimte moet kan funksioneer. Ruimtes wissel van kerksale, skoolsale, asook klein lokale wat omskep is om as teater ruimte te dien. In die alternatiewe ruimtes soos kerksale en skoolsale met weinig professionele teaters, is dié dorpe geskik vir musiekblyspele?

Die volgende bevindinge ten opsigte van ’n fees soos die KKNK is kenmerkend: Die KKNK bied ’n verskeidenheid genres en vorme van teater aan. Daar is nie ’n afsonderlike afdeling vir die musiekblyspel as sulks nie, maar daar is ’n genre musiekteater wat onder die afdeling *musiek* gevind kan word.

The following types of art are presented at the Absa KKNK annually. For 2013 there are specific opportunities in the following genres for you to note: drama, music, visual arts, street theatre, children’s and youth theatre and literary arts (Absa KKNK, 2012).

Die musiekafdeling bestaan uit twee onderafdelings, naamlik kontemporêre musiek en klassieke musiek, waaronder die verskeie komponente van die kunste wat musiek bevat, ingedeel kan word.

⁸ Vir ’n in diepte bespreking, sien (Hattingh, 2010).

We offer a wide variety of musical genres of which the majority are contemporary music, musical theatre and cabaret productions. Annually we strive to present a variety of musical shows during the festival that is representative of the full register of Afrikaans music (Absa KKNK, 2012).

Ten spyte van die vae onderafdelings vir inskrywings ten opsigte van musikale teater by feeste soos die KKNK, is daar wel suksesvolle plaaslike musiekblyspele wat by 'n fees gedebuteer het, en later op nasionale en selfs internasionale verhoë opgetree het.

4.3.2 Inheemse musiekblyspele by kunstefeeste

4.3.2.1 *Antjie Somers* – Hannes Muller

Antjie Somers staan bekend as die eerste volbloed inheemse/plaaslike musiekblyspel wat by die KKNK (2000) opgevoer is. Hannes Muller het die teks gekryf en die regie behartig, Hansie Visagie die ontwerp, die choreograaf was Christopher Kindo en die komponiste Didi Kriel en Wikus du Toit. Die musiekblyspel was vir al 10 opvoerings by die KKNK uitverkoop. *Antjie Somers*, as oorspronklike en plaaslike musiekblyspel, het daarin geslaag om mense na die teater te trek (*Antjie se sukses 'n pluimpie vir SA teater*, 2000).

Die musiekblyspel vertel die verhaal van die bekende Afrikaanse legende wat hom in die tyd van die beëindiging van slawerny in die 17de eeu in die Kaapkolonie afspeel. Volgens die ou Kaapse legende is Antjie Somers 'n man in vroueklere wat kinders in die bos voorlê en wegdra.

Volgens Bothma (2000), “maak die rolverdeling wat oorwegend bruin is, onmiddelik 'n sterk stelling oor onlangse bevryding uit die kettings van apartheid, toe wittes met swart gesmeerde gesigte die enkele beskikbare teaterrolle vir anderskleuriges ook geannekseer het.”

Die samevoeging van musiek, sang en dans word goed uitgebeeld. Temas van haat, jaloesie, dekadensie, verraad en rassisme word aangeraak, en hedendaagse Suid-Afrikaanse identiteit en probleme in amper al sy fasette word sinvol aangespreek (Bothma, 2000).

Ten spyte van die feit dat die musiekblyspel vanselfsprekend moes aanpas om by 'n fees soos die KKNK opgevoer te word, het dié fees die platvorm geskep vir *Antjie Somers* om later oor 'n tydperk van drie weke regoor Kaapstad opgevoer te word, en onder andere ook in Artscape in April 2000.

4.3.2.2 *Vere* – Deon Opperman

By die KKNK in 2001 word Opperman se eerste musiekblyspel, *Vere*, op die planke gebring. Later in Julie en Augustus is dié musiekblyspel ook in Artscape opgevoer.

Die musiekblyspel speel af teen die agtergrond van die volstruisveerbedryf in die tyd toe Oudtshoorn nog Velskoendorp genoem is (in 1913).

Dit handel oor liefde oor die kleurgrens heen, die groot rykdomme van die goue volstruisveer-era en die dramatiese insinking in die bedryf toe rykes oornag brandarm geword het. “*Vere* is essentially a love story in the style of the musical of earlier years” (Theron, 2001). Janine Neetling is as musikale regisseur aangestel en lede van die geselskap het Elzabe Zietsman, Hannes Muller, Dale Cutts en Jocelyn Broderick ingesluit (Theron, 2001).

Volgens Booyens (2001) word parallelle getrek tussen die onreg teen die bruin gemeenskap, vroue en Jode, en moeite word gedoen om te wys dat “alle Boere nie sleg is nie”. Weereens word die Afrikanervolk in Opperman se werke uitgelig.

Die kostes van die musiekblyspel by feeste volgens Opperman:

Die rede hoekom ek eers lank na *Vere* by musiekblyspele betrokke geraak het, is eenvoudig omdat dit tyd geneem het om die nodige kapitaal bymekaar te maak om sulke duur produksies op die planke te bring. *My Fair Lady* kos amper wat ‘n hele fees soos Aardklop of KKNK in sy geheel kos (Krueger, 2006).

Alhoewel bogenoemde sentiment deur Opperman nie noodwendig as voldoende bewys voorgehou kan word nie, wys dit egter op die hoë koste wat vervaardigers teëkom om alleenstaande produksies, relatief tot feesproduksies, op die been te bring.

‘n Artikel in *Die Burger* (Booyens, 2001) maak die stelling dat “dit lekker is om ‘n oorspronklike, goed afgeronde musiekblyspel in Afrikaans te beleef wat nie hoef terug te staan vir Broadway-treffers van weleer soos *Fiddler on the Roof* en *West side Story* nie” (Booyens, 2001).

4.3.2.3 *Breyani* – David Kramer

Breyani is ‘n musiekblyspel deur David Kramer en is in 2009 by die KKNK opgevoer. Later in 2010 is dit ook in die Baxter opgevoer. In hierdie werk fokus Kramer op die volksmusiek van die Kaap. In samewerking met sommige van die Kaap se vernaamste musikante word

musiek eie aan die Kaap gemaak op banjo's, mandoliene, 'n kitaar, saksofoon en trekklavier. Kramer verken die moppie, die ghoemaliedjie, tiekiedraai en vastrap, wat deel van die Kaapse tradisie geword het (Kramer, 2012).

In 2010 ontvang Kramer 'n Kanna vir sy Buitengewone Bydrae tot 'n Kontemporêre Musiekproduksie vir *Breyani* by die KKNK. Die produksie is oorspronklik vir die 2009 Suidoosterfees geskep waar dit by die 2009- en 2010-feeste uitverkoop het. In die produksie is die sang gekombineer met Kaapse volksliedjies en liedere wat spesiaal vir die produksie geskryf is. Kramer het die ATKV Prestige-toekenning ontvang, en het by Innibos voor 'n skare van 40 000 'n eretoeckenning ontvang vir sy bydrae tot die Suid-Afrikaanse kunste. Kramer gebruik plaaslike talent en onderwerpe as deel van sy musikale skeppinge (KKNK, 2011).

4.3.2.4 *Kat and the Kings* – David Kramer en Taliep Petersen

David Kramer en Taliep Petersen se *Kat and the Kings* (vroeër in diepte bespreek) het in 1996 getoer na die Klein Karoo Kunstefees (KKK, later die KKNK) op Oudsthoorn en die Nasionale Kunstefees in Grahamstad. In 1997 het die produksie uitvoerings gehad in die Vaudeville-teater op West End en ook in die English Theatre in Frankfurt, die English Theatre in Wene en in stede soos Holland en ander Europese lande. In 1999 het *Kat and the Kings* ook op Broadway gespeel (Kramer, 2012). Die musiekblyspel is steeds gereeld op die planke en het onder andere in November 2012 by die Teatro by Montecasino in Johannesburg opvoerings gehad (*Kat and the Kings*, 2011)⁹.

4.3.2.5 *Die Ballade van Koos Sas* – David Kramer

Die Ballade van Koos Sas deur David Kramer is in 2001 ook eers by die Klein Karoo Nasionale Kunstefees opgevoer en in 2009 weer opgevoer in Engeland (De Villiers & Slabbert, 2011:260).¹⁰

Soos blyk uit voorafgaande, het feeste in sommige gevalle die platform geskep vir musiekblyspele wat later op groter skaal, nasionaal en internasionaal, opgevoer is.

⁹ Sien 'n in diepte bespreking van *Kat and the Kings* by 4.2.3.1.

¹⁰ Sien 'n in diepte bespreking van *Die Ballade van Koos Sas* by 4.2.3.2

‘n Belangrike punt om te noem, is dat produksies wat by feeste speel, grootliks ontwerp of soms aangepas is om by ‘n fees en sy infrastruktuur met sy betrokke befondsingsstelsel in te pas. Die vervaardigers en kreatiewe spanne beplan die produksies rondom die beperkte ruimtes, toerusting, tegniese en begrotingstekortkoming.

4.3.3 Uitheemse/internasionale musiekblyspele by plaaslike kunstefeeste

Ruimtes by feeste bestaan dikwels, soos genoem, uit kerksale, skoolsale of klein lokale wat omskep is in teaterruimtes. Die ruimtes by feeste is nie altyd voldoende vir die opvoer van veral ‘n genre soos musiekblyspele nie, tensy dit somtyds aangepas/ingeperk word en ‘n eie identiteit ontwikkel om by die feeste aan te pas.

Ruimtes vir internasionale musiekblyspele moet meestal ingerig wees met ‘n orkesput, ‘n ouditorium, ‘n groot genoeg verhoog, genoegsame kleedkamers, ingange en uitgange vir akteurs op die verhoog en voldoende klank- en beligtingsfasiliteite – alles faktore wat die uitvoering van dié tipe musiekblyspele by feeste moeilik maak. Vir ‘n lang tyd was die befonding van feeste beperk. Alhoewel sommige feeste/dorpe wel oor groot teaters beskik, soos die Sand du Plessis-teater in Bloemfontein, is die tydperk van ‘n fees nie winsgewend genoeg vir ‘n musiekblyspel om opgevoer te word in sulke duur teaters nie, en veral nie vir die kort tydperk van ‘n fees nie. Die onkoste verbonde aan so groot projek is soms ook nie die kort speelvak en kaartjieprys werd nie, en die kaartjieprys sal moet meeding met ander vermaak by die feeste (Krueger, 2006).

As gevolg van bogenoemde faktore is dit duidelik dat groot musiekblyspele, soos byvoorbeeld *My Fair Lady*, *The Sound of Music* of *Phantom of the Opera*, wat volle orkeste, dansers, sangers, tegnisi, groot stelle en kostuums insluit, meestal nie geskik is vir feeste nie. As musiekblyspele by feeste aktief wil wees, moet daar die nodige professionele ruimtes beskikbaar wees, asook genoegsame fondse om hierdie musiekblyspele oor ‘n kort tydperk winsgewend te maak.

Teatermakers wat musiekblyspele skep om by feeste opgevoer te word, is realisties ten opsigte van die ruimtes en finansiële uitkoms. Die onderskeie ruimtes by feeste word wel aangepas en verbeter in ‘n poging om so geskik as moontlik te wees ten opsigte van die betrokke produksies.

Kostes ten opsigte van die geselskap (dansers, sangers, tegniese personeel en musici), die stel en kostuums, word by ‘n fees tot die minimum beperk. Kleiner musiekblyspele of musikale

produksies kan dalk by feeste funksioneer indien die produksie aangepas word om by die beskikbare ruimtes aan te pas.

Kabaret, eenmanvertonings of musikale produksies is meer die norm by feeste ten opsigte van musiekteater. Die verskynsel is dalk ook die gevolg van realief min finansiële ondersteuning van die feeste se kant af. Die musiekblyspele wat wel aanwesig is, is aangepas, bestaan uit kleiner geselskappe en is amper omskep om 'n nuwe definisie van musiekblyspele ten opsigte van feeste te skep.

Suid-Afrikaanse teatermakers is bewus van die probleem wat feeste inhou, naamlik infrastruktuur en onder andere finansies, en daarom ook kan die produksies aangepas word, wat nie noodwendig relevant of vergelykbaar is met internasionale musiekblyspele nie. Die omvang van die produksies, en ook met die hulp van feeste wat help befonds aan hierdie werke, raak die plaaslike projekte heel suksesvol (volgens feesstandaarde) en ook redelik winsgewind vir vervaardigers. Baie van die feeste neem ook produksies aan wat alreeds ontwikkel is wat hulle dalk van goeie huise kan verseker. Dit is dalk beter vir feeste om dié tipe produksies in te neem as om 'n finansiële waagstuk aan te gaan met die befondsing van nuwe werk wat nie noodwendig hierdie belegging sal kan terugmaak nie.

Musiekblyspele en musiekteater in Suid-Afrika, spesifiek by feeste, is weens omstandighede geforseer om aan te pas en te verander om by die beskikbare ruimtes, logistiese faktore en die beskikbare hulpbronne in te skakel. Om optimale finansiële sukses te behaal, moet musiekblyspele aanpas, herhaal en/of dalk ingeperk word om by feeste finansiëel haalbaar te wees.

4.4 ANDER TALE EN KULTURE: NUWE GEHORE

Dit is nodig om te noem dat, alhoewel die groeiende swart gemeenskap grootliks Engels kan verstaan (al is dit nie hul moedertaal nie), blyk daar onsekerheid te wees wat die voorkeure is vanweë die mark ten opsigte van die musiekblyspel. Hoe beïnvloed dié aspek teater en dan ook musiekblyspele in Suid-Afrika?

Die proses van ekonomiese verandering en finansiële bemagtiging van die mediaan-individu in Suid-Afrika, asook die verskuiwing van magsposisie in die land, speel vanselfsprekend ook 'n rol in die demografie van potensiële teatergehoere. Die land ervaar tans 'n stadige maar sekere transformasie in terme van die sosiopolitieke en ekonomiese landskap, wat beteken dat

die voorkeure van die groeiende swart middelklas 'n deurslaggewende rol sal speel in teater en musiekblyspele ten opsigte van aanbod.

Ten spyte van pogings om as individu selfgeldend te word en eenwording in die demokratiese bestel aan te moedig, bestaan daar nog kulturele en ekonomiese skeidings tussen die verskillende groepe in Suid-Afrika. Daar is steeds (as gevolg van taal en kultuur wat moeilik aanklank vind bymekaar) 'n kulturele skeiding in teater. Teatermakers se probleem in die nuwe Suid-Afrika is dan juis of die skeiding oorbrug sal kan word en of gehore as gevolg van kulturele skeiding hulself net eenvoudig gaan hou by hul oorspronklike kulturele groepe en tale. Wat is die moontlike toekoms van musiekteater/musiekblyspele in Suid-Afrika as huidige verskynsels in ag geneem word? Laasgenoemde vraag is belangrik ten opsigte van die teikenmark, omdat gehore in hedendaagse teaters besig is om te verander en aan te pas.

As a result of a black middle-class starting to emerge during the first decade in Post-Apartheid South Africa and the gradual migration of upwardly mobile blacks to the historically middle-class white suburbs, the racial audiences also started to change gradually (Van Heerden, 2008:79).

Die voorheen benadeelde marksegment is alreeds besig om te verwesters ten opsigte van kleredrag, keuse van vermaak, musieksmaak en argitektuur. Hoe beïnvloed hierdie verskynsels musiekteater?

The first decade of democracy brought no cultural revolution or civilizing renaissance in South-Africa. The primary focus was on social and economic reconstruction and development, on providing basic education and literacy to the masses, on fighting crime and corruption (Van Heerden, 2003:245).

Indien dié fokuspunte verskuif, is die vraag steeds of die aard van musiekblyspele verder sal verander. Gaan die kulturele skeiding oorbrug word of gaan gehore as gevolg van hierdie skeiding eenvoudig hou by hul oorspronklik kulturele groepe en taalverbande? Sal die fokus verskuif na 'n poging tot "cultural revolution"? (Van Heerden, 2008:245). Waar pas musiekblyspele in hierdie totale verskuiwing in, al dan nie?

Ten spyte van bogenoemde vrae wat tans onbeantwoord is, sal 'n verdere studie in die toekoms 'n aanwys wees om die veranderende aard van die musiekblyspel in hierdie opsig verder te bestudeer.

As musiekblyspele in Suid-Afrika wel sukses wil behaal en volhoubaar wil wees, moet dit aan vier vereistes voldoen (soos aan die hand van Kenrick uiteengesit is in Hoofstuk 1 (2008:11-12)). Gemeet aan daardie vereistes, wat is die uitkoms ten opsigte van musiekblyspele in Suid-Afrika?

4.5 SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKING

In hierdie hoofstuk is talle aspekte van die aard van die musiekblyspel en aanverwante aspekte in Post-Apartheid Suid-Afrika bespreek.

Protesteater en weerstandsteater was in die apartheidsjare 'n effektiewe manier om op te staan teen die apartheidstelsel, maar ná die afskaffing van die apartheidswette moes dié vorme van teater 'n verskuiwing maak en ander kwessies vind om aan te raak. In die post-apartheidstydperk word tegnieke van protesteater steeds in teater gebruik. Dié vorme van teater het maniere gevind om steeds sosiaal-relevante temas aan te spreek. Teater vir versoening is relevant in Post-Apartheid Suid-Afrika, omdat mense en dramaturge hul plek in die nuwe gemeenskap probeer vind het. Die Suid-Afrikaanse musiekblyspel se aard en ontwikkeling is gevorm deur die bogenoemde verwickelinge.

Die musiekblyspel in dié post-apartheidsera verskil veral ten opsigte van teikenmark. Die verdelings ten opsigte van taal, kultuur en voorkeure het verskeie vorme van musiekblyspele tot gevolg wat bydra tot die ontwikkeling daarvan in Suid-Afrika.

Deon Opperman se musiekblyspele is grootliks gefokus op die wit Afrikaanssprekende mark, soos te sien in byvoorbeeld *Ons vir Jou* en *Tree aan*. Bogenoemde musiekblyspele is van so 'n aard dat dit dien as 'n spreekbuis vir die patriotiese Afrikaanssprekende blanke. Opperman kyk ook na 'n breër mark met produksies soos *My Fair Lady* en *The Sound of Music*. Maar dit is weereens duidelik dat hy steeds grootliks probeer om 'n spesifieke mark te lok. Steve Hofmeyr is gekies om een van die hoofrolle te vertolk, wat talle Afrikaanse aanhangers lok. Verder ter waarneming by Opperman ten opsigte van die aard en ontwikkeling van musiekteater in die post-apartheidsera, is daar pogings om 'n musiekblyspel te skep wat multi-kulturele byval kon vind met *Soweto Story*, maar dit was minder suksesvol.

David Kramer en Taliep Petersen lewer voorbeelde van musiekblyspele wat kan byval vind by die bevolkingsgroep wat Afrikaans verstaan, maar is wel nie uitsluitlik beperk tot hierdie groep nie. Ten opsigte van die aard van hul musiekblyspele is dit duidelik dat Kramer en Petersen in die post-apartheidsera grootliks gefokus het op geskiedkundige gebeure as

agtergrond vir hul musiekblyspele. Daar is verwysings na die onderdrukking van apartheid (*Kat and the Kings*, *Die Ballade van Koos Sas*), Kaapse volksliedjies word gebruik en die kultuur van die kleurlinggemeenskap word uitgebeeld (*Ghoema* en *Die Kramer Peterson Songbook*).

Musiekblyspele en musiekteater se veranderende aard en ontwikkeling in Suid-Afrika is kenmerkend, veral by feeste. Musiekblyspele en musiekteater by feeste is weens omstandighede geforseer om aan te pas en te verander om by die beskikbare ruimtes, logistiese faktore en die hulpbronne wat beskikbaar is, in te pas. Die veranderende aard van musiekblyspele weens opstandighede by feeste is nie noodwendig 'n negatiewe kwessie nie. Feeste bly 'n platform vir teater en musiekblyspele.

Pieter Toerien, in kontras, fokus meestal op internasionale musiekblyspele wat in Engels opgevoer word. Die musiekblyspele is belangrik ten opsigte van die ontwikkeling van musiekblyspele in Suid-Afrika, omdat die tipe produksies Suid-Afrikaanse gehore kan opvoed met eerstewêreldse standaarde. Dit moedig ook plaaslike kunstenaars aan om te strew na die hoë standaarde wat die tipe produksies se naam vooraf gaan. *Fidler on the Roof* en *Phantom of the Opera* is goeie voorbeelde hiervan.

HOOFSTUK 5: SLOT – OPSOMMING EN AFLEIDINGS:

Musiekteater as ‘n onderafdeling van teater is ‘n uitgebreide studieveld, en daarom is hierdie studie so afgebaken dat slegs enkele fasette van die musiekblyspel (as onderafdeling van musiekteater) in Suid-Afrika ondersoek is.

‘n Algemene werksdefinisie van die term musiekblyspel is geskep sodat die aard, funksies en elemente vervat in die begrip, bestudeer kon word. Die musiekblyspel se struktuur help om die teatervorm as ‘n entiteit te begrens en te definieer. Die primêre komponente vir die genre is gebaseer op die basiese elemente van die musiekblyspel, naamlik intrige, struktuur, karakters en sang. Verder beïnvloed die tema ook die funksie van hierdie elemente.

Daar is ook gepoog om die wese en veranderende aard van musiekblyspele in Suid-Afrika te beskryf. Daar is verskeie vorme van musiekteater bespreek wat bygedra het tot die veranderende aard asook die vestiging van die genre musiekblyspel. Binne ‘n Suid-Afrikaanse konteks bevat die term musiekblyspel ander unieke vorme, soos byvoorbeeld die anti-apartheid- en township-musiekblyspel wat die genre as gevolg van verskeie faktore verder omskryf.

Voorts is daar in hierdie studie die volgende gedoen;

Die historiese, ekonomiese, sosio-ekonomiese, kulturele en politieke agtergrond van Suid-Afrika is bestudeer om die invloed wat die faktore gehad het en moontlik steeds het op die wese en veranderende aard van musiekblyspele in Suid-Afrika na te vors. Die estetiese waarde van ‘n teaterstuk/teatervorm kan nie werklik ontleed word of ten volle verstaan word as die konteks waarbinne dit ontstaan het, nie duidelik is nie. Derhalwe is die studie opgedeel in die afdelings: Pre-koloniale Suid-Afrika, Koloniale Suid-Afrika, Apartheid en Post-Apartheid Suid-Afrika. Dié tydperke is nagevors onder die volgende opskrifte: die historiese agtergrond, vorme van musiekblyspele aanwesig, teaterruimtes beskikbaar, asook musiekblyspele wat opgevoer is.

Daar is diverse verskynsels wat teater, musiekteater in die algemeen en musiekblyspele in die besonder in Suid-Afrika ontwikkel, aanpas en definieer, en sommige kenmerkende kwessies wat in die studie waargeneem is, strek vanaf staatsubsidies of die gebrek daaraan, finansiële struikelblokke, die beskikbaarheid al dan nie van ruimtes vir uitvoerings, rassediskriminasie, teaterboikotte, die tydperk, swak infrastruktuur, die taalkwessie en politieke faktore, om net ‘n paar te noem.

Daar is gevolglik verskeie vorme van die musiekblyspel met voorbeelde in Suid-Afrika ondersoek om die veranderende aard van musiekblyspele na te vors. Elk van die vorme is eie aan Suid-Afrika en is kenmerkend beïnvloed deur die land se ekonomiese, sosio-ekonomiese, kulturele, historiese en politieke agtergrond, asook die era betrokke.

Die inheemse gemeenskapsmusiekblyspel, as eerste voorbeeld, verwys na die uitvoerings wat in Afrika ontstaan het as deel van tradisie en/of ritueel. Deur die jare het dié vorm 'n groot rol gespeel in die sosiale, politieke en kulturele ontwikkeling van vele Afrika-gemeenskappe. Dit het in verskeie stamme ontwikkel vanuit vorme soos storievertellings en/of mondelinge oorvertellings. Musiek, dans en toneelspel is gebruik in rituele en word gevind in sommige tradisies, asook in gebruike vir didaktiese doeleindes en soms ook vir vermaak. Wanneer gemeenskappe die vorm beoefen het, was daar gefokus op geloof, voorvaders, herkoms en heilige legendes. Die term *performance* was dus van kardinale belang om die doel van 'n uitvoering in die konteks te plaas. Alhoewel musiek, sang en dans, wat elemente van die musiekblyspel is, in dié konteks beoefen word, vorm dit nie deel van die musiekblyspel en dié term se doelwitte nie. Die elemente vorm deel van die beginpunt van die studie. Dié vorm van musiekteater, beoefen as *performance* in die Afrika-kultuur, kan wel as verwysings- of beginpunt vir nuwer vorme gebruik word.

Musiekblyspele wat ook bestudeer is: a) die *inheemse swart musiekblyspel*, b) die *anti-apartheid-musiekblyspel* en c) die *township-musiekblyspel*. Elk van die vorme is uniek in doelstelling en aard en dra by tot die veranderende aard van musiekblyspele in Suid-Afrika, en dit is belangrik om in ag te neem dat dié vorme hul ontstaan te danke aan apartheid het.

Die inheemse swart musiekblyspel was een van Suid-Afrika se belangrikste kulturele uitvoerprodukte gedurende die apartheidsera. Dié musiekblyspelvorm is voorberei vir oorsese gehore en het op toeriste gefokus. Voorbeelde van die inheemse swart musiekblyspele is *Ipi Tombi* deur Bertha Egos Godfrey en Gail Lakier, en *Umabatha*, deur Welcome Msomi.

Ten spyte van die regering se inmenging en dreigemente van inhegtenisneming of verbanning in die apartheidsera, het vele musiekteaterpraktisyns anti-apartheidswerke vervaardig en die genre anti-apartheid-musiekblyspel het ontstaan. Die genre is gebruik as wapen teen apartheid en die apartheidstelsel en is gekenmerk deur temas wat direk die apartheidstelsel en aanverwante oorsake van die stelsel aanraak. Voorbeelde van 'n anti-apartheid-musiekblyspel is *Godspell*, vervaardig deur Des en Dawn Lindberg en geag as anti-apartheidsmusiekblyspel weens die verontagsaming van die apartheidswette, *Sarafina!* van

Mbogeni Ngema en *Distrik Ses* deur Kramer en Petersen (albei voorbeelde so geklassifiseer vanweë die onderwerp van die musiekblyspel).

Die township-musiekblyspel is 'n produk van die onderdrukkende sisteem van apartheid. Township-musiekteater innoveerders skryf nie oor die landelike gebiede of tuislande nie, maar reflekteer township-leefstyle. Hierdie musiekblyspele speel af in die swart, residensiële areas wat nie so ontwikkel is soos die stad en sy voorstede nie, en sommige musiekblyspele wat in die townships ontwikkel het, het later internasionale roem verwerf, byvoorbeeld *King Kong* deur Todd Matshikiza. Ander voorbeelde van township-musiekblyspele is *Sikalo* deur Gibson Kente en *Phiri* deur Barney Simon. Elk van die voorbeelde is musiekblyspele eie aan Suid-Afrika en is beïnvloed deur die land se ekonomiese, sosio-ekonomiese, kulturele, historiese en politieke geskiedenis.

Onafhanklike, niestaatsgesubsidieerde musiekblyspele word waargeneem by Pieter Toerien en Hazel Feldman, wat musiekblyspele gedurende die apartheidsera onafhanklik van staatsbeheer op die planke gebring het. Die tendens van ingevoerde musiekblyspele word waargeneem by onder andere dié twee vervaardigers, en hierdie gebruik word steeds voortgesit. Deesdae word die boeke en musiek net ingevoer en die produksiespanne bestaan meestal uit Suid-Afrikaners. Soms is oorsese choreograwe en regisseurs ook gebruik. Voorbeelde van sulke onafhanklike, niestaatsgesubsidieerde musiekblyspele is *Beauty and the Beast*, *Mamma Mia*, *High School Musical*, *Chicago*, *Cabaret* en *Rent*. Die musiekblyspele is ook gesien as populêre vermaak en vorm deel van kommersiële musiekblyspele, aanwesig in die post-apartheidsera.

Voorts is daar ook gepoog om musiekblyspele in 'n Suid-Afrikaanse konteks, ten opsigte van die teikenmark, tendense, kultuurvoorkeure verandering en ommeswaai in die nuwe Suid-Afrika te definieer. Teatermakers soos onder andere Deon Opperman, Pieter Toerien en Hazel Feldman is hier van toepassing met betrekking tot onder andere kommersiële musiekblyspele.

Daar is verskeie tendense waargeneem ten opsigte internasionale treffers soos *Phantom of the Opera*, *My fair lady*, *Cabaret* en *Rent* met óf oorsese óf plaaslike geselskappe wat die produksies opvoer. Dié produksies is alombekend en lok gehore bloot op grond van die gewildheid van die musiekblyspel.

Om optimale teaterbywoning te verseker, is daar ook ander verskynsels waargeneem by Deon Opperman en die musiekblyspel. Hy maak soms in sy weergawes van internasionale

musiekblyspele gebruik van ‘n plaaslike ster-kunstenaar/s om daardeur ook spesifieke teikenmark-gehoore te lok. Die bekende musiekblyspel, *The Sound of Music*, is gebruik as ‘n voorbeeld. In dié musiekblyspel het Deon Opperman vir Steve Hofmeyr, bekende Afrikaanse sanger, gebruik om die rol van Kaptein Von Trapp te vertolk om sodoende aanhangers van die Afrikaanse musiekmark te lok.

Verdere verskynsels wat waargeneem is ten opsigte van Deon Opperman en spesifieke teikenmarkte, is te sien in sy musiekblyspele *Ons vir Jou* en *Tree aan!* In dié voorbeelde ontgin Opperman die wit, Afrikaanssprekende gemeenskap as teikenmark. Die musiekblyspele *Ons vir Jou* en *Tree aan!* handel oor Afrikanertrots, die Grensoorlog en die Anglo-Boereoorlog. Dus lok hy groot gehore van meestal wit Afrikaanssprekendes na die teater. *Ons vir Jou* is volgens Van Zyl (2012) die grootste Afrikaanse musiekblyspel in die geskiedenis van Suid-Afrikaanse teater.

Populêre musiekblyspele in dié opsig word dus as gevolg van populariteit deur die meerderheid van teatergangers bygewoon. Kenrick (2008:11-12) maak die stelling dat “public taste has undergone fundamental changes, and the commercial arts can only flow where the paying public allows”. Die vraag word dan gestel: Wie is die “paying public” of die gereelde teatergangers in ‘n land soos Suid-Afrika met diverse kulture en 11 amptelike tale?

In Post-Apartheid Suid-Afrika is daar voortdurend pogings om gelyke regte vir elke individu te bewerkstellig, en die land ervaar tans ‘n stadige maar seker transformasie in terme van die sosio-politiese en sosio-ekonomiese situasies. Dit beteken dat die voorkeure van die groeiende swart middelklas ‘n deurslaggewende rol kan speel in die finansiële sukses van die musiekblyspel in Suid-Afrika. Aan die ander kant kan Van Heerden (2008:219) aangehaal word wat beweer:

Any improvement in the financial position of historically disadvantaged individuals, families and communities tended to be invested in the upgrading of basic infrastructure and needs, rather than investment in arts, culture and leisure activity.

Hoe sal die musiekblyspel moontlik in die toekoms verander? Gaan die groeiende swart middelklas ‘n groter moontlike gehoor vir die musiekblyspel in Suid-Afrika wees, of gaan gehore as gevolg van kulturele, finansiële en taalskeidings hulself net eenvoudig by hul

oorspronklike kulturele groepe, praktyke en tale hou? Die bogenoemde vrae is gestel om verdere bespreking aan te moedig in verdere navorsing.

Die gevolgtrekking word gemaak dat die meerderheid teatergangers steeds Engels- en Afrikaanssprekend is. Hedendaagse teatermakers soos Deon Opperman, Pieter Toerien, David Kamer en Taliep Petersen is elk bestudeer in hul onderskeie style ten opsigte van musiekblyspele en tendense aanwesig, asook die spesifieke mark wat dié teatermakers se suksesvolle musiekblyspele bywoon.

Teater in Suid-Afrika kan nie bestudeer word sonder om plaaslike kunstefeeste by die studie in te sluit nie. Kunstefeeste het 'n belangrike element binne die teatersisteem in Suid-Afrika geword, en talle teatergangers woon 'n verskeidenheid van feeste by. Moderne tendense van musiekteater en die musiekblyspel by feeste soos onder andere die KKNK, is ook bestudeer om die aard van die musiekblyspel in dié konteks te bestudeer. As musiekblyspele by feeste aktief wil wees, moet daar die nodige professionele ruimtes en genoegsame befondsing vir die produksies beskikbaar wees. Daar is nie geskikte teaterruimtes, die nodige infrastruktuur en genoegsame befondsing ten opsigte van kunstefeeste om musiekblyspele winsgewend te maak nie. Daarom is daar nie in die studie 'n in diepte studie gedoen oor elke kunstefeeste in Suid-Afrika nie, en verdere navorsing in dié opsigte ten opsigte van musiekblyspele kan ook gedoen word. Musiekblyspele en musiekteater in Suid-Afrika is weens omstandighede geforseer om aan te pas en te verander ten opsigte van die hulpbronne, befondsing en ruimtes beskikbaar, veral ten opsigte van feeste. Musiekblyspele wat wel by feeste op die planke gebring is, is in kleiner formaat en spesifiek vir 'n fees geskryf. Die musiekblyspel *Vere*, deur Deon Opperman by die KKNK in 2001 opgevoer, dien as voorbeeld. Opperman maak ook die stelling dat die musiekblyspel met betrekking tot feeste veel goedkoper is om op te voer.¹¹ Ander musiekblyspele het wel ook verder ontwikkel om by groot teaters te speel, en feeste het gedien as die beginpunt vir sommige suksesvolle musiekblyspele soos byvoorbeeld *King Kong*.

Internasionale musiekblyspele wat jaar na jaar regoor die wêreld opgevoer word, soos byvoorbeeld *My Fair Lady*, *The Sound of Music* of *Phantom of the Opera*, is minder geskik vir opvoering by feeste. Redes is onder andere omdat die meeste feeste op klein dorpie plaasvind, wat soms geen groot teaters besit wat professionele musiekblyspele kan huisves

¹¹ 'n In diepte bespreking ten opsigte van Kunstefeeste kan verder bestudeer word (Van Heerden, 2008) (Hattingh, 2010)

nie. Feeste is ook slegs aktief vir 'n paar dae van die jaar, wat die opvoer van 'n duur, internasionale musiekblyspel finansiëel nie die moeite werd maak nie.

Ten opsigte van inheemse Afrikaanse musiekblyspele soos byvoorbeeld *Tree Aan*, *Ons vir Jou* en ook bekende internasionale treffer-musiekblyspele soos *My Fair Lady*, *The Sound of Music* of *Phantom of the Opera* wat die meeste finansiële sukses in Suid-Afrika behaal, blyk dit dat die teikenmark meestal blanke Engels- en Afrikaanssprekendes is. Die vraag kan gestel word of die ontluikende swart middelklas in die toekoms gaan neig na 'n Westerse aanslag en of hul tradisioneel sal bly en klem op Westerse benaderings tot musiekteater in Suid-Afrika plaas. Sal die opkomende swart middelklas die aard van die hedendaagse musiekblyspel verander? Bogenoemde vrae sal moontlik 'n groot rol speel in die toekomstige ontwikkeling en vorming van musiekteater in Suid-Afrika en kan in 'n volgende navorsingsopdrag verder bestudeer word.

Kenrick (2008:11–12) se eerste vereiste om suksesvol te wees in musiekteater, is dat 'n gemeenskap groot genoeg moet wees om 'n aktiewe teaterkultuur te ondersteun. Die gemeenskappe in Suid-Afrika is beslis groot genoeg om teater te ondersteun. Kultuur, taal, finansiële posisie en behoeftes skei steeds gemeenskappe in ons land, en hierdie aspekte veroorsaak dat die teikenmark van teater kan verskil wat taal en kultuur betref. Ter aanvulling tot Kenrick (2008:11–12) se eerste doelstelling is dit dus belangrik om die teatergangers wat teater die meeste ondersteun, na te vors. Sonder 'n 'aktiewe teaterkultuur' sal teater uitsterf en musiekblyspele sal ook nie kan plaasvind nie.

Kenrick (2008:11–12) se tweede vereiste is dat daar 'n florerende artistieke gemeenskap moet wees wat opeenvolgende generasies se kreatiewe en uitvoerende talent koester en ontwikkel. Suid-Afrika het "florerende artistieke talent", en dit is te sien nie net in die plaaslike teaterbedryf nie, maar ook in die filmbedryf. Dié talent is afkomstig uit diverse gemeenskappe en die gemeenskappe bestaan uit diverse tale, gelowe en kulture wat by artistieke instansies tersiêre opleiding kan ontvang om hul uitvoerende talent te koester en te ontwikkel. Tog, ten spyte van die poging tot eenwording in Post-Apartheid Suid-Afrika, is daar steeds verskille in welvaart, behoeftes, tradisies, taal en voorkeure, wat vanselfsprekend skeiding veroorsaak en ook ontwikkeling vertraag. Die unieke politieke geskiedenis van Suid-Afrika het 'n groot rol gespeel in talle aspekte wat die aard van musiekteater en ook bogenoemde doelstellings van Kenrick beïnvloed.

Kreatiwiteit is beslis nie afhanklik van finansies nie, maar in Suid-Afrika om opeenvolgende generasies se kreatiewe en uitvoerende talent te koester en te ontwikkel ten opsigte van musiekteater, is die bestaan en beskikbaarheid van opvoedingsprogramme van teaters en instansies wat dit kan dryf, nodig. Tersiêre opleiding ten opsigte van die kulturele veld in Suid-Afrika is relatief in die minderheid, en geen van die groot universiteite bied 'n kursus wat spesialiseer in musiekteater aan nie. Die twee bekendste tersiêre opleidingsinstansies in Suid-Afrika wat musiekteater as professionele teatervorm aanbied, is The Waterfront Theatre School in Kaapstad en Tshwane Universiteit van Tegnologie in Pretoria. Beskikbare, bekostigbare en effektiewe professionele teaterruimtes in Suid-Afrika kan ook die ontwikkeling van opeenvolgende generasies se kreatiewe en uitvoerende talent ontwikkel.

'n Gesamentlike optimisme ten opsigte van die gemeenskap en die toekoms en vryheid van uitgebreide regeringsensuur en/of politiese onderdrukking, is Kenrick se laaste twee vereistes wat aanwesig moet wees as 'n land sukses in musiekteater (musiekblyspele) wil behaal. Suid-Afrika het die onderdrukkende politieke sisteem van apartheid oorleef. Dus is daar 'n mate van optimisme ten opsigte van die gemeenskap en die toekoms met die poging tot gelyke regte vir almal. Suid-Afrika se teaterkultuur bestaan uit talle vorme wat aktief is in verskeie ruimtes en teaters wat elke jaar groei. Elke land het sy eie struikelblokke, en ten spyte van die veelbewoë landsgeskiedenis, kan Suid-Afrika strewe na optimistiese uitkyke teenoor die land en ook die gemeenskap en die toekoms. Ná die politiese onderdrukking kan daar na 'n vindingryke toekoms ten opsigte van musiekblyspele uitgesien word. Suid-Afrika se historiese, ekonomiese, sosio-ekonomiese, kulturele en politieke agtergrond kan veel eerder gesien word as 'n onuitputlike bron van materiaal wat ten goede gebruik kan word om vindingryke teater en musiekblyspele in die land te skep en te ontwikkel. Musiekblyspele in Suid-Afrika word dus oor tyd aangepas, verander en herskep ten opsigte van die teikenmark, finansiële toestand en die teaterruimtes beskikbaar.

Ons ryk kultuur en geskiedenis gee kleur aan die land se teaterlewe, en musiekblyspele kan dit as voedingsbron gebruik om vir eeue wat kom teatergehoore te vermaak, op te voed en kreatiewe en dinamiese musiekblyspele te ontwikkel.

Theatre in South Africa is not essentially European, American or African; rather it takes place between or within practices, forms and institutions variously and contentiously associated with Europe, Africa and America (Hutchinson 2004: 312).

BRONNELYS:

A Guide to Musical Theatre. 2012. [Intyds]. Beskikbaar:

<http://www.aguidetomusicaltheatre/ipitombi.html> [Oktober 2, 2012].

Absa KKNK. 2012 [Intyds]. Beskikbaar:

http://www.kknk.co.za/program.php?page=more_than_afrikaans&lang=af [2012, September 20].

Antjie se sukses 'n pluimpie vir SA teater. 2000. *Die Burger*. 10 Mei.

Artscape. 2009. [Intyds]. Beskikbaar: <http://artscape.com> [12 September, 2012].

Balfour, H. 1902. The Goura, a Stringed-Wind Musical Instrument of the Bushman and Hottentots. *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, Vol 32: 156 – 176.

Barbour, J. 1972. Zulu Macbeth of simple excitement. *Daily Telegraph*, (Londen) 4 April.

Baxter Theatre Centre. 2012. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.baxter.co.za/musicals.htm> [2012, September 22].

Bickford –Smith, V. 1995. *Ethnic pride and racial prejudice in Victorian Cape Town*. Johannesburg: Witwatersrand University Press.

Bloom, H. 1961. *King Kong, an African Jazz opera*. Londen: Collins.

Bloom, K. & Vlastnik, F. 2004. *Broadway Musicals – The 101 Greatest Shows of All Time*. New York: Black Dog & Leventhal Publishers, Inc.

Booyens, H. 2001. Vere – resep te veilig vir deurbraak. *Die Burger*. 30 Julie.

Bosman, F.C.L. 1928. *Drama en Toneel in Suid-Afrika, Deel 1 : 1652 – 1855*. Pretoria: J.H. de Bussy.

Bothma, G. 2000. Antjie Somers lekkerste verassing to dusver. *Die Burger*, 28 Maart.

Brantley, B. 1997. Umabatha : the Zulu Macbeth. *New York Times*, 27 Julie.

Burger, K. 2007. Puik oesjaar vir toneel. *Beeld*, 12 Januarie: 1.

Bushman. 2009. [Intyds]. Beskikbaar: www.krugernationalpark.co.za/africa_bushman.html [2012, November, 28].

Ciro, J., Guhrs, T., Hardie, Y., Sesi, S., Singh, L. & Watson, W. 2009 *Dramatic Arts*. Cape Town: ABC Press.

Copelan, D. 1985. *In Township Tonight! South-Africa's Black City Music and Theatre*: Johannesburg. Ravan Press.

De Swardt, M. 2007. *Dis Hoe Dit Was*. [Intyds]. Beskikbaar: www.artslink.co.za/dishoeditwas.com [15 Desember 2007].

De Swardt, M. 2011. *Des & Dawn in Performance*. [Intyds]. Beskikbaar: www.artslink.co.za/news [2012, Augustus 5].

De Villiers, D., Slabbert, M. 2011. *David Kramer 'n Biografie*. Kaapstad: Tafelberg.

Des & Dawn: Cabaret and theatre productions. 2012. [Intyds] Beskikbaar: <http://www.desdawn.co.za/theatre.htm> [2012, September 13].

Dils, Ann, en Ann Cooper Albright. 2001. *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press.

Dreamgirls. 2007. [Intyds]. Beskikbaar: www.dreamgirls.co.za/hazelfeldman [2012, November 1].

Du Preez, P. 2007. *Icoon en Medium: die toneelpop, masker en akteur-manipuleerder in Afrika-performances*. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Entertainment in the mining town. 2008. [Intyds]. Beskikbaar: www.johannesburg.org.za [2012, Januarie, 04].

ESAT/ The Encyclopedia of South African Theatre and Performance – Athol Fugard, 2011. [Intyds]. Beskikbaar: <http://esat.sun.ac.za/Atholfugard> [2012, Oktober 22].

ESAT - The Encyclopedia of South African Theatre and Performance - Barnato, 2011. [Intyds]. Beskikbaar: <http://esat.sun.ac.za/Barnato> [2012, Oktober 22].

ESAT - The Encyclopedia of South African Theatre and Performance – Gibson Kente, 2011. [Intyds]. Beskikbaar: <http://esat.sun.ac.za/gibsonkente> [2013, Oktober 22].

ESAT - The Encyclopedia of South African Theatre and Performance – Ipi Tombi, 2012. [Intyds]. Beskikbaar: <http://esat.sun.ac.za/ipitombi> [2013, Oktober 22].

ESAT - The Encyclopedia of South African Theatre and Performance – Marambi, 2011. [Intyds]. Beskikbaar: <http://esat.sun.ac.za/marabi> [2012, Oktober 22].

ESAT/ The Encyclopedia of South African Theatre and Performance – Market Theatre, 2012. [Intyds]. Beskikbaar: <http://esat.sun.ac.za/markettheatre> [2012, Oktober 22].

ESAT - The Encyclopedia of South African Theatre and Performance – National Theatre Organization, 2011. [Intyds]. Beskikbaar: <http://esat.sun.ac.za/nationaletheareorganizationn> [2012, Oktober 22].

ESAT – Encyclopedia of South African Theatre and Performance – Nico Malan, 2012. [Intyds]. Beskikbaar: <http://esat.sun.ac.za/nicomalann> [2012, Oktober 22].

ESAT - The Encyclopedia of South African Theatre and Performance – Opera house, 2012. [Intyds]. Beskikbaar: <http://esat.sun.ac.za/operahousecapetown> [2012, Oktober 22].

ESAT - The Encyclopedia of South African Theatre and Performance - Playhouse Company, 2011. [Intyds]. Beskikbaar: <http://esat.sun.ac.za/playhousecompanyy> [2013, Oktober 22].

ESAT/ The Encyclopedia of South African Theatre and Performance – Protest Theatre, 2013. [Intyds]. Beskikbaar: <http://esat.sun.ac.za/protesttheatre> [2012, Oktober 22].

ESAT - The Encyclopedia of South African Theatre and Performance –Richard Loring, 2012. [Intyds]. Beskikbaar: <http://esat.sun.ac.za/richardloring> [2013, Oktober 22].

ESAT - The Encyclopedia of South African Theatre and Performance – Sand du Plessis, 2011. [Intyds]. Beskikbaar: <http://esat.sun.ac.za/SandduPlessiss> [2012, Desember 4].

ESAT - The Encyclopedia of South African Theatre and Performance – South Africa, 2013. [Intyds]. Beskikbaar: <http://esat.sun.ac.za/southafrica> [2013, Oktober 22].

ESAT - The Encyclopedia of South African Theatre and Performance – South African Theatre/Overview. 2013. [Intyds]. Beskikbaar: <http://esat.sun.ac.za/southafricantheatreoverview> [2013, Oktober 28].

- ESAT - The Encyclopedia of South African Theatre and Performance – Standard theatre, 2013. [Intyds]. Beskikbaar: <http://esat.sun.ac.za/standardtheatre> [2013, Oktober 22].
- ESAT - The Encyclopedia of South African Theatre and Performance - The State Theatre in Pretoria, 2011. [Intyds]. Beskikbaar: <http://esat.sun.ac.za/Statetheatre> [2012, Desember 4].
- ESAT/ The Encyclopedia of South African Theatre and Performance - Toerien, 2011. [Intyds]. Beskikbaar: <http://esat.sun.ac.za/Toerien> [2012, Oktober 22].
- ESAT - The Encyclopedia of South African Theatre and Performance – Townshipmusical, 2011. [Intyds]. Beskikbaar: <http://esat.sun.ac.za/townshipmusical> [2012, Oktober 22].
- Fletcher, J. 1994, *The Story of South African Theatre*. Kaapstad: Vlaeberg.
- Gaylard, R. 2008. Review, Gibson Kente University. *South African Theatre Journal* (25:2. 117 – 179).
- Giliomee, H. 2004. *Die Afrikaners – Biografie van mense*. Kaapstad: Tafelberg.
- Green, S. 1984. *The World Of Musical Comedy*, 4th ed. San Diego: DaCapo Press.
- Grotowski, J. 1975. *Towards a poor theatre* .Ed. Eugenio Barba. Kent:Methuen and Co.
- Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal. 2009. Kaapstad: ABC Press.
- Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal. 2010. Pietermaritzburg: Perskor.
- Hattingh, J. 2010. Die Bemaking van die Afrikaanse teater: Vraag en Aanbod ten opsigte van Toneel as Produk. Ongepubliseerde Magister. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Hutchinson, Y. 2004. *A History of Theatre in Africa*.Cambridge: Cambridge University Press.
- I like it vrot*. 2011. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.meganshead.co.za/i-like-it-vrot/> [11 November 2011].
- Intra-African Streams of Influence in Garland Encyclopedia of World Music Volume 1: Africa*, 1997. New York: Routledge.
- Jones, J.B. 2003.*Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre*. Hanover, Londen: Brandeis University Press.

Kantor, M & Laurence, M. 2004. *Broadway: The American Musical*. New York: Bulfinch.
Kat and the Kings. 2011. [Intyds]. Beskikbaar: www.davidkramer.co.za [24 Mei 2012].

Kenrick, J. 2008. *Musical Theatre a History*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc.

Kente, G. 2005 *National Arts Council of South Africa*, [Intyds]. Beskikbaar: www.nac.org.za/showcasegkente.htm [Junie, 9, 2005].

King Kong, the first all African jazz opera. 2009. [Intyds]. Beskikbaar: www.soulsafari.co.za/kingkong [Augustus 10, 2012].

Kislan, R. 1995. *The Musical: A Look at the American Musical Theater*. New York: Applause Theatre and Cinema Books.

Kitshoff, Herman. 2006. Die opkoms, dinamika en betekenis van die Klein Karoo Nasionale Kunstefees: 1995 -2005. Ongepubliseerde proefskrif. Universiteit Stellenbosch.

Kramer, D. 2012. *District six the musical*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.davidkramer.co.za/musicaldistrictsix> [15 Augustus, 2012]

Krueger, A. 2003. The Drama of Hunting and Healing. Interpreting the rituals of the San. *South African Theatre Journal*, Augustus 2003: 17: 1, 65 – 78.

Krueger, A. 2006. *Deon Opperman gaan aan.Litnet*. [Intyds] Beskikbaar: http://www.oulitnet.co.za/teater/opperman_krueger.asp [5 Mei 2006].

Mda, Z. 2002. *South African Theatre in an Era of Reconciliation*. In: Harding, Frances (ed.) *The Performance Arts in Africa*. New York: Routledge. 288.

Meersman, B. 2008. Ballade van Koos Sas. Theatre Reviews, *Mail and Guardian*, 2 Februarie .

Meersman, B. 2009. Beauty and the Beast. Theatre Reviews, *Mail and Guardian*, 10 Februarie.

Mueller, J. 1984. *Fred Astaire and the integrated musical* .New York: Bulfinch.

Musical Comedy awards 2012. 2012 [Intyds]. Beskikbaar:

<http://www.musicalcomedyawards.com/about> [2012, Augustus 15].

Musical Influence of the San. 2012. [Intyds]. Beskikbaar:

<http://www.musicearth.name/organology/musical-instruments-of-the-bushmen> [2012, Augustus 18].

Musical opens in theatre. 2003. *Volkskas express*, 28 Mei: 18.

My Fair lady, 2005. [Intyds]. Beskikbaar:

www.artlink.co.za/news_article.htm?contentID=1496 [14 Oktober, 2013].

National Arts Festival - The Horn, 2012. [Intyds]. Beskikbaar:

<http://www.nationalartsfestival.co.za/thehorn.htm> [2012, Oktober 6].

Ndlovu, A. 2012. Sarafina goes black and white. *Soweton*. 6 September 2012.

Neethling, M. 2002. *Cape Curtains: A study of selected Cape Town Theatres, 1843 – 1916*. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Nel, M. 2011. Die aard en funksie van die Afrikaanse Kabaret en enkele aanverwante terme. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Opperman, D. 2011. *Verhoogstuk oor Afrikaner-verlede gewild oor relevansie, hoop*.

[Intyds]. Beskikbaar: www.maroelamedia.co.za [15 Augustus 2011].

Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance. 2003. Oxford University press.

Oxford English Dictionary. 2009. Londen: Prentice Hall.

Pasofs. 2011. [Intyds] Beskikbaar: <http://pasofs.co.zasandduplessistheatre> [2012, Desember 4].

Phiri : an eternal musical . 2009. [Intyds]. Beskikbaar:

www.electricjive.blogspot.com/phirianeternalmusical [Julie, 8 2009].

Playhousecompany, 2013. [Intyds]. Beskikbaar: <http://playhousecomany.com> [2013, Junie 2].

Port Elizabeth Opera House. 2007. [Intyds]. Beskikbaar: www.peoh/content.co.za html [2012, Januarie, 04].

Racster, O. 1951. *Curtain Up! The Story of Cape Theatre*. Cape Town: Juta and Company.

Record Attendances as Theatreland celebrates 100 years. 2008. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.solt.co.uk/solt.pdf> [2012, Mei 6].

Rich, F. 2000. *Conversations with Sondheim*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.nytimes.com/library/magazine/home/20000312mg-sondheim.html> [2000, Maart 12].

Roberts, N. 1916. The Kgoma, or initiation rites of the Bapedi of Sekukuniland. *South African journal of science*, vol 12(12): 561 – 578.

Sadr, K. 1998. The First Herders of the Cape of Good Hope. *The African Archaeological Review*, Vol 12(2): 101 -132.

Schach, L. 1996. *The Flag is Flying – A very personal history of Theatre in the old South Africa*: Cape Town. Human & Rousseau.

Solberg, R. 2011. *Bra Gib - Father of South Africa's Township Theatre*. University of KwaZulu – Natal Press.

South African State Theatre, Pretoria. 2012. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.sa-venues.com> (2012 Oktober, 2).

Standard Encyclopedia of Southern Africa - The History of South African Theatre. 2010. [Intyds]. Beskikbaar: www.ancestry24.com/southafricantheatre.org.za [2012, Januarie, 04].

Terblanche, E. 2009. *Deon Opperman 1962-*. Litnet. [Intyds], Beskikbaar: <http://www.argief.litnet.co.za> [2011, November 20].

The Broadway league announces 2007-2008 Broadway theatre season results. 2008. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.broadwayleague.com> [2012, Augustus 12].

Theatres in Cape Town. 2012. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.capetowntravel/attractions/entry/theatres> [2012, Oktober, 2].

Theron, M. 2001. *Fine feathers make fine music in Vere* [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.artslink.co.za/vere.com> [Julie 17, 2001].

Tiérou, A. 1992. *Dooplé: The Eternal Law of African Dance*. Choreography and dance studies, v. 2. Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers, 1992.

Umoja. 2009. [Intyds]. Beskikbaar: <http://umojathemusical.com> [2012, Augustus 19].

Van der Walt, J. 2001. Fugard finds his voice in the new South Africa. *Sunday Independent*, 19 August :10.

Van Heerden, J. 2008. Theatre in a new democracy: Some Major trend in South African theatre from 1994 to 2003. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Van Oort, C.P. 2008. Die ontwikkelingsgeskiedenis van Afrikaans: 'n inklusiewe perspektief en implementering in 'n leesreeks. Potchefstroomkampus van die Noordwes-Universiteit.

Van Zyl, L. 2012. *Ons vir Jou terug op die planke*. [Intyds]. Beskikbaar: www.fak.org.za/nuus [4 Junie, 2012].

Young, C.M. 2008. Attention must be paid, cried the balladeer: the Concept musical defined. Lexington: The Graduate School of Kentucky.