

Die Funksie van Musiek in die Musiekblyspel en die Kabaret

deur

Etienne Esterhuysen

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



Studieleier: Professor Marie Kruger

Departement Drama

Maart 2013

VERKLARING

Deur hierdie tesis elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die outeursregeienaar daarvan is (behalwe tot die mate uitdruklik anders aangedui) en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Maart 2013

Kopiereg © 2013 Universiteit van Stellenbosch

Alle regte voorbehou

OPSOMMING

Empiriese studies het bewys dat musiek 'n daadwerklike effek op die mens se emosies het. In hierdie studie word ondersoek ingestel na die funksie van musiek in die musiekblyspel en die kabaret. 'n Breë oorsig van die ontwikkeling van hierdie twee genres toon aan hoe musiek daarin aangewend word. In 'n verdere bespreking van hierdie twee genres word die vorm en funksie van musiek in hierdie twee genres ontleed en aangetoon hoe musiek die handeling en karakterontwikkeling in die musiekblyspel beïnvloed en hoe musiek in die kabaret die sosio-politiese aard van die kabaret ondersteun.

Hierdie funksies is toegepas op *My Fair Lady* (1956) as musiekblyspel en *Die Kortstondige Raklewe van Anastasia W* (2010) as kabaret. In hierdie tekste is gekose liedjies ge-analiseer om aan te toon hoe die musiek ten opsigte van hierdie twee genres funksioneer.

Ten slotte is daar opsommend uitgelig hoe musiek funksioneer in hierdie twee musiekteater genres met verwysing na die resultate gevind in die bespreking van die tesis. In die resultate word daar 'n beter begrip gekweek van hoe musiek in hierdie genres toegepas word om die estetiese en dramatiese ervaring van hierdie genres te verhoog. Musiek verhoog ook die gehoor se emosionele ervaring van die verhoogaanbieding.

ABSTRACT

Empirical studies have shown that music has a determinable effect on human emotions. In this study, the function of music is analysed in terms of how it functions in the musical and the cabaret as genres. A broad overview regarding the development of these two genres shows how music is incorporated in these two genres through the ages. A further analysis regarding structural elements show how music is used in the musical to develop action and character, whilst also portraying how music supports the socio-political onset of the cabaret.

These functions are practically applied to *My Fair Lady* (1956) as text for the musical and applied to *Die Kortstondige Raklewe van Anastasia W* (2010) as text for the cabaret. In these two texts, chosen songs are analysed in terms of how the music functions in these two genres.

In conclusion, a summary of how music functions in these two Musical Theatre genres is given by referring to the results discussed in this thesis. In the results are found a better understanding of how music functions in these genres to heighten the aesthetical and dramatic values of a theatre production. Music also heightens the emotional experience of the staged production.

INHOUDSOPGAWE

VERKLARING	ii
OPSOMMING	iii
ABSTRACT	iv
HOOFSTUK 1: INLEIDING TOT DIE STUDIE	1
1.1 Agtergrond tot die studie.....	1
1.2 Navorsingsvraag.....	1
1.3 Doelwitte van die studie.....	1
1.4 Navorsingsmetodologie en keuse van tekste.....	2
1.5 Struktuur van die studie.....	2
HOOFSTUK 2: DIE AARD VAN MUSIEK	3
2.1 Die brein en musiek.....	3
2.1.1 Toonaard.....	4
2.1.2 Ritme	5
2.1.3 Tekstuur.....	5
2.2 Samevatting.....	6
HOOFSTUK 3: ‘N BREë GESKIEDKUNDIGE OORSIG VAN KABARET EN DIE MUSIEKBLYSPEL	7
3.1 Die ontstaan van kabaret	7
3.1.1 Frankryk.....	7
3.1.2 Duitsland.....	8
3.1.3 Suid-Afrikaanse kabaret	9
3.2 Die musiekblyspel	11
3.3 Samevatting.....	20
HOOFSTUK 4: DIE FUNKSIE VAN MUSIEK IN DIE MUSIEKBLYSPEL	22
4.1 Die strukturele elemente van die geskrewe teks	22
4.2 Die snelskrifpartituur.....	27
4.2.1 Die partituur.....	27

4.2.2	Struktuur van die lied	28
4.3	Addisionele vorms en funksies van die lied.....	37
4.3.1	Die vestigings- of openingslied/-musiek	37
4.3.2	Herhaling	37
4.3.3	Die segue	38
4.3.4	Agtergrondmusiek	39
4.4	Samevatting.....	39
HOOFSTUK 5: DIE FUNKSIE VAN MUSIEK IN DIE KABARET		40
5.1	Die struktuur, vorm en estetika van kabaret.....	40
5.2	Die tegnieke van kabaret	43
5.2.1	Satire.....	43
5.2.2	Parodie	45
5.2.3	Erotiek	45
5.3	Kabaret en gehoorinteraksie.....	46
5.4	Die sosiale relevansie van kabaret	47
5.5	Die kabaretlied	48
5.5.1	Die klassieke kabaretlied	48
5.5.2	Die kontemporêre kabaretlied	52
5.6	Samevatting.....	53
HOOFSTUK 6: ‘N ANALISE VAN GEKOSE LIEDJIES UIT <i>MY FAIR LADY</i>.....		54
6.1	Agtergrond tot <i>My Fair Lady</i>	54
6.2	Die bespreking van enkele liedjies	55
6.2.1	“I’m Just An Ordinary Man”	55
6.2.2	“The Rain In Spain”	58
6.2.3	“Wouldn’t It Be Lovely?”	60
6.2.4	“I Could Have Danced All Night”	61
6.2.5	“Without You”	64

6.3 Samevatting.....	66
HOOFSTUK 7: DIE KORTSTONDIGE RAKLEWE VAN ANASTASIA W.....	68
7.1 <i>Anastasia W</i> as kabaret.....	68
7.2 Die tema van <i>Anastasia W</i>	70
7.3 Die karakters	70
7.4 Die musiek.....	72
7.4.1 “Cassamba Cassamba”	74
7.4.2 “Kindermarimba”	75
7.5 Samevatting.....	79
HOOFSTUK 8: SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKINGS	80
BIBLIOGRAFIE.....	82
ADDENDUM A: Hennie Aucamp artikel	87

Hoofstuk 1

Inleiding tot die studie

1.1 Agtergrond tot die studie

Hierdie studie vloei uit die diverse gebruik van musiek in die teater. Behalwe as agtergrond- en stemmingsmusiek vir dramas bestaan daar 'n verskeidenheid van musiekgerigte teatervorme: revue, musikale komedie, musikale drama, Broadway-opera, normale opera, die musiekblyspel en die kabaret.

In hierdie studie word daar op twee genres gefokus, naamlik die musiekblyspel en die kabaret. Die musiekblyspel en kabaret is twee gewilde genres wat onlosmaaklik met musiek verbind word. Tog is daar ooglopende verskille. Die musiekblyspel is dikwels deel van 'n bepaalde Westerse kultuur se populêre teater en is dikwels ook gesinsteater. Ook is die musiekblyspel storiegerig. Kabaret word met protes en erotiek geassosieer en is op volwasse gehore gerig. Dit verskil in struktuur en inhoud van die musiekblyspel. Tog vorm musiek en lirieke 'n integrale deel van albei genres.

1.2 Navorsingsvraag

Uit bogenoemde bondige agtergrond ontstaan die vraag watter rol musiek en lirieke in die musiekblyspel en kabaret speel en of daar ooreenkomste en verskille bestaan.

1.3 Doelwitte van die studie

Die doel van die studie is dus om te bepaal hoe musiek in die musiekblyspel en die kabaret funksioneer. Die funksie van die liriek en ander musiek in elk van hierdie genres sal dus ontleed word deur eerstens na die algemene kenmerke van elke genre te kyk en vas te stel of die liriek 'n integrale deel van die teks is. Daar moet bepaal word wat die dramatiese funksie van die liriek is en in watter mate die musiek sekere faktore soos die dramatiese stemming beïnvloed deur dit te ondersteun en te versterk.

1.4 Navorsingsmetodologie en keuse van tekste

‘n Kwalitatiewe metodologie is gevolg waarmee onder meer inligting verkry is vanuit boeke, joernaal- en koerantartikels, internetbronne en onderhoude wat gevoer is met sekere rolspelers tydens die opvoering van *Die kortstondige raklewe van Anastasia W*. Die keuse van die musiekblyspel *My Fair Lady* berus op die feit dat dit een van die musiekblyspele is wat in die goue era van die musiekblyspel sy verskyning gemaak het. Die daaropvolgende musiekblyspele neig na ‘n meer kommersiële aard sodat die estetiese kwaliteit ondergeskik gestel word aan skouspel. Daar is ook nie van Suid-Afrikaanse musiekblyspele gebruik gemaak nie omdat daar nie gepubliseerde tekste van musiekblyspele bestaan nie. Kabaret is ‘n genre waarvan tekste selde gepubliseer word omdat die sosio-politieke aard van die genre tydgebonde is. Die Afrikaanse kabarette van Hennie Aucamp is meestal weens die baanbrekersaard daarvan gepubliseer, maar *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* is egter gekies omdat dit sosiaal en polities relevant is tot vandag, die ongepubliseerde teks aan die kandidaat beskikbaar gestel is en die musici beskikbaar was vir onderhoude.

1.5 Struktuur van die studie

In hoofstuk 2 word gekyk na hoe musiek oor die algemeen funksioneer en watter invloed dit op die mens se gemoedstoestand het. Indien dit wel ‘n effek op die mens se emosies het, sal dit die proses vergemaklik om te bepaal hoe dit in die musiekblyspel en die kabaret gebruik word.

In hoofstuk 3 word daar ‘n breë geskiedkundige oorsig gegee van hoe die musiekblyspel en die kabaret tot volwaardige genres ontwikkel het. In hoofstuk 4 word daar gekyk na die funksie van musiek in die musiekblyspel, gevolg deur hoofstuk 5 wat handel oor die funksie van musiek in die kabaret.

As verdere verkenning van hoe die musiek in die musiekblyspel funksioneer, word daar in hoofstuk 6 na liedjies uit *My Fair Lady* (1956) gekyk. In hoofstuk 7 word daar na Marlene van Niekerk se kabaret, *Die Kortstondige Raklewe van Anastasia W* gekyk om die funksie van musiek in die kabaret verder te ontleed.

In die slothoofstuk word die gevolgtrekkinge van die studie gegee.

Hoofstuk 2

Die aard van musiek

Ter inleiding tot hierdie tesis, wat handel oor die funksie van musiek in die musiekblyspel en kabaret as genres wat musiek insluit, is 'n vinnige oorsig oor die effek van musiek op die mens se emosies nodig. Hierdie oorsig sal hopelik klarigheid bring oor hoe musiek oor die algemeen funksioneer en hoekom dit in die teater gebruik word, hetsy as hoof-element of as sekondêre element.

In hierdie hoofstuk sal daar dus verwys word na verskillende navorsers se teorieë rakende die effek wat musiek op die mens se emosies het. Ter ondersteuning van watter impak musiek dan spesifiek op die mens se gemoedstoestand het, word daar gekyk na die toonaard, ritme en tekstuur van musiek.

2.1 Die brein en musiek

In die laaste eeu is daar 'n deurbraak gemaak in navorsing rondom hoe musiek die mens se gemoedstoestand beïnvloed. In die tydperk voor hierdie navorsing is daar vermoed dat musiek slegs 'n effek op die mens se emosies het uit die mense se reaksie daarop. Vanaf Pythagoras se wiskundige benadering tot musiek (Deutsch 1984: 1) tot en met hedendaagse teorieë rondom die gebruik van musiek op mense met breindisfunksies (Davidson & Magee 2002: 21), is daar uiteindelik bewys dat musiek 'n onbewustelike, dog kognitief gestruktureerde effek op die mens se emosies het.

Bigand, Vieillard, Madurell, Marozeau en Dacquet (2005: 1116) sê in hierdie verband:

A cognitive account of musical emotion is supported by empirical studies showing that emotional responses are systematically associated with the presence of specific musical features.

Die eienskappe van musiek, soos toonaard, ritme en tekstuur, wat definitiewe emosies in die mens ontlok, is eers in hierdie eeu deur empiriese studies met moderne tegnologie bewys. Die onbewustelike emosie wat geskep word, word dan bewustelik gestruktureer en geplaas in die strukture van Westerse musiek. Met ander woorde, die gebruik van 'n sekere toonaard, ritme

of struktuur in Westerse musiek het 'n sekere effek op die mens, en binne 'n erkende raamwerk vir Westerse musiek word die emosie geïdentifiseer (Bruner II 1990: 95).

Verdere studies toon dat in die teenwoordigheid van musiek hierdie emosionele effek deur spesifieke gedeeltes in die brein aangewakker word. Volgens Koelsch (2010: 131) is daar 'n struktuur in die brein, naamlik die amygdala, wat help met die ontlokking, voortsetting en ervaring van emosie: "Several functional neuroimaging and lesion studies have shown involvement of the amygdala in emotional response to music." Die amygdala is dus 'n fundamentele struktuur in die brein wat help met die ervaring van emosie tydens die luister van musiek.

Verder toon studies dat die emosionele effek wat musiek op die mens het, oorgaan in 'n meer tasbare, fisiese effek. Volgens Scherer (2004: 240) word die emosionele effek onwillekeurig op die liggaam oorgedra, en toon dit resultate soos temperatuurveranderinge, trillings en spierspasmas - onbeheersde gesigsuitdrukkings en gevokaliseerde uitings. Dit staan bekend as die 'chills' (hoendervleis) (Blood & Zattore 2001: 11818). Volgens hierdie studies het musiek 'n beslissende emosionele en fisiese effek op die mens.

Na aanleiding van hierdie studies oor die emosionele effek van musiek op die mens, is daar meer insiggewende studies gedoen oor die kategorisering van hierdie emosies binne 'n erkende Westerse raamwerk. Volgens die resultate van hierdie studies kan die effek wat die toonaard, ritme en tekstuur op die mens het opsommend in Bruner II (1990) se navorsing gevind word. Let wel dat hierdie studies van Bruner II (1990) gebaseer is op reeds bestaande navorsing in hierdie veld en dat hy dit net opsommend bied: "...appropriately structured music acts on the nervous system like a key on a lock, activating brain processes with corresponding emotional reactions" (Bruner II 1990: 94). In hierdie aanhaling toon Bruner dat musiek gekategoriseer word volgens die ontlokking van 'n spesifieke emosie - geluk, hartseer, vrees of woede - en kan musiek se toonaard, ritme en tekstuur gebruik word om hierdie emosies te ontlok. Vervolgens word Bruner II se opsommings uiteengesit:

2.1.1 Toonaard

- Musiek geskryf in 'n hoë toonaard het 'n meer positiewe effek op die luisteraar en 'n gelukkige emosie word daaraan gekoppel. In kontras ontlok musiek wat in 'n laer toonaard geskryf is, 'n meer hartseer gevoel by die luisteraar.

- Musiek geskryf in die majeur het ook 'n meer dinamiese, positiewe uitwerking as musiek wat in die mineur geskryf word.
- Die mineur wek gevoelens van hartseer, woede, of skep 'n geheimsinnige atmosfeer terwyl die majeur gelukkige, helder of spelerige emosies ontlok.
- Konsonante harmonieë word beskryf as gelukkig, spelerig of kalm, terwyl dissonante harmonieë beskryf word as angswekkend, onheilspellend of hartseer.
- Stygende melodieë word gesien as deftig of plegtig, terwyl dalende melodieë opwinding of kalmheid teweegbring, afhangend van die tempo.

2.1.2 Ritme

- Vinnige musiek word meer met geluk geassosieer as stadige musiek.
- Stadige musiek skep 'n kalm, sentimentele of hartseer gevoel, teenoor vinnige musiek wat meer dinamies, opgewonde of spelerige gevoelens uitlok.
- Ritmes wat meer vas en ferm is, word gekoppel aan ernstige, dramatiese gevoelens, terwyl vloeiende ritmes 'n gelukkige of droomagtige gevoel skep.
- Ritmes wat gebruik maak van staccato-note gee die gevoel van opwinding, energie, antisipasie of angst, veral as dit met genoeg intensiteit gespeel word.
- Legato-note skep 'n rustiger, kalmer of droomagtige karakter.

2.1.3 Tekstuur

- Die volume van 'n stuk musiek beïnvloed ook die uitwerking op die emosionele ingesteldheid. Harde musiek suggereer lewendigheid en onmiddellikheid, terwyl sagter musiek 'n gevoel van rustigheid of afstand skep.
- Crescendo (sag na hard) dui op 'n toename in energie en krag, teenoor diminuendo (hard na sag) op die uitputting van energie of die oorgee/verloor van krag dui.
- Die toonkleur van koperinstrumente help met die skep van koue, dramatiese gevoelens, terwyl houtinstrumente 'n gevoel van alleenheid en swaarmoedigheid wek.

Alhoewel Bruner II hierdie navorsing gebruik om sy studies verder te staaf, is dit net moontlike realisasies en kwalitatiewe bevindings in die veld.

2.2 Samevatting

Zentner, Grandjean & Scherer (2008: 494) sê ter samevatting:

Among other things, this research has shown that music is an effective means of mood induction in the laboratory, a means of mood manipulation to alter consumer behaviour, and also a tool for the treatment of emotional disorders.

Dit is dus duidelik dat musiek 'n daadwerklike effek op die mens het. As gevolg van hierdie emosionele uitwerking op die mens, lê die funksie van musiek dus in die aard daarvan en help musiek met die beklemtoning van die estetiese ervaring van enige situasie waarbinne die musiek voorkom. Dit is dus vanselfsprekend dat musiek wat in 'n teater gebruik word, help met die versterking van die oorspronklike dramatiese funksie deur spesifieke emosies in die gehoor te ontlok en dit te beklemtoon.

In hierdie geval het die komponis of regisseur (of enige persoon in beheer van die finale produk) die verantwoordelikheid om die gehoor te lei volgens die bedoeling van die teks. Die musiek, wat 'n spesifieke emosie ontlok, sal help met die gehoor se ervaring van die teateraanbieding, en musiek kan dus die dramatiese funksie beklemtoon.

Die estetiese ervaring van musiek sal ten opsigte van die musiekblyspel en die kabaret afsonderlik en met voorbeelde bespreek word in hierdie navorsing om tot 'n gevolgtrekking te kom oor hoe musiek in hierdie genres funksioneer.

Hoofstuk 3

‘n Breë geskiedkundige oorsig van kabaret en die musiekblyspel

Om ‘n beter begrip van die twee genres kabaret en die musiekblyspel te verkry, word ter agtergrond ‘n geskiedkundige oorsig van hierdie twee genres gegee wat aandui hoe hierdie kunsvorme plek gevind het in ons samelewing. Dit dien ook as ondersteuning vir die musiek se funksie in hierdie kunsvorme. Slegs die toepaslike kern-feite en gebeurtenisse wat help vorm het aan hierdie genres sal bespreek word.

Kabaret word eerstens bespreek en sluit ook die genre in die Suid-Afrikaanse konteks in. Met hierdie agtergrond tot kabaret kan die funksie van musiek daarin bepaal word en dit sal toegepas word op ‘n hedendaagse Suid-Afrikaanse kabaret. In die tweede afdeling word die musiekblyspel met verwysing na Europa en Amerika bespreek. Soos reeds genoem in die navorsingsmetodologie, word daar nie verwys na ‘n Suid-Afrikaanse musiekblyspel nie weens die tekort aan gepubliseerde tekste.

3.1 Die ontstaan van kabaret

Vir die doel van hierdie afdeling gaan slegs kortliks verwys word na die ontstaan van kabaret in Frankryk en Duitsland, juis omdat dit gebore is uit druk op hierdie twee lande se teater weens sosiale en politiese omstandighede. Daarna word Suid-Afrikaanse kabaret bespreek.

3.1.1 Frankryk

In Frans is daar twee definisies vir die woord “cabaret” wat heel toepaslik is op die aard van hierdie genre. Eerstens beteken dit “lower-class wine house or pub,” en tweedens, “a type of tray that held a variety of different foods or drink” (Jelavich 1993: 26), met die klem op variété. Alhoewel dit nie direk iets van die essensie van kabaret sê nie, is dit tog noodsaaklik om te kyk waarom dit so gedefinieer word.

In 1881 in ‘n klein obskure kroeg genaamd ‘Le Chat Noir’ (die swart kat) was daar ‘n groep skrywers en aspirant kunstenaars wat weekliks bymekaar gekom het om hul skryfwerk met

mekaar te deel. Die eienaar, Rodolphe Salis, was so gelukkig met dié opset dat hy dit meer as net ‘n gereelde instelling gemaak het: hy’t dit begin adverteer en meer skrywers en kunstenaars genooi om deel te word daarvan (Jelavich 1993: 26). Daar was daarom in hierdie klein kroeg ‘n verskeidenheid optredes, terwyl daar ook heerlik gekuier is.

3.1.2 Duitsland

Aan die begin van die 1900’s was daar in Duitsland ‘n duidelike agteruitgang in teaterbywoning. Hierdie agteruitgang ontstaan gewoonlik in ‘beroerelike tye’ (Aucamp 1994: 6), ‘n tydperk waarin mense vrese ontwikkel rondom politieke en persoonlike kwessies, asook ‘n gevoel van ontwrigting en ontnugtering. In hierdie geval was die agteruitgang ‘n gevolg van die eeuwending. Dit is in hierdie tye dat mense smag na iets om hul vrese te besweer. Dus is die mark geskep om mense te help wegbreek van hierdie vrese en uit dit het Ernst von Wolzogen sy eerste “cabaret” teater, die Motley Theatre in 1901 geskep (Jelavich 1993: 23). Ruimte is geskep vir kunstenaars om ‘n verskeidenheid dinge op te voer, hetsy dit sang, dans, kulkunstenary of mimiek was. Daar is hierna verwys as ‘n variété-vertoning.

Die publiek se verwagtinge het egter toegeneem. Daar was ‘n behoefte aan ‘n nuwe kunsvorm wat die gaping tussen die variété-vertonings en die esoteriese avant garde kon vul. Hieruit het kabaret ontstaan: ‘n omvorming van die variété om hierdie gaping te vul juis omdat dit ‘n platform vir ‘n verskeidenheid vertonings gebied het (Jelavich 1993: 26). Skielik, met hierdie vertonings, het mense die publieke stelsels begin kritiseer, soms op ‘n aanvallende wyse, maar meestal om hul klagtes oor die stelsels te deel. Modes is gesatiriseer: hoë kultuur, populêre vermaak, spraakgewoontes, klere style, nuwe items op die mark en hul gepaardgaande advertensies. Soos die kunstenaars meer braaf geraak het, het hulle allerhande ander kwessies ook begin aanspreek, soos politiek, seks, en ras (Jelavich 1993: 4). Tussen die periode 1901-1944, het die kolling verskuif van politiek na die erotiek. Alhoewel kabaret kon kritiseer en aanspreek, ‘n tipe ontvlugting van die realiteit kon bied, kon dit nooit iets in plek van dít wat hul aanval, plaas nie (Jelavich 1993: 6).

Teen die 1950’s het daar dus twee vorme van kabaret bestaan, naamlik “Cabaret” (die teatervorm waarin vermaak bo opvoeding en ontnugtering gestel is) en “Kabarett,” wat verwys na sosiale en politiese kommentaar (Van der Merwe 2010: 4). In Suid-Afrika word “Kabarett” grootendeels beoefen, afgelei uit Amanda Swart (1993: 248) se beskrywing van

Suid-Afrikaanse kabaret as “New Journalism”: “dit het toneelmatige konstruksie, realistiese dialoog, interne monoloë en karakterisering,” dog is sosio-polities van aard.

3.1.3 Suid-Afrikaanse kabaret

Pannevis se gedig aan die einde van die 20ste eeu, “Ou Abel Rasmus,” wat die verhaal vertel van sy vrou (juffrou Rasmus) se beswyking aan ‘n skerpioen-steek, is gelaai met galge-humor wat deur ‘n meedoënlose ritme ondersteun word. Volgens Henning Snyman (1994: 31) is dit ‘n “parodie op die romantisisme van die tyd en die beskouing van poësie as suiwere skoonheid,” en is dit sonder twyfel ‘n dekadente gedig. Die erotiese interteks is ooglopend en die “primordiale onderbou” (Snyman 1994: 31) daarvan verleen aan hierdie gedig die moontlikheid om as Suid-Afrika se eerste kabarettteks gesien te word. Selfs net ‘n omskepping daarvan in ‘n lied kan as ‘n kabarettteks gebruik word. Eugene Marais se “Skoppensboer” bevat ook hierdie moontlikheid (Swart 1993: 89).

‘n Ander vroeëre skrywer se werke wat as kabaret gesien kan word (hetsy as teks, interteks of lied), is I.D du plessis se werke, veral “Kaapse Moppies”. Dieselfde kan gesê word van Louis Leipoldt, Abraham de Vries, Wilma Stockenström, Karel Schoeman en Koos Prinsloo (Swart 1993: 99). Maar die eerste ware kabarettteks is Hennie Aucamp se literêre werk, *Met Permissie Gesê* in 1980. Hy het dit opgevolg met *Slegs vir almal* (1985), *Blomtyd is Bloeityd* en *Oudisie!* (1991), en later met seker een van sy bekendste kabarete, *Van Hoogmoed tot Traagheid, of, Die Sewe Doodsondes* (1996).

Na Aucamp het talle skrywers gevolg, soos Etienne van Heerden met *Onder streng provokasie* en *Ekskuus vir die Wals*. Hierna het kunstenaars verskyn wat ook hul eie werke begin opvoer het en dus die eerste waardige Kabaretiste geword het. ‘n Voorbeeld hiervan is Anthony Costandius met sy *3D* in 1984 wat handel het oor die rolprentwese (Swart 1993: 100). Casper de Vries het sy debuut in Kabaret gemaak met *Hello, Suid-Afrika/Hello South Africa!* in 1986, asook saam met Elsabé Zietsman in *Ziets en de Vries* in 1990. Hy het dit in 1993 opgevolg met *Small talks*, ‘n politiese satire. Stephan Boucher en Rosa Keet was toe ook in die kollig op daardie stadium met tekste wat neig na kabaret.

Kobus Strydom se *Hoe’s dit, my ou* in 1989 is een van die eerste kabarete wat deur die ATKV geborg is (Swart 1993: 100). In 1990 het Elsabé Zietsman ‘n suksesvolle kabaret, *Cabaret Schkabaret* opgevoer wat handel het oor wat kabaret nie is nie, in die eerste

helfde (‘n kru, kras bespotting), en dan wat dit wel is, in die tweede helfde (doeltreffende sosio-politiese satire). Antoinette Pienaar en Comina Visser se *Die mistige meerminne* in 1992 was ook ‘n reuse sukses, en in dieselfde jaar is Engemie Ferreira se *Sewe Stasies, oftewel een aand op die trein na Pretoria* opgevoer. Dit was so gewild dat kabaretiste dit nog steeds vandag as interteks gebruik.

In 1991 het Nataniël ‘n deurbraak gemaak met *Weird People* gevolg deur *Excuse me*. Hierdie tekste het ‘n nuwe gesig aan Suid-Afrikaanse kabaret gegee, aangesien die inhoud van hierdie sketse ‘n ander sin van volwassenheid (in die sin van erotiek, vermetelheid en vulgariteit) geverg het. Nataniël is, nes Evita Bezuidenhout, ‘n tiperende karakterisering van Afrikaanse kultuur in ‘n moderne Suid-Afrika, wat baie fyn kommentaar lewer op hierdie kultuur deur middel van die uitmuntende gebruik van satire en erotiek.

Suid-Afrikaanse skrywers en kabarettiste het uiting gesoek vir hul frustrasies, hul vrese, hul ontevredenheid met die samelewing. Die gevolg was die soeke na ‘n genre wat “onmiddellike, emosie-belaaide oplossings bied” (Swart 1993: 101). Kabaret was hierdie genre. Dit het as gepaste kunsvorm gedien veral tydens die Apartheidsera, juis omdat dit as ‘n tipe protes teen dié regime geïmplementeer is.

Vandag, in 2013, het die aard van kabaret nie verander nie. Dis nog steeds ‘n protes-medium, maar met soeke na kommersiële sukses sodat die klem dalk verskuif het van kommentaar na vermaak (Nel 2011: 114). Vir die minder ernstige gehoor is daar kabarette soos *Big Girls Don’t Cry*, waarin Vanessa Harris, Lucy Holgate en Shannyn Fourie sorg vir ‘n tipiese musiekgedrewe kabaret. Vir die meer gesofistikeerde gehoor, wat dikwels kabaret se teikengehoor is, is daar Pieter Dirk Uys se alternatiewe karakter, Bambi Kellerman, wat haar debuut gemaak het in *F.A.K. Songs and Other Struggle Anthems*. Hierdie kabaret poog om ‘n noue verband tussen die Weimar Republiek van die 1930’s en die Afrikaner se Voortrekkerkampe en braaivleis-orgies te skep.

Tydens ‘n vinnige gesprek met Pieter Dirk Uys oor die inhoud en tema van *F.A.K. Songs and Other Struggle Anthems* het hy vertel dat hy al lankal vir Bambi in gedagte gehad het om kommentaar te lewer op die Afrikaner se geneigdheid om in baie opsigte soos die Weimar Duitsers te wees (veral die neiging tot die strewe na ‘n tipe über Afrikaner-kultuur), maar dat Suid-Afrika vroeër nie reg was vir hierdie kommentaar nie.

In *Die Kortstondige Raklewe van Anastasia W* (2010), geskryf deur Marlene van Niekerk en opgevoer onder regie van Marthinus Basson, word die klem gelê op misdaad in ons land, veral teenoor vrouens en kinders en hoe apaties nie net die regering daarteenoor is nie, maar ook die publiek. ‘n Bewuswording van hierdie probleem is nodig en kabaret as genre is die perfekte kunsvorm hiervoor.

Samevattend is die kabaret dus hoofsaaklik ‘n genre wat krities kyk na die samelewing en satire en parodie aanwend in die sosiale kommentaar wat gelewer word.

3.2 Die musiekblyspel

Om in die geskiedenis van die musiekblyspel ‘n definisie vir dié genre te probeer vind, is moeilik omdat daar dikwels ‘n mengelmoes van verskillende vorme van musiekteater ondervang word wat nie noodwendig dadelik identifiseerbaar is as die musiekblyspel nie. Daar is wel ‘n chronologiese ontwikkeling sigbaar waarin elemente gesien kan word wat ontleen word aan verskeie musiekgedrewe genres. ‘n Definisie kan moontlik gevind word deur te kyk na die ontwikkeling van dié genre.

Die musiekblyspel strek terug na die Antieke Griekse dramas (Kenrick 2008: 18) waar daar in skrywers soos Sophocles en Aeschylus se werke die integrasie van dialoog, sang en dans gesien kan word wat die storielyn tematies ontwikkel en spesifiek waarneembaar is in die gebruik van die Griekse koor. Die koor maak deel uit van die ou Griekse tradisie om die god van teater, landbou en wyn (Dionusus) te aanbid deur sang: ‘n vroeë koppeling tussen geloof en teater. Lirieke is op ‘n vry, vloeiende manier as uitlokkende tegniek gebruik om ‘n onmiddellike effek, volgens die tema, op die gehoor te hê (Conacher 1975: 81-82). Daar kan daarom met reg gestel word dat die vroeë Griekse dramas die voorlopers van die geïntegreerde musiekblyspel is.

In Rome was die enigste unieke bydrae tot musikale teater die klein stukkies metaal wat aan die dansers se skoene geheg is om hul passies hoorbaar te maak. Hierdie stukkies metaal is “sabilla” genoem en kan gesien word as die voorloper tot die klopdansskoene (Kenrick 2008: 25). Dis belangrik om dit te noem omdat dit juis ‘n klopdanser is wat die gebruik van dans in die musiekblyspel tot ‘n verdere vlak gevoer het, soos later aangedui sal word.

Tydens die Middeleeue ontstaan klein groepies toerende troebadoers wat die destydse populêre musiek vir die publiek gesing het, gepaard met dans en boertery (Kenrick 2008: 26). Vandag is hierdie toervermoë bepalend tot die kommersiële sukses van 'n musiekblyspel. Die Middeleeue dien ook as beginpunt vir die Rooms Katolieke Kerk om teater te gebruik as platvorm vir die bevordering van dié geloof toe liturgiese musiekdramas uit hul religieuse plegtighede ontstaan het (Grout & Williams 2003: 14). Met die Biskop se toestemming het hierdie dramas uit die kerk beweeg en is dit in die publiek opgevoer tydens groot religieuse feeste. Dit het ontwikkel tot die volgende vorme: misterie (Bybelstories), mirakel (die lewens van sinte, hetsy waar of fiktief), moraliteit (allegoriese verhale van die mensdom, gesentreer rondom die sewe doodsondes) en volkspele (met mites rondom legendariese figure soos Robin Hood) (Kenrick 2008: 27).

In die 1400's het die *commedia dell'arte* sy verskyning in Italië gemaak. Die naam is afkomstig van die wyse waarop toerende groepe (bekend as *comici*) hul samelewing geïnterpreteer en uitgebeeld het deur gebruik te maak van komedie. 'n Bepaalde opvoering se storielyn is etlike minute voor die optrede gekies. Die dialoog is tydens opvoering geïmproviseer, aangevul met musiek, sang en dans (Pirotta 1955: 305-306). Fisiese komedie, soos die gebruik van byklanke, oormatige gebare en akrobatiese toertjies het gekulmineer in die harlekyn. Die harlekyn is 'n karakter wat sy medekarakters uit ongemaklike situasies help met behulp van komedie. Dit dien as voorloper tot die fisiese komedie wat te sien is in die musikale komedie (Kenrick 2008: 27-28).

'n Verdere groot ontwikkeling was die ontstaan van Italiaanse opera. Dit was per ongeluk dat die Italianers Griekse dramas verkeerd geïnterpreteer het as tekste wat gesing word, weens die aard van die lang stukke koorteks. Uit hierdie fout het Monteverdi en die Camarata Fiorentina die fondasie vir opera gelê en bly opera tot vandag toe nog 'n baie gewilde, dog gespesialiseerde kunsvorm (Kenrick 2008: 28).

In Frankryk, aan die einde van die 1600's, het Molière aan Koning Louis IV se hof verskeie teaterstukke met musikale inslag gelewer waarvoor Jean-Baptiste Lully die musiek geskryf het, byvoorbeeld *Le Mariage Forcé* (1664) (Kenrick 2008: 28).

Met opera wat slegs toeganklik was vir die hoër tot middelklas Europese burger teen die 1800's, was daar die behoefte aan 'n nuwe tipe teatervorm. Uit hierdie behoefte het drie nuwe genres ontwikkel wat toeganklik was vir enige klas:

- Komiese opera wat gebruik gemaak het van opera-konvensies en komposisionele style vir komiese effek, gevul met 'n oormatige hoeveelheid romanse. Tonele is gekoppel aan mekaar deur die musiek en het gepoog om gebruik te maak van sangers wat toneel kon speel (Lawrence 1922: 398).
- Pantomime, 'n mengelmoes van liedjies, dialoog, dans, fisiese komedie, gimnastiek ensovoorts wat 'n minimale storielyn ondersteun het (Kenrick 2008: 29).
- Ballade-opera, 'n stuk met komiese, satiriese of pastorale inslag gepaardgaande met eenvoudige musiek wat meerendeels ontnem is aan populêre straatballades (Lawrence 1922: 399).

Die eerste ballade-opera wat deur baie navorsers beskou word as die voorloper van die musiekblyspel soos ons dit vandag ken, is John Gay (1686-1732) se *The Beggar's Opera* (1728). Gay het vreeslik gesukkel om naam te maak vir homself as 'n skrywer. Hy het 'n korrupte politikus, Robert Walpole, as vyand gehad wat verhoed het dat hy in die vermaaklikheidsbedryf kon vorder. Dus het hy hierdie stelsel gekritiseer deur gebruik te maak van almal se gunsteling kunsvorm destyds, naamlik opera. Uit die nege en sestig liedjies wat gebruik is in dié *The Beggars Opera*, was een en veertig daarvan populêre melodieë van ballades. Die res was arias wat die gehoor onmiddellik herken het. Die lirieke was vars en innoverend en is gebruik om die narratief te dryf, asook karakterontwikkeling aan te toon (Kenrick 2008: 29-33).

Die persoon wat eintlik direk verantwoordelik is vir die ontstaan van die musiekblyspel is Jacques Offenbach (1819-1880). Sy doel was om 'n nuwe tipe musikale teater te skep wat toeganklik was vir almal, maar ook baie meer vermaaklik as opera en sonder om die gehalte van die musiek enigsins te verlaag. Tydens Napoleon III se *Exposition Universelle*, 'n reuse straatfees om sy goeie heerskappy oor Parys aan die wêreld uit te basuin, het Offenbach 'n klein teatertjie gehuur met die naam *Theatre des Bouffes Parisiens*.

As deel van 'n program van verskeie musikale produksies het Offenbach op 5 Julie 1855 sy teaterproduksie, *Les Deux Aveugles (The Two Blind Men)* bekend gestel (Kenrick 2008: 38). Hiermee het hy 'n nuwe genre geskep: operette. Waar musiek in opera die belangrikste element is, word die musiek gelyk gestel aan die woorde in die operette. Offenbach se styl vir *Operetta* het bestaan uit opera-gesentreerde sang wat vermeng word met komiese storielyne wat die gehoor onmiddellik aangegryp het, en staan spesifiek bekend as *opera-bouffes*. In sy verdere werke waar die musiek net so belangrik soos die woorde is, was die toon van sy

musiek ligter en meer ritmies (Kenrick 2008: 41). Weense *Operetta* is spesifiek herkenbaar aan die gebruik van die wals, 'n drieslagmaat-ritme wat die gehoor meevoer.

'n Nederlandse handelstasie, genaamd New Amsterdam, is in 1624 aan die kus van Manhattan gestig. Amerika se posisie as voorloper tot die musiekblyspel begin met die naamgewing van die grootste straat in hierdie dorp, naamlik High Street. Toe die Engelse kolonialiste in 1664 dié stasie oorgeneem het, is dié stasie herdoop na New York en die straat se naam na Broadway, wat tot vandag toe nog sinoniem is met vermaak in die teaterbedryf (Kenrick 2008: 50). Weens die meerderheid Nederlandse immigrante is teater verban omdat dit as heidens en sondig bestempel is en vind teater eers in die volgende eeu sy plek in New York.

In 1752 maak 'n Britse vermaaklikheidsgroepie, die Lewis Hallam Company of Comedians, hul verskyning op Broadway. 'n Hele kultuur van nabootsers het ontstaan weens die gewildheid van die materiaal tydens die optredes, insluitend klein toneelstukkies en sang-items (Everett & Laird 2002: 4). 'n Verdere invoer van opera, operette en komiese operette na die vestiging van vaste teaters in New York en ander naby-geleë state, het 'n nuwe gier onder die Amerikaners gekweek. Die toergroepe het rondbeweeg en vermaak verskaf waarookal daar 'n bymekaarkomplek beskikbaar was. Inheemse groepe het hierdie tendens gevolg en met hul eie vertonings begin en hulself later op vaste plekke gevestig, kompleet met 'n produksiespan (komponiste, orkeslede, akteurs, bestuurders ensomeer).

Een só groep is die Virginia Minstrels wat hul verskyning in 1843 gemaak het (Kenrick 2008: 53). Met swartgeverfde gesigte wat spruit uit die ou plantasieslawe-tradisie het hierdie groepie naam gemaak met populêre liedjies wat gepaardgaan met dansies en komiese improvisasies van hoe slawe in hierdie plantasies veronderstel was om met mekaar te gesels. Alhoewel hierdie tipe styl van vermaak alreeds vroeër as solo sketse bestaan het, was hierdie groep die eerste een wat gestig is en wat 'n hele nuwe kultuur begin het. Geweldig baie groepe het die Virginia Minstrels se voorbeeld gevolg en met die toename in groepe het die beheer van sulke groepe ingetree. Dus het 'n kultuur ontstaan van bestuurders en vervaardigers wat hierdie groepe bemark, skrywers wat vir hul materiaal verskaf en komponiste wat vir hul musiek skryf (Kenrick 2008: 53). 'n Ander tendens wat oorgedra is aan die musiekblyspel wat tot vandag toe nog in werking is, is die vierstemmige harmonisering van liedjies, genaamd die Barbershop Quartet.

Later in die 1800's het die aanvraag na vermaak drasties gestyg weens hierdie toergroepe en het kantien-eienaars (met die uitbreiding na die Weste van Amerika) al hoe meer vermaaklikheidskunstenaars begin inneem, elk met verskillende talente, om die publiek te lok. Omdat die klante meestal mans was, was die kunstenaars wat opgetree het meestal vrouens, uitlokkend en tergend geklee in stywe broekies en sykouse. Die sangeresse is begelei deur 'n pianis en komedie het die materiaal van die liedjies en sketse gedomineer. In hierdie kantien het die variété-teater ontstaan (Kenrick 2008: 58-61). Elemente hieruit, wat oorgedra is aan die musiekblyspel se industrie, is karig-geklede dames en die neiging om materiaal van optredes aan te pas volgens die gehoor se smaak.

Die 1840's het 'n ander verwikkeling getoon: 'n nuwe toneelstuk wat uit 'n reeds bestaande werk geskep word om spesifiek daarmee die spot te dryf, naamlik die burlesk (Kenrick 2008: 68). In London was daar 'n burlesk-groep genaamd die British Blondes met Lydia Thompson (1838-1908) as hoofaktrise en vervaardiger van die groep. Hul het die spot gedryf met die streng Victoriaanse persepsie van geslag, geklee in karige kostuums wat hul bene geopenbaar het, met baie improvisasie, grappe en ontleende musiek wat alles rondom 'n kontroversiële narratief draai. Hul teiken was mans, spesifiek om hul op hul neerhalende aartsvaderlikheid te wys en hul stuk *Ixion* in 1868 is met groot lof in die VSA ontvang. Nadat dié groepie, en talle ander wat gevolg het, oorgeneem is deur mans as bestuurders, het hierdie vorm van burlesk net nog 'n deel van die variété-teater geword.

Vrouens het ook teater meer begin bywoon tydens die industriële rewolusie, maar omdat die variété en die burlesk slegs vir mans voorsiening gemaak het, in terme van vermaak, was daar 'n hoë aanvraag na 'n meer toeganklike teatervorm vir die hele familie. Dus, op 24 Oktober 1881 het Tony Pastor (1832-1908) in sy teater in New York se 14de Laan 'n tipe gesensuurde variété-teater aangebied wat dit welvoeglik gemaak het vir dames en selfs kinders om dit by te woon (Kenrick 2008: 96). Drank is verban en die konsert was goed ontvang deur die publiek deur slegs die erotiek en ander onwelvoeglike elemente te verwyder. Menige ander entrepreneurs, soos Benjamin Keith en Edward Albee, het besef hoe gewild hierdie nuwe vorm van die variété-teater is en hulle het hul eie teater in Boston oopgemaak en hierdie vermaaklikheidsvorm herdoop na Vaudeville, die Franse koeterwaals vir "liedjies van die dorp" (Kenrick 2008: 97).

Na aanleiding van 'n aantal ingevoerde komiese operettes het die Britse skrywer William S. Gilbert (1836-1911) en die klassieke komponis Arthur S. Sullivan (1842-1900) 'n musikale

vorm van teater eie aan hul nasionaliteit probeer skep met die hulp van Richard D'Oyly Carte, 'n gerekende sakeman (Kenrick 2008: 75-76). Nog steeds gebaseer op die komiese operette, is daar wel 'n drastiese verskil in hierdie vennote se produksies: onder andere 'n effektiewe, chronologiese storielyn, goeie karakterontwikkeling en materiaal wat kritiek gelewer het op die samelewing van die tyd. Die musiek was ook baie meer melodieus en die lirieke was gemotiveer deur die karakters se doen en late – 'n baie vreemde tendens vir musikale teater in die 1800's. Hulle word gesien as die eerste mense in die Engelssprekende wêreld wat musikale teater ernstig opgeneem het, anders as net sang, dans of bespotting soos in die operetta, pantomime, variété-teater, vaudeville en die burlesk wat bloot vir vermaak gesorg het (Kenrick 2008: 93).

Met die verskyning van Gilbert en Sullivan se werke in die VSA het daar 'n drang na meer gesofistikeerde, inheemse musikale teater ontstaan – iets met bietjie vernuf, maar tog vermaaklik. Edward Harrigan (1844-1911) en Tony Hart (1855-1891), in samewerking met David Braham (1838-1905), het 'n geleentheid raakgesien om die operette met die komiese energie van die variété-teater en sy afstammeling, vaudeville, te kombineer (Kenrick 2008: 95). Só is die musikale komedie as genre gebore en hierdie vorm het as basis gedien vir dekades se musiekblyspele.

As skrywer het Harrigan sy karakters verder geneem as stereotipes en in hulle 'n opregte uitbeelding van die mensdom toegevoeg met kwessies soos rassisme en politiese korruptheid, gepaard met die komiese element van die vaudeville. Dit was vir die gehoor baie aanloklik om te sien hoe hul alledaagse lewe so uitgebeeld word met musiek as dryfveer. Die dialoog het bestaan uit woordspelings en etniese streekstaal, terwyl die lirieke 'n oënskynlike bydrae tot die narratief gemaak het deur die blatante gebruik van sentiment (Kenrick 2008: 100-102). *The Mulligan Guard Ball* (1879) is 'n voorbeeld van hul werk wat al die bogenoemde elemente insluit.

George Cohen (1878-1942) het in die vroeë 1900's oproer veroorsaak in die musikale teaterbedryf deur nie net verskeie funksies te verrig nie (as skrywer, komponis, regisseur, vervaardiger, koreograaf en akteur), maar ook in sy eie produksie, *Little Johnny Jones* (1904) die hoofrol te speel en die hoofklopdanser te wees, 'n rol voorheen slegs deur vrouens vertolk (Kenrick 2008: 119-120). Sy lirieke was ook baie meer alledaags en nie só poëties soos sy voorgangers se musikale komedies s'n nie. Sy verdere bydrae tot die musiekblyspel was die

integrasie van die liedjies met dialoog deurdat die dialoog gelei het tot die lied en anders om, alles in diens van die storielyn.

Met die ontstaan van Jazz in die 1920's het daar 'n nuwe deur in musikale teater oopgegaan. George (1898-1937) en Ira (1896-1983) Gershwin het hierdie nuwe musiekgenre met passie aangegryp. Die inkorporasie van jazz in hul musikale komedies was te danke aan die gehoor se smaak tydens hierdie era. Hiermee saam het Fred en Adele Astair, twee uitmuntende vaudeville-dansers en toekomstige Broadway- en Hollywood-sterre, hul verskyning gemaak. Oscar Hammerstein II (1895-1960) het ook sy bydrae tot hierdie genre gemaak deur vas te staan by sy idee dat elke lied, liriek en dialooggedeelte gemotiveer moet wees deur die narratief en karakterisering (Kenrick 2008: 198).

Alhoewel daar baie musiekteater-produksies tydens die depressie era (1930-1940) na vore gekom het, was daar geen nuwe verwickelinge ten opsigte van hierdie genre se vorm nie. Daar was nog steeds onsekerheid oor hoe om elke nuwe produksie volgens genre te definieer. Goeie, innoverende verhoogproduksies wat destyds as 'n musiekblyspel gesien is, word vandag anders geklassifiseer. Verskuiwings in terme van 'n konkrete storielyn wat deur musiek en sang gedryf word met komedie en dans as bonus tot die produksies het wel plaasgevind. Iets het egter nog ontbreek.

Met Richard Rodgers (1902-1979) en Oscar Hammerstein II se vennootskap het die musiekblyspel gekulmineer tot 'n volwasse genre. *Oklahoma!* (1943), die eerste oorspronklike musiekblyspel in boekvorm het die hele teaterbedryf omver gewerp met die integrasie van musikale komedie (komedie, sang en dans) en operette (waar die teks gelykstaande is aan die musiek) (Kenrick 2008: 245-247). Hierdie verskynsel het berus op die volgende tegnieke en dien as basis tot die musiekblyspel:

- Dans is vir die eerste keer gebruik as element om die narratief van die produksie voort te sit.
- Elke woord en noot in die partituur, asook elke danspassie, is gebruik om karakters te ontwikkel en het deel gevorm van 'n organiese proses wat die storielyn uitgelê het aan die gehoor.
- In plaas daarvan dat die sang en dans die dialoog ontwig het, het dit vloeiend daarby ingeskakel.

- Die karakters was nie gebaseer op stereotipes nie, maar volronde, drie-dimensionele personas (Kenrick 2008: 248).

Hierdie organiese werking van *Oklahoma!* is deur talle skrywers en komponiste gevolg en het die kenmerkende vorm van die musiekblyspel geword. In die tydperk 1943-1967 het die musiekteaterbedryf 'n aantal briljante musiekblyspele opgelewer, onder andere *Annie Get your Gun* (1946), *Kiss Me Kate* (1948), *South Pacific* (1949), *Guys and Dolls* (1950), *Peter Pan* en *The Boy Friend* (1954), *West Side Story* (1957), *My Fair Lady* (1956), *The Sound of Music* (1959), *The Fantasticks* (1960), *Hello Dolly!* en *Fiddler on the Roof* (1964), *Man of La Mancha* (1965) en *Cabaret* (1966). Hierdie staan bekend as die musiekblyspel se goue era (Kenrick 2008: 296). Die genre was goed gevestig, maar het tog veranderinge ondergaan om by elke dekade se veranderende gehoorsmaak aan te pas.

Daar is talle musiekblyspelfilms gemaak, hetsy filmweergawes van verhoogtekste of nuutgeskrewe filmtekste. Met die koms van televisie in 1950 het die musiekblyspel groter blootstelling gekry en dit het die gewildheid van verhoogproduksies verhoog (Kenrick 2008: 265). Radio het al die nuutste musiek uit musiekblyspele gespeel en nog verdere belangstelling gekweek. Met die verskyning van Rock 'n Roll het die musiekteaterbedryf egter in gewildheid afgeneem. Rock 'n Roll was baie gewild onder die jongmense en Broadway se musikale produksies het merkwaardig afgeneem in die middel 1960's (Kenrick 2008: 312-313). 'n Dringende verandering was dus nodig om die jonger geslag terug te lok teater toe.

Die Rock-musiekblyspel het sy debuut gemaak in 1968 met *Hair*, 'n tentoonstelling van die blommekindkultuur wat met die koms van rock 'n roll-musiek die jonger geslag beïnvloed het (Kenrick 2008: 315). Na hierdie verhoogstuk het talle ander produksies ook rock-musiek geïnkorporeer om gehore te lok, maar *Hair* was die eerste musiekblyspel om 'n nuwe, eietydse musiekstyl te gebruik.

Die Rock-musiekblyspel het nie alleen koning gekraai in die 1970's nie. Met lirieke en musiek deur Stephen Sondheim (1930-) en die vervaardigingsvermoë van Harold Prince (1928-) is 'n aantal musiekblyspele opgevoer waarna verwys word as Konsepmusiekblyspele omdat dit rondom 'n sentrale konsep gestruktureer is (Kenrick 2008: 325). Grense van tyd, plek en handeling is oorskry deur gelyktydig na verskeie karakters se persoonlikhede en hul verhoudings te kyk. Elke karakter het 'n storie om te vertel rondom die oorspronklike konsep, en die musiek en danspassies is geskep spesifiek om aan die konsep te bou. Idees soos 'n

hartstogtelike reünie of ‘n naweek in die platteland het as konsepte gedien. *Company* (1970) is ‘n voorbeeld hiervan en was gewild onder ‘n generasie wat vasgevang was in die middel van ‘n kulturele en seksuele rewolusie, soos uitgebeeld in die leefstyl van rock-musikante (Kenrick 2008: 326).

Met die konvensionele boekmusiekblyspel was daar dus vanaf die 1970’s drie verskillende tipes musiekteater waarna die publiek kon gaan kyk, naamlik die musiekblyspel soos gesien in *Oklahoma!*, die rockmusiekblyspel en die konsepmusiekblyspel. Andrew Lloyd Webber (1948-) het in 1978 met *Evita* met Elaine Paige (1951-) die wêreld se idee van ‘n musiekblyspel totaal en al verander. Dit het gelei tot die Megamusiekblyspel:

- ‘n Teks word omtrent heeltemal gesing met min dialoog, die liedjies en emosies is nog meer verhewe as dié van die normale musiekblyspel.
- Karakterisering word nie soos voorheen uitgebeeld nie, maar eerder aan die gehoor verduidelik met die sang en dialoog.
- Die musiek verteenwoordig nie ‘n spesifieke era nie, en maak gewoonlik gebruik van Rock- of Popmusiek.
- Die narratief is melodramaties met min humor.
- Dis ‘n ongelooflike skouspel met uitermatige, tegniese verhoogkunsies soos beligting en gebruik van verhoogmasjinerie.
- Die estetiese waarde is ondergeskik aan skouspel, maar sonder om die musiek se essensie te verwyder (Kenrick 2008: 340-341).

Vanaf die 1990’s tot en met vandag kan bitter min musiekblyspele opgevoer word, sonder dat dit gefinansier word deur ‘n privaat aandeelhouer of ‘n korporatiewe maatskappy. So het die korporatiewe musiekblyspel ontstaan (Kenrick 2008: 361), wat vervaardig en bestuur word deur multi-funksionele vermaaklikheidsmaatskappye. *Beauty and the Beast* (1994) was die eerste suksesvolle poging deur Walt Disney Produksies. Hierdie tipe musiekblyspele lyk indrukwekkend, vloei gerieflik en bevat popballades, maar verskaf nie die jubelende, lewenslustige en spontane uitbeelding van die mensdom soos in die boekmusiekblyspel nie (Kenrick 2008: 362).

In 1999 is daar vir die eerste keer ‘n nuwe musiekblyspel geskep rondom reeds bestaande populêre musiek in plaas van om ‘n oorspronklike partituur te skryf. *Mamma Mia* (1999) was

die eerste “pop-sicle”, geïnspireer deur ABBA se musiek en dit het ‘n nuwe reeks musiekproduksies tot gevolg gehad het (Kenrick 2008: 373).

In die nuwe millennium was daar tot dusver geen nuwe innovasie ten opsigte van die musiekblyspel nie. Die musiekteater word oorheers deur die korporatiewe musiekblyspel. Dit wil voorkom of daar ‘n nostalgiese neiging is na die musikale komedie met produksies soos *The Producers* (2001) en *Hairspray* (2002). Kenrick (2008: 378) wys daarop dat 60% van Broadway se inkomste van toeriste afkomstig is. Dit is ook duidelik dat ou treffers soos *The Lion King* (1997) en *The Phantom of the Opera* (1986) opgevoer word en nuwe musiekproduksies in die nuwe millennium nie opval as grootskaalse verhoogproduksies nie.

3.3 Samevatting

Die ontwikkeling van die kabaret in Suid-Afrika dui daarop dat dit ‘n hoogs literêre vorm aangeneem het. Kabaret, veral ten opsigte van intertekstuele verwysings, verg ‘n ingeligte en intelligente gehoor en is nie ingestel op skouspel nie. Ook vra kabaret vir ‘n meer intieme gehoor as die musiekblyspel. Die ingewikkelde gebruik van satire, parodie en ironie plaas die kabaret in sekere opsigte op ‘n hoër vlak as die musiekblyspel.

Uit die ontwikkeling van die musiekblyspel kan na die genre verwys word as ‘n verhoog-, televisie- of filmproduksie wat gebruik maak van liedjies in ‘n kontemporêre styl om ’n storie te vertel, of om die talente van skrywers of verhoogkunstenaars ten toon te stel, deur die volledige integrasie van musiek, dans en visuele elemente soos beligting, d kor en kostuums.

Die hoofdoel van die musiekblyspel is om ‘n storie te vertel, maar op s  vermaaklike wyse dat dit meer en groter gehore lok. Die organiese gebruik van sang, dans en visuele elemente lei tot ‘n vermaaklikheidsvorm wat aan die gehoor beide ’n intellektuele en emosionele ervaring bied. Die smaak van die publiek het deur die jare die inhoud, vorm en styl van die musiekblyspel bepaal en as gevolg hiervan het dit ‘n uiters kommersi le teatervorm geword.

Die vorm van die musiekblyspel behels verskeie elemente wat die sukses daarvan bepaal: goeie musiek en lirieke (die liedjies), die boek of libretto (teks), die koreografie (dans),  nscenering (beweging op die verhoog) en die finale produksie (alle tegniese aspekte). Die kombinasie van hierdie tegniese elemente vorm die visuele en ouditiewe ervaring van die

musiekblyspel en bepaal die estetiese ervaring daarvan deur idees en emosies te vermeng tot 'n groot skouspel wat die gehoor aangryp.

In Hoofstuk 4 sal daar na die musiekblyspel gekyk word in terme van vorm om te bepaal hoe die musiek in hierdie genre funksioneer.

Hoofstuk 4

Die funksie van musiek in die musiekblyspel

Die musiekblyspel bestaan uit 'n geskrewe teks (wat dialoog en handeling uiteensit) en die snelskrifpartituur (wat die musiek en lirieke behels om handeling te bevorder) en word die “book” genoem: “It contains everything that appears on the stage” (Frankel 2000: 5), en dien as die grondslag van die musiekblyspel. Die sukses van die musiekblyspel berus dan op die samewerking tussen die skrywer/s en die komponis/te om alle inligting wat nodig is vir die betrokke partye (regisseur, akteurs en orkes) te integreer in die sogenaamde boek.

Vir die doel van hierdie hoofstuk gaan daar gekyk word na die boek, naamlik die libretto van die musiekblyspel wat bestaan uit die geskrewe teks en die snelskrifpartituur (partituur, musiekterme, musiek en liedvorme), met spesifieke fokus op die vorm van die musiek en die funksie daarvan in die teks. 'n Analise van gekose liedjies uit *My Fair Lady* sal in hoofstuk 6 gedoen word om die funksies wat in hierdie hoofstuk geïdentifiseer word, verder te belig.

4.1 Die strukturele elemente van die geskrewe teks

'n Oorsig van die geskrewe teks is noodsaaklik om te bepaal hoe die musiek daarin funksioneer. 'n Belangrike aspek van die musiekblyspel is dat dit nie van die verhoog gebruik maak om 'n geraamde prentjie te skep van 'n realistiese gebeurtenis nie, met ander woorde die sogenoemde vierde muur bestaan nie. Daar word eerder gefokus op die aanbieding van 'n teatergebeurtenis en daarom sê Frankel (2000: 6) “...this may be partly why we invariably call a musical a show and not a play.”

Waar daar in 'n konvensionele teaterteks klem gelê word op die realistiese uitvoering van die teks, bied die musiekblyspel as genre die geleentheid vir 'n skrywer, regisseur en verhoogontwerper om die teks, verhoogontwerp en voorstelling te laat ontwikkel buite die perke van realisme (Frankel 2000: 7), omdat die spanning wat opgebou word in die teks ontlading kan vind in die sang en dans. Daar is dus 'n groter vryheid om meer eksotiese gebeurtenisse in die teks in te skryf, omdat realiteit nie noodwendig die norm is nie.

Die geskrewe teks van die musiekblyspel word geskryf om gehoor en gesien te word, en volgens Frankel (2000: 44) dien die dialoog in ‘n musiekblyspel meerendeels as “...underpinning for musical and dance takeovers, or as links between them.” Dus word dialoog in die geskrewe teks verminder tot kompakte frases, dit wil sê slegs die belangrikste inligting wat bydra tot die algehele handeling van die musiekblyspel word neergepen. Hierdie kompakte gebruik van dialoog verskuif die fokus na die lied. Sonder hierdie verskuiwing kan die musiekblyspel nie ‘n afsonderlike genre wees nie.

Die spanning wat opbou in die handeling en die dialoog vind ontlading in die lied, en identifiseer die hoof estetiese funksie van musiek in die skouspel ten opsigte van die dialoog: om in meeste gevalle die intrige oor te neem en/of om ‘n hoogtepunt in die storielyn te vorm (Frankel 2000: 7). Die lied het ook die vermoë om uit die dialoog drama te inisieer deur in die lirieke en musiek konflik tussen karakters te skep en op te los en hoef in menige gevalle nie eens die dialoog as medium te gebruik om hierdie intrige of hoogtepunte te skep nie.

Dus is dit fundamenteel vir die skrywers van beide die dialoog en lirieke om baie nou saam te werk, sodat die handeling wat spruit uit die dialoog oorgeneem en verdig kan word deur die lied.

Verder is die kompakte dialoog se interne ritme van uiterste belang, aangesien dit die ritme van die lied wat volg, en ook die gemoedstoestand van die gebeurtenisse op die verhoog, bepaal. Daarom, wanneer die handeling vanaf dialoog na musiek verskuif, moet die musiek oor fisieke energie beskik (Frankel 2000: 8). Hierdie fisieke energie hou veral verband met dans as ‘n integrale deel van die musiekblyspel. Hierdie fisieke energie skep die gees en toon van die musiekblyspel.

Die skrywer se visie wat hy vir die uiteindelige produk het, moet dus getrou bly aan hierdie interne ritme van die geskrewe teks, want Frankel (2000: 16) noem dat “...the story always needs more personifying, and the spirit more physicalizing.” Die innerlike ritme van die teks verander egter voortdurend: “A musical is a literal transcription of rhythms and counter-rhythms” (Frankel 2000: 18). Daarom is vinnige toneelverwisselinge ‘n kenmerk van die musiekblyspel aangesien dit verhoed dat die interne beweging versteur word. Die verandering van ritmes en teenritmes kan in drie kategorieë verdeel word: veranderde ruimtes, die wisseling van klein en groot groepe op die verhoog en wisseling in die gemoedstoestand (Frankel 2000: 18).

Verskuiwing van ruimte sluit in die ruiling of verandering van die verhoogstel, aangevul deur dekor en kostuums en die beligting en musiek wat die verandering beklemtoon. Elke verskuiwing bring sy eie ritme: die energie in die dag verskil van dié in die nag, so ook verskil die energie van ‘n karnaval van dié binne in ‘n kerk. Dus sal die teks bepaal watter verhoogstel vir die storie op ‘n gegewe oomblik nodig is.

Die verskuiwing in die aantal akteurs in die ruimte – bv. solis gevolg deur ‘n duet of klein groepies akteurs gevolg deur die hele ensemble – bring mee dat die toneel op die verhoog voortdurend verander. Dus verander die energie ook soos karakters die verhoogruimte betree of verlaat.

Laastens, weens hierdie verskuiwings van die ruimtes en die groepe mense in die ruimtes, verskuif die gemoedstoestand en die kwaliteit van elke oomblik ook. Die verskuiwing van gemoedstoestand lê in die energie van die toneel en die verskil tussen hoë en lae energievlakke bepaal die emosionele respons van die gehoor. Die kombinasie van hierdie drie kategorieë verleen aan die musiekblyspel sy feestelikheid en indien korrek geskryf en uitgebeeld in die teks, verander dit in ‘n skouspel.

Wat die musiekblyspel so effektief maak, is juis hierdie kontras wat geskep word met die ritmiese veranderinge (Frankel 2000: 18). Dit maak dit moontlik vir verskillende tipes musiek om die ritmes en teenritmes te beklemtoon – hetsy die afwisseling van ‘n vinnige, opgewekte lied tot een wat meer somber in toonaard is, of die afwysing van ensemble-werk tot solis – en dra by tot die opbou en oplossing van gehoorantisipasie en die gepaardgaande gemoedstoestande van die gehore.

Die storie van ‘n musiekblyspel moet hierdie interne ritmes doeltreffend aanwend. Die storie is fundamenteel tot die geskrewe teks en is nie gelykstaande aan die intrige nie, maar wel die bousteen wat die intrige aan mekaar hou en ontwikkel (Frankel 2000:9). Intrige en storie word verder uiteengesit deur die handeling tussen die onderskeie karakters. Dit is weer bepalend tot die interpretasie en meelewing van die gehoor.

Die storie kan dus bo die realiteit verhewe word en op ‘n skouspelagtige manier binne ‘n nuwe, eksotiese wêreld geplaas word. Daarom sê Frankel (2000: 11) ten opsigte van die skryf van die storie: “It does not mean adding people or noise, but theatrical places and dimensions.” Hierin berus die kommersiële sukses van die musiekblyspel: buitengewone visuele elemente kan uitgevoer word - soos ‘n helikopter wat op die verhoog kan land - of die

uitbeelding van die onderbewussyn, drome en tyd. Dit alles gee die storie fisiese geleentheid om die intrige ten volle te ontwikkel en word nog verder beklemtoon met 'n orkes wat in of naby die verhoog sit om hierdie teatrale elemente te ondersteun.

Die elemente wat die storie vorentoe dryf, is die handeling en karakters. Gekombineerd is hierdie elemente die dryfkrag wat die teks van begin tot einde lei. Handeling ontstaan uit die akteur se omgang met sy mede-akteurs en omgewing en is die manier waarop die gehoor kan sien wat hul gedagtes is omdat hul fisiese handeling 'n resultaat is van hul denke (Kogan 2010: 113-114).

In die musiekblyspel dien handeling, wat uit die dialoog spruit, as voorloper tot die lied. Die basiese definisie van 'n lied in die musiekblyspel is dat dit verhewe handeling is (Frankel 2000: 29). Daarom kom dramatiese handeling wel voor in die dialoog, maar wanneer die oomblik in die teks bereik word wanneer woorde nie meer genoeg gewig dra nie, verander die gesproke handeling in musikale handeling. Die lied skep verhewe handeling en voer die handeling tot 'n klimaks. Omdat handeling gelykstaande is aan die skep van konflik tussen karakters in tonele en uiteindelik die storie, gee die lied dus hoogtepunte aan tonele en dien as meganisme tot karakterontwikkeling.

Karakteruitbeelding en -ontwikkeling in die musiekblyspel geskied anders as in die konvensionele drama. Waar daar in die drama gefokus word op verwickelde en omvangryke karakters wat eers baie later in die teks 'n wending toon, word daar in die eksposisie in die musiekblyspel van skerp, kleurvolle en flambojante karakters gebruik gemaak om die gees van die skouspel uit te beeld. Karakters word uitgeken aan en getipeer deur hul liedjies en dit is die groot rede hoekom Frankel (2000: 32) voorstel dat die karakters se musiek eers gekomponeer moet word nadat die rolverdeling plaasgevind het, sodat hulle doeltreffend lewe kan kry.

Die laaste kenmerkende element wat uit die teks vloei, is dans. Dans is menslike gedrag, geskep uit die danser se perspektief om doelgerigte, ritmiese en kultureel gedrewe gebeurtenisse te skep wat bestaan uit nie-verbale liggaamstaal wat 'n estetiese uitwerking op die toeskouer kan hê (Hanna 1987: 19). In die geval van die musiekblyspel is die funksie van dans om die musiek fisies te vergestalt en uiting te gee aan die gepaardgaande gemoedstoestand in die storie, asook om dit vorentoe te dryf. Dit is dus verhewe handeling wat die vermoë het om self die musiek te oortref.

Dans is gebonde aan die kultuur, tyd en die sosiale omstandighede in 'n gemeenskap. Dit dui op die mens se waardes en lewer nadenkende kommentaar op die stelsels wat in plek was wat die danse laat ontwikkel het. Dis ook sielkundig van aard en dui op die mense se emosionele ervarings as beide individualis en groepslid en hoe daar op sekere emosies gereageer word. Hierdie sielkundige aspek van die dans word uitgebeeld in die kommunikatiewe funksie van dans. Dans is teks in beweging, met die liggaam as simbool van wat die mens voel of dink en stel sy/haar behoeftes en begeertes ten toon (Hanna 1987: 3).

Uit bogenoemde kom die funksie van die dramatiese dans in die musiekblyspel na vore. Botha (2006: 4) stel dit duidelik dat dramatiese dans 'n gebeurtenis is wat plaasvind binne 'n beperkte teaterspasie waarin 'n storie aan die gehoor vertel word deur gebruik te maak van herkenbare gedragskodes. Dans is die dramatiese element waarin die hoogste vlak van verhewe handeling bereik word en staan uit teen die letterlike. Dans laat dus toe dat daar in 'n skouspel van dimensies verander kan word (bv. van 'n slaapkamer na 'n droomwêreld) sonder om die vloeï van die dramatiese uitbeelding te benadeel. Dit is die fisieke uitbeelding van die gees van die geskrewe teks en dra die storie wanneer die dialoog en musiek dit moontlik maak.

In die musiekblyspel is dit dus die norm dat dans uit die musiek spruit. Dans vergroot die lied se musikale handeling tot sy uiterste in so 'n mate dat dit oplossings vir probleme bied, asook kommentaar lewer op sekere gebeurtenisse, byvoorbeeld 'n skurk in 'n rystoel wat in sy privaatheid 'n oorwinningsdansie doen. Natuurlik het dit ook die vermoë om handeling te skep, dit te ontwikkel en tot 'n gevolgtrekking te bring.

Dans is fundamenteel tot die musiekblyspel juis omdat dit gepaard gaan met die interne musikaliteit van die teks en dien veral as sigbare teken om die wisseling in energie en uiteindelik gemoedstoestand aan te dui, want op die ou end: "...the body is what connects dance and drama more profoundly than any other theatrical element" (Botha 2006: 94). Dis die hoofrede hoekom dans grotendeels gebruik word in die eksposisie en slot van 'n skouspel.

Samevattend kan dus gesê word dat die teks van die musiekblyspel op só 'n wyse geskryf word dat die storie ten volle realiseer wanneer die dialoog nie meer alleen die storie kan vertel nie en gevolglik oorgaan in 'n lied met dans - hetsy solo, duet of ensemble - om die emosionele hoogtepunte van die karakters en hul bydrae tot die storie uit te beeld, aangevul deur verhooginkleding en kostuums, alles in 'n poging om die storie skouspelagtig te vertel.

Die sukses van die skouspel berus egter op die kombinasie van die gesproke teks en die gekomponeerde musiek om die finale geheelbeeld te skep.

4.2 Die snelskrifpartituur

Die snelskrifpartituur is die afdeling van die geskrewe teks wat die raamwerk van die musiek en lirieke behels en dien as fondasie tot alle musikale aspekte wat deur die geskrewe teks gesuggereer word. Dit is belangrik vir die skrywers en komponiste om te bepaal waar die hoogtepunte in die teks is en om dit te omskep in 'n lied. Daar moet dus gelet word op die gebeurtenisse wat lei tot die lied, die inhoud en funksie van die lied tot die res van die teks en waarheen die lied die teks lei (Frankel 2000: 25). Die geskrewe teks moet dus verfyn word sodat elke klank wat van die verhoog en die orkesput kom suksesvol op die planke gebring word.

Die snelskrifpartituur se hoofdoel is om die musiek van die musiekblyspel in geskrewe vorm te gee (Perricone 2000: 4) en dit is die bron wat die komponis gebruik om uiteindelik die finale partituur, met ander woorde die bladmusiek vir die orkes en die akteurs, te skep. Dit het 'n presiese en fundamentele struktuur:

1. Die *melodie*, of wysie van die musiek, met duidelike tydsaanwysings asook die sleutel waarin dit gespeel moet word.
2. Die *harmonieë* met al die akkoorde wat die verandering op die melodie aanwys, duidelik gemerk deur die betrokke musieksimbole.
3. Die *lirieke*, met elke lettergreep duidelik gemerk onder die betrokke noot wat gesing word.
4. 'n Kort *beskrywing* van die kleur, styl en tempo van die lied gemerk bo-links op die musiek.

4.2.1 Die partituur

Die partituur van 'n musiekblyspel word geskep uit die snelskrifpartituur en “is a piece of music the conductor uses, which contains all the parts for all the instruments and voices” (Miller 2005: 84). Dit is slegs effektief indien dit geïntegreer is met die intrige van die storie, die storie bevestig en voortdryf. Andersins is dit net nog 'n sameflans van liedjies (Frankel

2000: 54). Die onderliggende funksies van die partituur is dan om seker te maak dat die liedjies op die korrekte plek in die intrige geplaas word en dat dit die intrige konstant laat voortdryf.

Wanneer 'n mens sou kyk na die partituur, moet die musiek die storie kan uitlê en die sogenaamde rugraat van die musiekblyspel wees. So kan 'n mens na die partituur kyk en bepaal of die lied reg is vir die oomblik en of dit op die regte plek in die teks geplaas is. Dit sluit ook sekere wisselinge van liedjies in, naamlik liedjies tussen die verskillende karakters, liedjies vir soliste teenoor liedjies vir die ensemble, asook afwisseling in vorme (bv. ballade teenoor ensemble-nommers). Die partituur wys ook watter gedeeltes van die intrige deur die liedjies gedek word waar daar dalk 'n leemte mag voorkom en dui ook op die tydsverloop tussen liedjies. In effek dien die partituur as aanduiding van die balans tussen die gesproke teks en musiek van die musiekblyspel (Frankel 2000: 54).

4.2.2 Struktuur van die lied

Hierdie afdeling behels 'n bespreking van die basiese elemente van musiek en hoe dit aangewend word om 'n lied te skryf. Dit sluit in die skep van 'n lied in terme van struktuur (melodie, harmonie en ritme) en ook die uitleg daarvan (liedvorm). Dit word opgevolg deur die toevoeging van lirieke (woordkeuse, rym, metrum en fonetiek) om uiteindelik die musiek te vorm wat in die skouspel voorkom.

Daar moet in gedagte gehou word dat die volgende elemente wat bespreek gaan word op musiek in die algemeen van toepassing is. Dus sal baie van hierdie elemente ook in kabaretmusiek voorkom. Die verskil wat in kabaretmusiek voorkom, sal afsonderlik in hoofstuk 5 bespreek word.

(i) Melodie

Struktuurgewys is melodie 'n logiese progressie van note en ritmes, 'n wysie geset tot 'n maatslag (Miller 2005: 91). Met logies word bedoel dat die note op 'n musikale manier na mekaar verwys en uit mekaar vloei.

In 'n lied is die melodie die gedeelte wat die luisteraar die maklikste onthou, in 'n mens se kop draal en deur hierdie herinnering die luisteraar in staat stel om self die lied te kan sing (Perricone 2000: 2). Die estetiese waarde van die melodie gaan gepaard met die emosionele impak wat dit op die luisteraar kan hê, hetsy dit jou laat lag, goed voel of laat huil. Dit is as gevolg van hierdie estetiese waarde dat die melodie die vermoë het om 'n storie sonder woorde te vertel, of om die betekenis van 'n lied se lirieke te beklemtoon.

Die melodie bestaan uit musikale frases, dit wil sê nog kleiner groepies note wat die geheel vorm. Hierdie frases het 'n strukturele funksie, naamlik om die sanger of orkes kans te gee om asem te haal en te rus tydens die verloop van die lied (Perricone 2000: 2). Esteties help musikale frases met die uitleg van die melodie deurdat dit musikale spanning bou en oplos, en dit word verder geneem deur ritmiese veranderings wat antisipasie in 'n lied skep. Dus: 'n goeie melodie word voortgesit deur die beweging van die note: "In this sense, motion refers to the progressive upward and downward direction of the pitches, the contour" (Miller 2005: 101).

(ii) Harmonie

Harmonie is die bou van akkoorde op die onderliggende melodie (die basiese akkoord bestaan uit die tonika, die tert en die dominant) en verleen rykheid aan 'n eenvoudige wysie (Miller 2005: 189). Alhoewel die melodie op sy eie ritmiese wyse realiseer, hoor die komponis in elk geval die harmonieë op die melodie. Dit word gebruik om die melodie te verryk deurdat gedeeltes in die melodie beklemtoon word of dit dien as vuller wanneer die melodie 'n breuk neem in die musiek.

Harmonie word gebruik om periode en die gepaardgaande ruimte van daardie periode in die melodie te skep, sodat die luisteraar weet in watter tydperk die lied afspeel. Dit verdig ook omstandighede en help in sekere gevalle karakter- en intrige-ontwikkeling deur spesifieke eienskappe aan die melodie te gee. Daarom sal 'n mens baie maal vind dat die hoofkarakter die melodie sing, met die bykarakters op die harmonie, dus "transcribing the harmonies is not only a musical question but also a theatrical one" (Frankel 2000: 91).

(iii) Ritme

Ritme is die basiese strukturele element van musiek en dien as die dryfkrag daarvan (Miller 2005: 58). Dit bestaan uit 'n reeks agtereenvolgende, gelyke polse en is gefundeer op telling. Dié polse word dan in 'n klein musikale eenheid geplaas wat 'n maat genoem word. Die maat word op sy beurt met note gevul om 'n musikale frase te maak. Tydsaanwysing is dan die manier waarvolgens daar bepaal word hoeveel polse daar per maat gehandhaaf word, asook watter noot met sy spesifieke tyds waarde aan elke pols gekoppel word.

Die basiese tydsaanwysings is dubbel (2/4), trippel (3/4) en standaardtyd (4/4) (Miller 2005: 68). Al die ander ritmes soos 5/4 of 6/8 word afgelei van hierdie tydsaanwysings. Die rede hoekom 4/4 as standaardtyd bekend staan, is omdat dit die tydsaanwysing is wat die meeste in populêre musiek gebruik word. Pop- en skouspelliedjies is beide populêre musiek, dit wil sê musiek vir die mense, en word maklik onthou en word daarom vir maksimum vermaak geskep en gebruik in die musiekblyspel.

Vir 'n lewendige tydsaanwysing word 2/4 gebruik (Miller 2005: 68). Dit word gebaseer op twee polse per maat en voel vinniger omdat die aksent op die daalslag is en behels gewoonlik ook korter musikale frases. Dit klink ook soos 'n marslied en kom gevolglik voor in opgewekte danse soos 'n *swing* of *jive*. 'n Voorbeeld uit *My Fair Lady* is "Why can't the English?"

Die wals word op 3/4 tydsaanwysing geskryf (Miller 2005: 68). Dis 'n vloeiende, vrolike ritme en het drie polse in elke maat. Afhangend van watter tipe wals dit is, lê die klem op die eerste- of daalslag. "The Embassy Waltz" is 'n voorbeeld uit *My Fair Lady*.

Vierslagmaat is 'n algemene tyd gebaseer op vier polsslae per maat. Die hoofaksent rus op die daalslag, met 'n bykomende aksent op die derde polsslag, en pas gerieflik by langer melodiese frases. Uit *My Fair Lady* is "Wouldn't It Be Lovely?" 'n voorbeeld.

Ritme bepaal die styl van 'n lied (Frankel 2000: 85). Daarom moet 'n komponis alle tegniese aspekte van musiekskryf bemeester, omdat die uitleg van ritmiese variasies in liedjies en die partituur bydra tot die musikale dramatisering van die karakters. Enige verskuiwing in die ritme dui op karakterontwikkeling. Dis duidelik sigbaar in *My Fair Lady* dat Higgins en Eliza ritmes uitruil en dit hou daarmee verband dat Eliza meer gesofistikeerd raak en Higgins meer ontspanne word. 'n Goeie komponis sal dus die geskrewe teks se interne ritmes van toneel tot

toneel aanpas sodat die karakter se musiek hom/haar kan slyp en kan bydra tot karakterontwikkeling.

Ritme en tempo moet nie met mekaar verwar word nie. Tempo is die aanduiding van hoe vinnig die musiek gespeel moet word, maar steeds op die bepaalde ritme (Rehm & Winold 1971: 95). Dit wil sê 'n wals kan vinnig of stadig wees, solank dit in die 3/4-tydsaanwysing gespeel word. Gewoonlik is dit die tempo van die musiek wat 'n bydrae lewer tot die skep van 'n gemoedstoestand.

(iv) Liedvorm

'n Lied is 'n metriese komposisie aangepas vir sang (soms rymend) en het gewoonlik 'n gereelde versvorm, soos gevind in poësie (Oxford Dictionary 2010). Deur gebruik te maak van hierdie definisie word die afsonderlike komponente bespreek om aan te dui wat elkeen se funksie is ten opsigte van die lied, sodat daar gesien kan word hoe 'n suksesvolle lied vir 'n skouspel geskryf kan word.

Wanneer dit kom by die skryf van populêre musiek, is daar sekere erkende dele van musiek waarmee 'n mens kan werk as boustene om 'n lied te skryf. Die liedvorm is dus die somtotaal van al hierdie dele wat op 'n logiese manier op mekaar volg (Miller 2005: 145). Dié dele bestaan uit die volgende:

1. *Inleiding*: 'n musikale frase wat soms net instrumentaal is. Dit mag op die hoofmelodie gebaseer wees, maar moet van die begin af die luisteraar aangryp. Dit kan ook bestaan uit akkoordprogressie in die vers of koor.
2. *Vers*: dit is die eerste hoofmelodie van die lied. Dit is die belangrikste melodie omdat dit vele kere herhaal kan word in die lied met slegs 'n verandering van lirieke. Die vers moet verband hou met die koor of tot die koor lei, deurdat die musikale spanning wat in die vers geskep word in die koor moet oplos.
3. *Koor*: die tweede hoofmelodie, maar dien ook as die emosionele hoogtepunt van die lied. Dit is die gedeelte van die musiek wat 'n mens gewoonlik die beste onthou en dit is dus die hoof melodiese tema in 'n lied.
4. *Brug*: 'n tipe pouse in die lied. Dit klink gewoonlik heeltemal anders as die vers omdat dit op 'n ander harmoniese struktuur in die musiek se sleutel gebaseer is. Die brug is redelik kort en word gewoonlik tussen die vers en koor geplaas. 'n

Instrumentale brug kom voor in die lied vir die sangers en sekere instrumente om 'n ruskans te neem, maar is eintlik net van toepassing op musiek met lirieke.

5. *Einde*: Dit is nie noodwendig 'n aparte gedeelte van die lied nie, maar word geïdentifiseer aan die terugkeer na die tonika van die sleutel, dit wil sê die finale musikale frase wat 'n slot vorm tot die hele lied. Natuurlik kan die musiek ook net uitdoof om die einde aan te toon.

Die meeste populêre musiek word op 'n agtmaat-frase gebaseer (Miller 2005: 147). Dit beteken dat agt mate per musikale frase geskryf word in die gekose sleutel en ritme. Letters van die alfabet word gebruik om elke musikale frase te definieer, soos A B en C en in die geval van populêre musiek, word dit in 'n natuurlike, direkte en ongeskonde vorm uitgelê, naamlik AABA. Volgens Frankel (2000: 79) is hierdie vorm 'n resep vir standaard menslike uitdrukking en kan as volg omskryf word:

A – die eerste agtmaat-frase en 'n verklaring van die melodie. Herhaling hiervan word ook as A gemerk.

A – herhaling van dieselfde verklaring om die melodie te laat insink.

B – die tweede agtmaat-frase en 'n kontrasterende melodie met ontlading as funksie, of dien as brug/pouse.

A – die herhaling van die oorspronklike melodie om af te sluit.

Alhoewel daar verskillende variasies van liedjiepatrone is, is die basiese 32-maat struktuur 'n suksesvolle manier om skouspelmusiek te skryf. Dit bied die komponiste geleentheid om dan in hierdie struktuur verdere variasie te skep deur lengte van mates te verwissel ten opsigte van melodie, ritme en harmonieë. Dit word gemerk met 'n unisoon ('), bv. AA'BA". Die struktuur is dus nog dieselfde, maar daar is dalk 'n ekstra harmonie, 'n ritme verandering, of die melodie kan gerek of herhaal word.

Die verskil tussen pop- en skouspelmusiek is dat skouspelmusiek verhewe, dramatiese handeling is en uit die teks moet spruit om karakter en intrige te bevorder (Frankel 2000: 81). Popmusiek is 'n entiteit op sigself wat nie noodwendig ontwikkel tot iets nie en dien 'n doel ten opsigte van die luisteraar se gemoedstoestand. Skouspelmusiek dra ook by tot die gehoor se gemoedstoestand, maar is eerder 'n ondersteunende faktor en nie die hoofinvloed nie.

Dus, om die handelingsverskuiwing van die dialoog na die lied in die musiekblyspel te verseker, word die AABA-vorm gebruik. In B ontlaai die spanning wat in die vorige twee A's opgebou het, amper soos water wat teen 'n damwal stoot en dan uitgelaat word deur die sluise. Dus word B die draaipunt in die lied wat dan tot die klimaks van die finale A lei (Frankel 2000: 82). Dis hierdie gebruik van dié vorm wat die lied met gemak die handeling by die dialoog laat oorneem en die lied dan tot 'n volwaardige toneel omskep. Die gebruik van AABA laat die musiekblyspel grootliks van 'n konvensionele drama verskil.

(v) Die liriek

Die lirieskrywer is grootliks daarvoor verantwoordelik om bogenoemde elemente (nl. die liedvorm, melodie, harmonie en ritme) saam te voeg. Alhoewel musiek en liriek saam die lied vorm wat weer 'n toneel in die musiekblyspel verteenwoordig, moet daar tydens die skryf van die liriek in gedagte gehou word dat dit uit die intrige moet ontstaan as duidelike dramatiese handeling (Frankel 2000: 118).

Die struktuur van die liriek is dus gelykstaande aan die struktuur van die musiek. As 'n lirieskrywer in die AABA-vorm skryf, sal die musiek ook AABA wees, en andersom. Die werk van die lirieskrywer is dus dieselfde as die werk van die komponis, naamlik om die ritmiese oomblikke van die teks aan te wend om progressie ten opsigte van karakterontwikkeling en intrige te handhaaf (Frankel 2000: 119). Daar is egter nie 'n spesifieke formule vir watter gedeelte van die lied eerste geskryf moet word nie. Dis 'n gesamentlike poging van beide die komponis en lirieskrywer om die effektiwste lied te vind.

In die skouspel se liriek is elke woord van groot belang. Dit is 'n baie kompakte manier van skryf, omdat slegs die essensiële woorde gekies moet word om 'n omvangryke boodskap oor te dra (Frankel 2000: 119). Die klem val op die verdigting van die liriek wat dan in die musiek ontlading vind.

(vi) Woordkeuse

By die skryf van die lirieke dra die woordeskat van beide die lirieskrywer en die karakters ewe veel gewig (Frankel 2000: 121). 'n Goeie lirieskrywer dien as geleier tot elke karakter se unieke stem wat dan deur die musiek gedra word.

‘n Ander element wat betrokke is by die skryf van die liriek is om woorde te kies wat, indien dit gesing word, in ‘n vol ouditorium deur elke gehoorlid gehoor kan word (Frankel 2000: 125). Dus moet die woorde direk en onmiddellik wees. Direk beteken dat die woorde ongesteurd, sonder probleme of komplikasies, by die luisteraar moet uitkom. Die woorde moet skerp en duidelik wees sodat die beelde wat dit skep, bydra tot die toehoorder se ervaring. Dit moet ook onmiddellik wees in die sin dat die woorde wat gesing word ‘n direkte impak op die toehoorder het, maak nie saak of daar subteks betrokke is nie. Dus is betekenis, artikulasie en hoorbaarheid die kern van liriekskryf.

Verder moet daar gefokus word op die singbaarheid van die lirieke, veral ten opsigte van die dialek van elke karakter (Frankel 2000: 125). Dialek verwys na ‘n karakter se sosiale en ekonomiese stand ten opsigte van sy/haar omgewing soos hoorbaar in die aksent wat voorkom in ‘n spesifieke area, bv. die Cockney-aksent in Engeland soos gesien in *My Fair Lady*. Dialek verleen kleur aan die lirieke en dra by tot karakterisering. Dus, met die skryf van die liriek moet daar onthou word dat die dialek van ‘n karakter die uitspraak en singbaarheid van die liriek kan beïnvloed.

Die keuse van woorde skep die geleentheid om herhaling in ‘n lied te bring. Herhaling van lirieke het twee funksies, naamlik om die idee van die lied te ondersteun, maar ook as emosionele element om die lied op te bou (Frankel 2000: 126). Dit kan gesien word wanneer sterk emosies omskep word in sterk handeling soos in *My Fair Lady* met “I Could Have Danced All Night.” Hier word Eliza se eenvoudige geluk opgebou tot ‘n uitbundige jubeling en opgewondenheid met die herhaling van die liriek, terwyl dit ook die idee ondersteun dat sy die hele aand kon gedans het, omdat sy tot die besef gekom het dat sy eintlik op Higgins verlief is.

Woordkeuse lei ook tot die uiteindelijke benoeming (titel) van ‘n lied. Die titel gee ‘n aanduiding waaroor die lied gaan, dui op die onderwerp daarvan en dien as aanwysing tot die lied se handeling (Frankel 2000: 138). Dus dien die titel as sleutel tot die inhoud van die lied, en word woordkeuse daadwerklik toegepas om die idee agter die titel ten toon te stel in die lirieke. In alle gevalle in die musiekblyspel dui die titel die fokus van die lied aan en moet dit geïnspireer en geregverdig word deur die voorafgaande dialoog sodat die handeling omskep kan word in ‘n lied. Daarom moet die titel verkieslik in die koor van die lied voorkom, juis omdat die koor die klimaks van ‘n lied behoort te wees. As dit die eerste reël van die lied is, moet dit die lied laat groei na die koor waar dit dan ontlaai. As dit die laaste reël is, moet dit

die lied tot 'n slot bring na die handeling in die lied self uitgespeel het. As dit 'n herhaalde liriek is, moet die lied rondom die titel wentel om sodoende die handeling in balans te hou.

(vii) Rym

Lirieke is woorde wat in 'n unieke vorm geplaas word, ondersteun deur die rymskema wat hierdie woorde saamweef en vaspen (Frankel 2000:145). Rym help die luisteraar om die woorde te volg en dra die idee van die lied vorentoe selfs al word 'n paar woorde nie gehoor nie. Soos met populêre musiek en ook populêre verse, word eindrympatrone ook in die skryf van die musiekblyspel se lirieke gebruik, omdat dit help met die oordrag van die idee agter die lied, asook met die onthou van die lirieke.

Frankel (2000: 145) sê "...rhyme is matching the sounds of stressed syllables" en indien korrek toegepas, skep dit ook goeie ritmes: lank en kort, stadig en vinnig, gereeld en ongereeld. Dus hou dit nie net die lirieke aan mekaar nie, maar help ook om op 'n tegniese vlak die musiek meer singbaar te maak. Al die liedjies in *My Fair Lady* is goeie voorbeelde van hoe rym toegepas word om goeie skouspelmusiek te skep.

Die polsslae in 'n versreël en die tempo waarteen dit gehandhaaf word, dra by tot die effek van die rymskema en rymwoorde en verg 'n fyn balans in die rym van reël tot reël om dit doeltreffend te maak. 'n Rymskema is ook tiperend van die karakter, soos in die geval van Eliza, waar daar in haar lied "Wouldn't It Be Lovely?" gebruik gemaak word van neologismes, afkomstig van haar dialek, om die rymskema aan te vul en gee meer kleur aan haar karakter.

Daar moet in gedagte gehou word dat rym 'n resultaat van die liriek se skryfproses moet wees en nie die voorwaarde nie. Rymwoorde moet slegs die lirieke inkleur om daardie ekstra dramatiese dryfkrag aan die musiek te gee sodat 'n lied op sy eie as 'n toneel kan bestaan. Dus, "do not say what rhymes, rhyme what you want to say" (Frankel 2000: 155).

(viii) Metrum en fonetiek

Metrum is die patroon wat aksente volg in die ritme van 'n liriek (Perricone 2000: 14). Die aksente in woorde is die sleutel tot die metrum en moet daarom aangewend word in die lied

se aksente, naamlik die eerste pols- of daalslag in elke maat. Hierdie twee polse is die lied se anker en dien as die lied se basis. Omdat hierdie polse die lied aanmekaar hou, dien dit as die plek in die lied waar die kernwoorde van die liriek kan voorkom. Deur die metrum van die kernwoorde van die liriek aan die polse van die musiek gelyk te stel, maak die liriekskrywer sy werk baie makliker, omdat die polsslae help met die beklemtoning van hierdie kernwoorde. Natuurlik is hierdie metode slegs van toepassing met betrekking tot metrum en ritme en nie noodwendig op die boodskap van die liriek nie. Daarom is daar talle liedjies waarin die metrum en polse nie ooreenstem nie, maar sulke liedjies word gelukkig gered deur die musikale frases van die partituur.

Fonetiek dra by tot hoe die gekose aksente in die metrum en ritme kan klink. Die keuse van woorde wat foneties meer hoorbaar is, is daarom belangrik in die skryf van lirieke. Omdat vokale stemhebbende klanke is (Ashby 1995: 22), is dit die ideale klanke om soveel as moontlik in lirieke te gebruik, juis omdat dit maklik in ‘n ouditorium geprojekteer kan word. Oop vokale, soos [a] is makliker vir die sanger om te vorm en te projekteer, terwyl toe vokale soos [e] en [i] bietjie moeiliker is. Oop vokale gee ook geleentheid vir hoër en volhoubare note in die musiek.

Konsonante verander die sing van vokale, maar help met die vorming daarvan. Die harde eksplousiewe karakter van sommige konsonante help ook met die projeksie van woorde. Stemlose konsonante soos [s] bied baie probleme in sang, omdat dit geen musikale toon het nie (Ashby 1995: 16). Dit is juis dan die omliggende klanke wat help met die hoorbaarheid van die woord. Daar is ook sekere konsonante of klanke wat moeilik is om te sing, soos “sts”, ‘n harde “g” of middel en eindklanke soos “th” of “ch.” Om hierdie klanke te vermy is byna onmoontlik, maar indien daar ‘n woord is wat sonder hierdie klanke net so doeltreffend in die liriek gebruik kan word, is dit beter.

Die skrywer van die lirieke het dus ‘n tweeledige werk, naamlik om eerstens te verseker dat die lirieke uit die intrige ontstaan sodat die storie en/of karakters kan ontwikkel en tweedens om hierdie lirieke te laat verskil van die normale dialoog deur die bogenoemde elemente (rym, metrum en fonetiek) tot ‘n musikale vlak te verhef in samewerking met die komponis. Hierdie musikale vlak vereis dus dat die lirieke se struktuur maklik tot ‘n melodie en spesifieke ritme toegeëien kan word en dit is gevolglik hoekom die lied ‘n unieke funksie tot die musiekblyspel verleen.

4.3 Addisionele vorms en funksies van die lied

In hierdie afdeling word daar gekyk na verdere funksies van die lied, hetsy saam met lirieke of net die musiek as sulks. Dit is liedjies of musiekstukke wat op hul eie ‘n spesifieke funksie ten opsigte van die uitleg en struktuur van die musiekblyspel verrig, asook ‘n verdere bydra lewer tot die ontwikkeling van handeling en karakter.

4.3.1 Die vestigings- of openingslied/-musiek

Die vestigings- of openingslied is die lied of musiek aan die begin van die musiekblyspel wat die situasie, tyd, plek en tema aandui, asook die handeling genereer, terwyl dit ook ‘n aanduiding gee waarheen die storie kan ontwikkel (Brown 2007). Daar is twee tipes vestigingsliedjies. In die een soort word daar gebruik gemaak van die ensemble om ‘n groot skouspelagtige impak op die gehoor te maak, soos “Wilkommen” in *Cabaret*. Die tweede soort dien as ‘n sagte intredingslied tot die gebeurtenisse, soos “Oh, What a Beautiful Mornin’” in *Oklahoma!*. Beide vestig die gevoel van die blyspel en hierdie gevoel word dan verder versterk deur die liedjies wat daarop volg.

Die funksie van die vestigingslied as openingslied is dan om die ys te breek, sodat die gehoor die gebeurtenisse kan antisipeer volgens die uitleg van die lied en sodat hulle in die wêreld van die musiekblyspel ingelei kan word. Natuurlik bepaal die openingslied nie net die onderwerp en handeling van die teks nie, maar dien dit ook as fondasie vir die hele blyspel (Frankel 2000: 104).

4.3.2 Herhaling

Die funksie van die herhaling van liedjies is om die storie- en spanningslyn verder te voer en ook om karakterontwikkeling aan te toon (Brown 2007). Die herhaling word bewerkstellig in die melodie van sekere liedjies, met klein veranderings in die musiek en lirieke, maar nog steeds herkenbaar deur die gehoor. Hierdie verandering, dog herhaling van ‘n lied, stel ‘n karakter in staat om wending te toon en vordering in hul oorspronklike houding of intensie aan te dui, hetsy om daaraan te bou of om tot ‘n nuwe verwesenliking te kom.

Herhaling kom op drie maniere in die musiekblyspel voor:

Die herhaalde lied kan deur dieselfde karakter gesing word, soos in die geval van Eliza se terugkeer na “Just You Wait”. In die verandering van die lirieke kan mens sien dat Eliza nou volstaan met haar nuwe status as volwaardige gebruiker van die Engelse taal en dat sy nou werklik ‘n bedreiging vir Higgins kan wees.

Die herhaalde lied kan ook deur ander karakters gesing word. Dit bied die geleentheid vir die karakters om meer van mekaar te verstaan, met die gevolg dat karakters wat voorheen antagonisties teenoor mekaar was, na mekaar toe kan beweeg. Die introspeksie wat gepaard gaan met die sing van ‘n ander karakter se lied bring ‘n verandering in houding tevore en toon insig ten opsigte van hoekom ‘n karakter optree soos wat hy/sy doen (Brown 2007).

Laastens dien herhaling ook as ‘n skakel tussen tonele. Deur slegs musikale begeleiding as herhaling te hê, kan mens tydsverloop aandui en tematiese skakeling aantoon sonder om die partituur te oorlaai met ‘n groot hoeveelheid nuwe musiek.

4.3.3 Die segue

Deur slegs gebruik te maak van musiek sonder lirieke, word daar baie moontlikhede vir die regisseur in die musiekblyspel geskep. Soos vroeër genoem, het musiek ‘n natuurlike, onbewustelike uitwerking op die mens. Dus kan die segue, bestaande uit musiek wat deur die orkes geskep word vir ‘n paar mate, gebruik word as brug van een toneel na die ander of soms as aanduiding tot verandering in gemoedstoestand en intrige, byvoorbeeld vrolike musiek wat skielik somber word.

Die segue spruit uit die partituur, hetsy letterlik of stilisties (Frankel 2000: 108). Dit help met die vertel van die storie deur gebruik te maak van skerp, puntige en uitgerekte klanke of stukkies musiek. Dit help ook met die verloop van tyd tussen gebeure en die segue se hoof funksie is juis hierin geleë, naamlik om as uittreding te dien na die afloop van ‘n toneel. Hierdeur antisipeer dit die gebeure van die volgende toneel en help om die storie vorentoe te dryf.

4.3.4 Agtergrondmusiek

Indien die segue uitgerek en langer gespeel word, word dit agtergrondmusiek. Meer as net musiek wat in die agtergrond gespeel word, grens hierdie musiek aan die dialoog en voeg hoogtepunte en selfs klimakse tot tonele by (Frankel 2000: 109). Dit verhoog 'n toneel se impak op die gehoor deur die handeling te verfyn en het ook 'n invloed op die stemming. Soms word dit gebruik vir die duur van 'n gesprek tussen karakters sodat die gehoor nie kan agterkom waar die vorige lied geëindig en die nuwe een begin het nie. Dit help dus met die totale vloei van die musiekblyspel.

4.4 Samevatting

Uit hierdie hoofstuk kan afgelei word dat daar baie dinge is om in gedagte te hou by die skryf van beide die teks en die musiek van 'n musiekblyspel. Elke element funksioneer as bydrae tot die eindproduk. Die toevoeging van musiek verhoog die emosionele impak en ondersteun dramatiese handeling, of soos Balme (2008: 147) sê: "...the score adds an extra expressive dimension, with an extra degree of complexity."

Noudat hierdie elemente aangetoon en bespreek is, kan die analise van sekere liedjies uit *My Fair Lady* in hoofstuk 6 gedoen word om die funksie van musiek in die musiekblyspel beter aan te dui en hopelik dan tot 'n gevolgtrekking te kom van hoe dit verskil van die gebruik van musiek in kabaret.

Hoofstuk 5

Die funksie van musiek in die kabaret

Kabaret is 'n komplekse fenomeen en daar bestaan by baie mense onsekerheid oor wat hierdie genre ondervang. In hierdie hoofstuk wend ek 'n poging aan om kabaret te omskryf na aanleiding van die historiese agtergrond wat in hoofstuk 3 gegee is. Daar gaan eerstens probeer word om kabaret te omskryf omdat die funksie van die lied en die musiek moontlik uit die aard en struktuur daarvan spruit.

Deur die struktuur, vorm en estetika van kabaret te ontleed, kan die toepaslike funksies van die gekose musiek bepaal word met betrekking tot die inhoud en tema van die teks. Die verskillende tegnieke waarvan kabaret gebruik maak soos satire, parodie en erotiek, word bespreek om die funksie van musiek te belig. Daarna word gehoorinteraksie en die sosiale relevansie van kabaret bespreek om te bepaal hoe kabaret die gehoor op 'n sosiale vlak probeer bereik. Laastens word daar na die kabaretlied gekyk en hoe dit as subgenre en funksionele element in die kabaret funksioneer.

5.1 Die struktuur, vorm en estetika van kabaret

In terme van struktuur is kabaret 'n baie moeilike vermaaklikheidsvorm om vas te pen, omdat dit juis so gewaagd, oorspronklik en onkonvensioneel en eie aan elke kabarettis is. Selfs as geskrewe word, dit wil sê teks, is kabaret moeilik om te definieer:

Definitions of cabaret are as hazy as a smoke-filled den of iniquity. Call it satirical revue, konsert, boerekabaret. They all major in shock tactics and audience contact unhampered by sets and costumes (McAllister 1987: 108).

Met skoktaktieke en 'n intieme gehoorinteraksie, bied kabaret die geleentheid om die gehoor op 'n meer persoonlike vlak te raak. Appignanesi (1975: 13) beskryf dit baie goed:

A form of performance which can span the intellectual, the artistic and the popular, while providing a vehicle for living satire.

Die bepaling van die struktuur van kabaret bly egter moeilik. Pretorius (1994: 69) noem dat die vorm van kabaret gedurig verander omdat dit aanpas by die tye en die samelewing in daardie tye, maar staan vas daarby dat die artistieke karakter van kabaret behoue moet bly. Met die artistieke karakter van kabaret bedoel hy 'n soort kleinkuns met satiriese of literêre inslae wat in 'n intieme milieu afspeel met die moontlikheid dat die gehoor kan saam sing of dans, en daar tussen-in kunstige en sentimentele sangaanbiedinge voorkom (Pretorius 1994: 72). Kabaret het ontwikkel van slegs die artistieke na die sosio-politiese, en word as volg gekanoniseer:

Cabaret (-artistique) is oorspronklik een Franse aanduiding voor (kunst-) kroeg, later de algemene omschrijving voor professionele, literair-muzikale theateramusementskunst, waarvan de realistische en/of romantische inhoud het best tot zijn recht komt in een intieme omgeving voor een intelligent publiek (Ibo 1981: 13).

Om die strukturelemente van 'n kabaret te bepaal is ook onmoontlik, want alhoewel dit bestaan uit sketse, sang, poësie, dans, ens., kan daar in 'n kabaret meer klem gelê word op een van hierdie elemente en dan verander die formaat van die kabaret, soos byvoorbeeld indien daar meer klem op die musiek geplaas word, kan dit nog steeds as 'n kabaret bekend staan weens ander elemente en kenmerke. Wat wel deurlopend in alle kabarette is, is die satiriese en die avant garde-aanslag (Pretorius 1994: 70).

Daar is tog 'n paar strukturele kenmerke wat kabaret as aparte vermaaklikheidsvorm definieer. Dit speel gewoonlik af op 'n klein verhogie met 'n klein gehoor om die intimiteit te vergroot. Daar is 'n gesellige atmosfeer wat heers en in die verlede kon mense rook, drink en eet, terwyl hulle die vertoning gekyk het. Die verhouding tussen die kabarettis en gehoor is nie net intiem nie, maar ook vyandig sodat die kabarettis die gehoor uitdaag en miskien deelname van die gehoor uitlok. Die kabarettis kommunikeer direk met die gehoor, dus word die sogenaamde "vierde muur" verwyder. In terme van struktuur kan kabaret enige vorm aanneem, hetsy komiese karaktersketse, 'n musikale montage of 'n volskaalse produksie: "Iedere vorm van cabaret is in principe aanvaardbaar, van de muzikale clownerie tot de bitterste satire" (Ibo 1981: 15). Uit hierdie siening kan daar dus afgelei word dat kabaret op sigself nie 'n vaste struktuur het nie, maar gebruik maak van verskillende subgenres om elke kabaret uniek te maak.

Met die klem op variëteit maak kabaret gebruik van drama, digkuns, dans, letterkunde en visuele kunste om op 'n vermaaklike manier kritiek te lewer wat gebonde is aan tyd en plek.

Die kabaret bestaan dan uit 'n mengelmoes ontleende elemente van die drama (dialoog en monoloë), die literatuur (liriek en prosa) en elemente van musiek (sang en begeleiding) word toegevoeg (Pretorius 1994: 73). Dis 'n vermaaklikheidsvorm wat op 'n simbiotiese wyse gestalte kry.

Die kabaret se stilistiese eienskappe dien as basis tot die skep van die kabaret. Dit maak gebruik van literêre elemente om die boodskap in die teks 'n gesofistikeerde trefkrag te gee. Elemente soos satire en erotiek mag dalk onderskeibaar wees op sigself, maar is nie skeibaar in die kabaret nie, omdat hulle mekaar aanvul om die boodskap oor te dra. Soos 'n ui geskil word en die verskillende lae na die oppervlak kom, so ook maak kabaret gebruik van satire se verskillende lae: parodie, distansiëring, verkleding, misleiding en sentiment. Hierdie lae kleur dan die prent in met die einddoel wat Pretorius (1994: 75) beskryf as "'n grap wat 'n brand stig." Die "brand" wat gestig word, is die gehoor se reaksie op die kabaret.

Kabaret is 'n medium van protes (Van Zyl 2008: 13). Volgens Harrington (2000: 22) is dit juis die komplekse verhouding tussen die wettige, ekonomiese en sosiale faktore wat kabaret direk beïnvloed en hierdie protes aanwakker. Die kabarettis protesteer met die hoop om die gehoor aan te vuur om mee te doen aan die protes. Hierdie protes funksioneer dus as wyse vir die gehoor om sosiale kwessies te oordink en om dinge te bevraagteken en te verander. Met 'n morele inslag help die kabaret met die rebellie teen die "loue middelmaat en selftevrede kleinburglikheid" (Van Zyl 2008: 5) waarin die mens dikwels verkeer.

Omdat kabaret aandag, betrokkenheid en emosionele terugvoering eis, bied dit geleentheid vir die kabarettis om kanse te waag met die materiaal wat hy aan die gehoor bied. Dis 'n kunsvorm waarin die kabarettis homself kan wees, sy persoonlike opinies en gevoelens kan uitbeeld en anders kan wees by tye (Harrington 2000: 12). Dit wat die kabarettis sê, is sy persoonlike protes wat hopenlik tot ander spreek. Die kabarettis deel dus iets van homself met die gehoor wat ook 'n mening met die kabarettis kan deel. Soos Harrington (2000: 14) sê:

Success in cabaret is measured by how you break down that fourth wall entirely. If theatre is voyeuristic, cabaret is participational.

Kabaret is net soos enige ander literêre werk 'n taaluiting en kommunikasiemedium met besondere hoë eise en afhanklik van 'n intelligente gehoor (Swart 1993: 245). Omdat dit met verskillende gemoedswisselinge en temas werk, soos byvoorbeeld die erotiek, die

onvermydelike van die lewe en selfsug, konkretiseer kabaret die mens se vrae en maak dit op 'n grappige wyse bietjie meer hanteerbaar. “Die dekadente moet oorheers word sodat die ware sin gestalte kry” (Van Zyl 2008: 6). Dis 'n moet vir die samelewing om hulle met die waarheid te konfronteer (Swart 1993: 248), sodat daar 'n omkeer kan plaasvind – hetsy deur kontras, deur verwringing of deur die gehoor uit hul gemaksone te skud. Kabaret is dus didakties van aard. Die kabarettis help slyp aan die gehoor se denke deur te sê wat gesê moet word. Harrington (2000: 16) som die estetika van kabaret treffend op:

Ultimately, cabaret represents the frontier of expression through entertainment, the 'no-man's-land' where talent and skill meet an open minded audience with no support mechanisms other than those the performer brings to the performance and erects on the spot.

5.2 Die tegnieke van kabaret

Net soos enige ander vorm van die drama het kabaret as genre ook tegnieke waarvan gebruik gemaak word om die boodskap aan die gehoor oor te dra. Volgens Swart (1993: 156) word die tegnieke van kabaret in twee kategorieë geplaas: die talige (satire, parodie en ironie) en die nie-talige (visuele en ouditiewe, soos vervreemding, karikatuur en begeleiding). Alhoewel dit 'n verdeling is, is die twee kategorieë absoluut afhanklik van mekaar. Die visuele, byvoorbeeld, help met die uitbeelding van wat gesê of gesuggereer word, spesifiek omdat kabaret nog steeds gesien word as 'n sub-genre van die dramatiek. Vir die doel van hierdie hoofstuk gaan daar slegs gekyk word na satire, parodie en erotiek.

5.2.1 Satire

Dit is 'n wanpersepsie dat satire slegs 'n bespotting maak van die onderwerp wat gesatiriseer word. Die werklike funksie van satire is drieledig. As aggressie dien dit as middel om iets aan te val en foute te ontbloot. Die sosiale funksie maak gebruik van dié aggressie om te kyk hoe die onderwerp wat gesatiriseer word in die samelewing inpas en hoe daaraan verander kan word. Die intellektuele funksie van satire berus op die gehoor se literêre en linguïstiese kennis in terme van hierdie onderwerp en poog om gehoorlede wat verskil van die gesatiriseerde materiaal se opinie te verander (Simpson 2003: 3). Hierdie drie funksies word dus saamgebruik om die gehoor op te voed in terme van die onderwerp.

Satire het 'n morele onderbou, want dit beoog die regstelling van kwaad (Aucamp 1984: 7). Dit lewer kritiek op die swakhede en wanpraktyke in spesifieke omstandighede of gebeurtenisse, oor hoe dinge is en wat dit veronderstel is om te wees. Die troefkaart van satire in kabaret is erotiek, want dit ontbloot wat verskuil word en plaas die ideale van die mens teenoor die werklikheid (Van Zyl 2008: 62). Dis hoekom satire in kabaret 'n agressiewe inslag kan hê om sodoende die waarheid na vore te forseer. Kabaret staan bekend as die “muse met die skerp tong” (Swart 1993: 152). Indien 'n lied in 'n bepaalde kabaret dus satiries van aard is, sal dit een of meer van hierdie funksies vervul.

Satire word versag deur die humor wat daarmee gepaard gaan. Dis juis deur hierdie humor in die konfrontasie dat dit makliker is om dit te verwerk. Humor help met die verstaan van die diskoers en help ook met die herskep van die gehoor se vooropgestelde idees oor die onderwerp. Die humor in kabaret is gewoonlik swart, skerp, bytend en geniepsig en word bewerkstellig deur oordrywing (karikatuur), paradokse (ironie) en parodie (bespotting). Die spot word afgewissel met die erns, met die resultaat dat die erns dieper insink omdat die gehoor met die erns kan vergelyk (Swart 1993: 153). Dus maak dit die tragiese meer hanteerbaar.

Satire is veral een van die hooftegnieke wat in die lirieke van kabaretliedjies aangewend word. Die doel van die musiek in 'n satiriese teks is dan om die gemoedstoestand, gekoppel aan die boodskap, te beklemtoon en ook om die boodskap op 'n versagende of blatante wyse oor te dra. Musiek voeg 'n ouditiewe, estetiese waarde toe tot 'n kabaretlied. Die gehoor is meer geneig om te luister en die lirieke, wat in effek die kabarettis se wapen is, te onthou. Die musiek kan ook die kabarettis help om die protesboodskap te verskuil agter “onskuldige” vermaak, soos gesien in die geskiedenis van kabaret waar kabarettiste vervolgt is vir hul optredes en op 'n intelligente manier hul boodskap moes oordra. Dus is die kabarettteks, die kabaretlied ingeslote, gemik op 'n meer intelligente gehoor om die idees wat gesê of nie gesê word nie maklik te kan snap (Ruttkowski 2001: 50-51).

5.2.2 Parodie

Die woord parodie word afgelei van die Griekse *para* (teen/naas) en *odos* (lied), wat dui op die kontras tussen twee tekste of gesproke woorde, maar wat ook die intimiteit tussen die twee tekste suggereer (Swart 1993: 134). ‘n Oorspronklike teks, lied of idee dien dus as platform (primêre vlak) vir die skepping van ‘n nuwe teks met die doel om met die oorspronklike teks (sekondêre vlak) te spot of kritiek daarop te lewer.

Parodie kan beskryf word as ‘n literêre styl wat ‘n bestaande teks of kunsvorm in ‘n ander konteks plaas om dit ‘n nuwe doel te gee (Van Zyl 2008: 50). In kabaret het dit beide ‘n komiese funksie, deur middel van bespottings, asook ‘n didaktiese funksie waardeur die konteks van die nuwe teks geweeg word teen die oorspronklike konteks om sodoende kritiek te lewer en te help met die verstaan van die nuwe teks se handeling. Hierdie handeling word dus gevul met satire en ironie, sodat mens duidelik die oorspronklike teks kan herken en sien dis wat gekritiseer word, maar sodat daar ook besef word dat alhoewel dit ‘n nuwe teks is, die oorspronklike ‘n integrale deel daarvan uitmaak (Van Zyl 2008: 51).

Vir parodie om verstaan te word, moet die gehoor ‘n breë algemene kennis besit. Dit stel die toeskouer in staat om dadelik te snap dat daar verwys word na ‘n oorspronklike teks, maar een wat binne ‘n nuwe konteks geplaas word. Dus kan parodie “slegs floreer in ‘n demokratiese, kultureel-ge sofistikeerde samelewing” (Swart 1993: 135). Die impak wat parodie dan het, is om ‘n ou idee ‘n hele nuwe dimensie van waarheid te gee, wat dit juis toepaslik maak vir kabaret, omdat kabaret nie die waarheid wil verskuil nie, maar dit juis wil ontbloot.

5.2.3 Erotiek

Met die doel om die mens te reduceer tot sy oerdrifte, naamlik erotiek en geweld, gebruik die kabaret simbole uit die literatuur om dit te omskep in clichés deur van oor- of onderbeklemtoning gebruik te maak (Snyman 1994: 35). Juis omdat dit ‘n inherente, primitiewe deel van die mens uitmaak, dra erotiek in kabaret by tot die uitbeelding van menslike gemeenheid en woede, nie noodwendig op ‘n fisiese, gewelddadige of visuele manier nie, maar op ‘n interne vlak waar die mens baie kwesbaar is. In ons samelewing is daar baie perverse vorme van seksuele gedrag wat as eindelose bron dien tot materiaal vir die

kabaret. “Erotiese kabaret bevat bedekte, maar meer dikwels onomwonde verwysings na prostitusie, aborsie en eksperimentele seks” (Aucamp 1986: 12).

Seks word as wapen gebruik op beide ‘n fisiese en emosionele manier en lei gewoonlik tot ‘n stryd om mag: wie in beheer is en wie tot die onderdaan forseer word. Dis ook beeldend van die desperaatheid van die mens se behoefte om liefde te ervaar. Sentiment maak dus ‘n baie groot element van die erotiek uit, maak nie saak hoe vulgêr dit uitgebeeld mag word nie. ‘n Kabarettis wat byvoorbeeld ‘n prostituut, ‘n vrou wat verkrag was of ‘n vrou wat emosioneel deur haar man getreiter word, uitbeeld, het die mag van sentiment in sy/haar hande. Deur gebruik te maak van clichés kan die kabarettis ‘n gevoel van bejammering in die gehoor kweek, omdat ‘n cliché reeds ‘n vlak van die realiteit verwyder is. In sekere gevalle gebeur dit dat die kabarettis net met die gehoor speel, soos met uitlokkende dansery. Maar in ander gevalle dien dit as ‘n noodkreet tot bewuswording van die misbruik van seks, die wreedheid daarvan en die gevolge wat dit vir die samelewing inhou, soos gesien in *Die Kortstondige Raklewe van Anastasia W.* Hierin word die gru verkrachtingsmoord van Anastasia Wiese skokkend voorgestel, maar word dan gekontrasteer met die mens se apatie deur haar kop as simboliese sokkerbal te gebruik (verwysend na die 2010-Sokker Wêreldbeker wat skynbaar belangriker geag is as verkragting en moord op kinders). Dus word die intellektuele aangeraak deur die emosionele (Swart 1993: 167).

Die probleem wat die gehoor met erotiek in kabaret kan hê, is die sterk en openlike verwysing na die seksuele wat soms voorkom. Dis omdat daar ‘n ewige stryd is tussen seksualiteit en moraliteit – ‘n persoon word gemeet aan sy seksuele leefwyse eerder as aan sy integriteit (Swart 1993: 164). Kabaret kan egter nie sonder erotiek nie, juis omdat dit deel vorm van die spanning tussen die konserwatiewe, normale lewenswyse teenoor die uitspattige en die vryheid wat erotiek suggereer. “Dis vir die mens ‘n heilige en ‘n duiwel” (Swart 1993: 167), en is die gebied waar die mens die maklikste geskok raak en ook die skynheiligste voorkom.

5.3 Kabaret en gehoorinteraksie

Kabaret as uitvoerende kunsvorm is intiem. Weens hierdie intimiteit laat vaar die gehoor hul inhibisies en hul verdedigingsmeganismes om hulself oop te maak sodat hulle meegevoer kan word deur musiek, ‘n wandelende kabarettis se strelende hand op hul skouer waardeur kan

word en hul vriende se opinie tydens die optrede gehoor kan word (Morris 1994: 111). Die kabarettis wat voor die gehoor staan, maak van die gehoor 'n voyeur. Die onmiddellike konfrontasie wat die materiaal bied, plaas die gehoor in 'n situasie waaruit hul nie maklik kan ontsnap nie.

Hierdie milieu waarbinne die gehoor hom bevind sodra die optrede begin, is een waarin die kabarettis beheer neem oor die gehoor. Hierdie beheer berus op die kabarettis se talent, asook die vermoë van die kabarettis om homself aan die gehoor te ontbloot. Hierdie ontbloting beteken dat die kabarettis snydende kommentaar lewer, maar terselfdertyd die gehoor lei om saam te lag of te huil, saam te gewalg word, uit te stap en hopelik na te dink oor sosiale kwessies.

Die kabarettis poog om gemoedstoestande te verskuif, reaksie uit te lok en verandering teweeg te bring. "Die kabarettis speel met alles wat die gehoor saambring teater toe: geykte oortuigings, beginsels, verwagtinge en vooropgestelde idees" (Van Zyl 2008: 16). Hiermee woeker die kabarettis om nie net te vermaak nie, maar ook te oortuig, af te breek en te herbou.

5.4 Die sosiale relevansie van kabaret

Behalwe vir die feit dat kabaret se hoof funksie vermaaklikheidsgedrewe is, neig dit na 'n onderliggende pedagogiese funksie (Swart 1993: 260). Meer as net om die gehoor op te voed ten opsigte van sosiale kwessies, is dit om bewusmaking van die gevolge van sekere kwessies in die samelewing ten toon te stel. Die resultaat van die optrede is dus net so belangrik soos die optrede self.

Daarom speel die kabarettis op die gehoor se gewete, wys hul foute uit en skep 'n konfrontasie in die optrede om denke by die gehoor aan te wakker. Hierdie konfrontasie moet die gehoor se vooropgestelde idees en onsekerhede waarmee hulle na die teater toe kom aanspreek.

Kabaret as vermaaklikheidsvorm maak staat op hierdie buigbaarheid van die gehoor juis omdat die kunsvorm nie met die massamedia kan meeding nie. Van Zyl (2008: 21) verwys na die indirekte, sosiale relevansie van die kabaret as kunsvorm. Kabaret kweek daarom slegs die motief vir verandering wat deur die gehoor bewerkstellig moet word.

Die publiek moet op een of ander wyse bewus word van kwessies in die samelewing. Anders as byvoorbeeld nuusberigte, spreek kabaret 'n opinie uit. Dis hoekom humor so goed werk in kabaret, want die skok van wat op die verhoog gebeur wek gemengde emosies in die gehoor en as selfbeskerming teen hul eie onderdrukte denke, lag hulle. Kabaret poog om deur die onbewuste en onderdrukte te breek sodat 'n eerlikheid vorentoe kan tree waaruit verandering kan spruit.

5.5 Die kabaretlied

Die bepaling van musiek se funksie in kabaret is problematies, omdat dit blyk uit bogenoemde tegniese kenmerke van kabaret dat die woord die gesaghebbende element is wanneer die kommentaar, gemik op verandering, geskryf word. Volgens Aucamp (2011)¹ is kabaret “woordkuns” en alle ander genres soos “musiek, mimiek, grimering en kleding steun die woord, maar is ondergeskik aan die gelade, die bytende, die verontrustende woord”. Verder voeg hy by “kabaret degenereer gou tot blote skouspel en vermaak as die woord uit sy magsoosisie verdring word” (Aucamp 2011).

Die vraag is dus hoe die musiek dan in kabaret funksioneer. Daar sal gekyk word na die ontstaan en vorm van die klassieke kabaretlied (die vorm en inhoud daarvan voor en tydens die Weimar-era), en dan hoe die kabaretlied (of musiek) mettertyd verander het en tans funksioneer.

5.5.1 Die klassieke kabaretlied

Die funksie van die klassieke kabaretlied is geleë in die geskrewe teks soos gevind in die liriek. Ruttkowski (2001:61) stel dit as volg: “...they focus on the meaning of the words more so than other kinds of vocal musical performace, e.g. the aria.” Hy voeg egter by dat dit nie net die geskrewe teks is wat die gewig dra nie, maar die kunstenaar se uitvoering daarvan. In hierdie geval is die musiek 'n middel tot die doel, omdat die funksie van die lied bepaal word deur die inhoud van die liriek. Dus het die musiek 'n ouditiewe estetiese funksie, met ander woorde, dit beklemtoon die woord en help met die ontwikkeling en volhoubaarheid van gemoedstoestande.

Volgens Ruttkowski (2001: 45) kom daar twee style van die klassieke kabaretlied voor, gegrond in die sangstyle van die twee bekendste Franse kabaretsangers, naamlik Aristide Bruant (1851-1925) en Yvette Guilbert (1865-1944). Hierdie twee sangers se style het grootliks van mekaar verskil: "...their technique of presentation fundamentally differed from each other that they both have created a 'school'..." (Ruttkowski 2001: 45). Hierdie twee skole het die fondasie van die kabaretlied en gebruik van musiek in kabaret gekonkretiseer (Ruttkowski 2001: 45).

Aristide Bruant was 'n *chanteur*, die manlike term wat gebruik word vir die styl waarin hy sy debuut gemaak het, naamlik om hoofsaaklik net die lied te sing (Ruttkowski 2001: 47). Dit word afgelei van die Franse term vir die lied naamlik, *chanson*. Dit is miskien van belang om te noem dat die *chanson* ook dikwels los van die kabaret kan bestaan waar dit dan self as 'n kabarettteks kan dien, maar dat dit dikwels eerder deel uitmaak van 'n kabaretoptrede. Aucamp (2011) noem dat die *chanson* sonder begeleiding kan funksioneer, maar wys ook op die volgende:

Wanneer musiek spontaan in die woorde invloei, en woorde in die musiek, word 'n sintese bereik, 'n nuwe poësie, wat stadigaan deel word van die kollektiewe herinnering: 'n nuwe soort (volks-)kuns.

Dit is juis hierdie styl van 'n liedjie as vermaak wat die *chanson* in die Franse kabaret gekanoniseer het.

Die *chanson* het as primêre vermaaklikheidsbron gedien in Franse kafees en kroë tydens die laaste helfde van die 19de eeu (Appignanesi 1984: 9). Weens die koppeling met kabaret as nuutgebore vermaaklikheidsvorm in hierdie tydperk, het hierdie liedjies nie net as gemoedstukke of liefdesliedjies gedien nie, maar as meganisme tot uitting teen die bourgeoisie. Dus was die *chanson* gebruik as medium vir kunstenaars om teen kontemporêre gebeurtenisse te protesteer op 'n publieke vlak. Die *chanson* het die onderdruktes se spreekbuis geword en het gedien as demokratiese en satiriese wapen vir kritiek en protes teen outoriteit en sekere instansies. Hierdeur het Aristide Bruant sy straatpoësie omgesit in die sosiokritiese lied wat fundamenteel was tot die kabaret se repertoire (Appignanesi 1984: 26). Omdat hierdie sosiokritiek in die *chanson* uitgevoer is, het die moontlikheid egter bestaan dat die gehoor slegs na die lied as 'n musikale gebeurtenis, eerder as 'n teks met betekenis, luister.

Yvette Guilbert se styl is die een wat tot vandag toe nog gebruik word, naamlik om nie net 'n kabaretlied te sing nie, maar dit te interpreter, te “perform” (Ruttkowski 2001: 53). Hierdie styl word veral gesien in jazz-musiek, liedjies wat onafhanklik van die musiekblyspel kan staan, asook sekere populêre liedjies van vandag.

Guilbert se styl beklemtoon die uitvoering van die woord en daarom het sy bekend gestaan as 'n *disease*, die vroulike term vir iemand wat 'n teks voordra in sangvorm met soms 'n bietjie toneelspel (Ruttkowski 2001: 47). Sy het gereken 'n lied is 'n drama wat gekondenseer moet word tot 'n paar reëls en het die volgende oor haar styl gesê:

We color and illuminate the multitude of our 'nuances' – persons, themes, their atmosphere, epoch – by means of the speaking voice, which combines with song...Only at the last stage I concern myself with the music to my texts. This was for me the decoration (Ruttkowski 2001: 46).

Guilbert se styl is gegrond in die sanger se gebruik van ritmiese vryheid en sy het die styl self as *rhythme fondu* gekroon, dit wil sê versagte of vryswewende ritme. Hierdie styl behels die gedeeltelike afstapping van die onderliggende metrum van 'n gedig of liriek vir die beklemtoning van die uitvoering daarvan, soos om soms stadiger of vinniger te sing as die musiek, eerder as om elke woord in die lirieke by die toepaslike noot te sing (Ruttkowski 2001: 46).

This discovery consists in giving up the musical rhythm and replacing it with the rhythmic word, according to the accentuation and necessities of the texts (Ruttkowski 2001: 47).

Deur na Guilbert se styl te kyk kan die funksie van musiek in die klassieke kabaretlied dus bepaal word. Die geskrewe liriek word as primêr beskou en die musiek aanvullend tot die optrede. Die musiek kan dus die verskuilde emosies agter die lirieke beklemtoon of dit onderdruk. Sekere tempos, ritmes of instrumente en die musiek kan die gehoor op 'n emosionele vlak raak: “its bewitching, humoristically playful, or agitational character” (Ruttkowski 2001: 52).

Die klassieke kabaretlied kan volgens inhoud onderverdeel word in subgenres (Ruttkowski 2001: 53). Elke subgenre het 'n spesifieke funksie.

Chronologies is die **ballade** die eerste vorm van die lied wat in Franse kabaret gevind word. Dis 'n ligte, eenvoudige lied wat 'n storie vertel bestaande uit twee of meer verse wat tot

diesefde melodie getoonset is (Burrows 2010: 18). Dit is dus vergelykbaar met ander tipes ballades, soos dié van die troebadoer uit die Middeleeue. Daar word soms van ooglopende, smaaklose rym gebruik gemaak om met humor die gewildheid van die lied te verhoog. Oor die algemeen word rym nie in die ernstige lirieke van die ballade gevind nie, omdat die verhaal wat die lirieke probeer oordra, gemik is op protes of bewusmaking.

Daar is ook **inhoudsliedjies** wat ‘n weerspieëling van die kabarettis of die karakter se idee is, met temas wat wissel van die persoonlike (soos die sekslewe van die sanger) tot en met die sosiopolitiese. Omdat dit ‘n boodskap met spesifieke kommentaar behels, is die oorhoofse struktuur wat gebruik word vir hierdie inhoudslied dié van die Weense koeplet (Rutkowski 2001: 53). In tradisionele musiekanalise verwys dié struktuur na ‘n musikale vorm wat deur die Weense skool gebruik is, naamlik AABB. Hierdie kategorie word gedefinieer deur die struktuur van die koeplet en is hoofsaaklik vir satire gebruik (Burrows 2010: 19).

Daar word gebruik gemaak van die wyse waarop ‘n grap funksioneer, naamlik “the unexpected and comical combination of two levels” (Rutkowski 2001: 53). In hierdie geval word daar twee grappies opgestel in die struktuur van die koeplet: een in die refrein wat deurgans in die lied gesing word en dan die grap wat in die verse geskep en vergelyk word met die refrein. Hierdie vergelyking word as komies ervaar en so sink die boodskap agter die teks makliker in.

Verder is daar ‘n inhoudsvorm met die hoofdoel om op sekere **gemoedstoestande** te reflekteer of daarop aanspraak te maak (Burrows 2010: 19). Hierdie lied is afkomstig van liriese gedigte wat op dieselfde funksies gegrond is, maar wat deur die toevoeging van musiek die gemoedstoestand beklemtoon.

Die laaste inhoudsvorm is ‘n kombinasie van twee vorme, en word gedefinieer as die **ek- of prostituutlied**. Hierdie term is ‘n direkte vertaling van die Duitse woord *dirnenlied*, letterlik “hoerlied”. Die formaat van die ek-gedeelte behels dat die sanger hom/haarself aan die gehoor bekendstel voordat hulle begin sing en kan selfs tydens die lied ophou sing om hul gevoelens aan die gehoor mee te deel (Burrows 2010: 18). Dit dien dan as basis vir die prostituutlied wat gewoonlik ‘n eerstepersoonspektief het.

Die prostituut-lied is een van die mees bekende inhoudsvorme van die kabaretlied “if not the single most” (Rutkowski 2001: 56). Hier stel ‘n prostituut – of ‘n kabarettis wat een speel – haarself aan die gehoor voor en gee ‘n beskrywing van haar leefstyl. Sy sing eksplisiet oor

haar heenkoms, haar leefstyl en oor haar rol in die samelewing. Gewoonlik varieer dit van die opperklas foonsnolle (*callgirls*) tot die alledaagse straatlopers, maar die gunstelingonderwerp is die verval van die een na die ander. Dit is juis hierdie verval van die prikkelpop van glorie na die ellende van haar later jare wat baie verleidelik was (en is) vir skrywers: “a quasi – baroque fascination with the motif of decay” (Ruttkowski 2001: 57).

Dit is in hierdie inhoudsvorm wat die moraliseringstendens van kabaret na vore kom. Deur die lewe van ‘n prostituut uit te beeld, dui die skrywers op die lot van dié wat buite die bourgeois-moraliteit leef (Ruttkowski 2001: 57) en kan die skrywer die voyeuristiese bekoring van die prostituut vir die bourgeois aanspreek:

First comes the primitive excitement in front of the scandalous; then, one is embarrassed about one’s excitement; finally, moral indignation is used to justify the initial fascination (Ruttkowski 2001: 57).

Die prostituutlied is een van die effektiëste maniere om die gehoor se moraliteit te toets en so ook te sien tot watter uiterste die kabarettis kan gaan om verandering onder die gehoorlede te kweek.

5.5.2 Die kontemporêre kabaretlied

In die laaste gedeelte van hierdie afdeling word aandag gegee aan hoe die kabaretlied in ‘n hedendaagse konteks funksioneer. Omdat Guilbert se sangstyl vandag redelik algemeen in gesofistikeerde populêre musiek en in die blues styl van jazz-musiek voorkom (Ruttkowski 2001: 62), lê die primêre funksie in die liriek met musiek as ondersteunende faktor. Die liriek word spesifiek geskryf of gekies om by die kommentaar van ‘n kabaret aan te sluit en die kabaret artistiek te verhoog. Die musiek is net veronderstel om die boodskap van die teks te beklemtoon, dit te verryk en in sekere gevalle te oorrumpel om te dui op stemme wat doodgedruk word in die samelewing. Dus word liedjies gekies om by die konteks van die teks te pas. Deur gebruik te maak van satire en parodie word die lied dan in ‘n nuwe konteks geplaas en beklemtoon dit die boodskap van die teks.

5.6 Samevatting

Uit beide die klassieke kabaretlied en die moderne gebruik van die lied in kabaret kan afgelei word dat die funksie daarvan in die liriek as woord berus. Die musiek dien as bydraende faktor wat die onderliggende emosies in die liriek beklemtoon en ondersteun die uitvoering daarvan. Samevattend dien bogenoemde literêre tegnieke dus as die primêre funksie in die kabaretlied, naamlik om 'n artistieke, sosiokritiese boodskap aan 'n gehoor oor te dra met die doel om bewuswording te kweek.

Ten slotte:

If the times are uneasy, if the foundation of society is under attack, then the artist cannot merely stand aside, especially not the talented artist with his finer sense of history. Therefore, he becomes, whether he wants to or not, political (Von Eckardt en Gilman 1975: 76).

[1] Tydens hersiening van die Bibliografie is die webtuiste waarop hierdie bron gevind is van die internet verwyder. Die bron, geskryf deur Aucamp, met sy volledige bibliografie word egter as Addendum A aangeheg.

Hoofstuk 6

‘n Analise van gekose liedjies uit *My Fair Lady*

In hoofstuk 4 is die funksie van musiek in die musiekblyspel bespreek. Die doel van hierdie hoofstuk is om die elemente wat geïdentifiseer is verder te belig met ‘n analise van ‘n paar liedjies uit die musiekblyspel, *My Fair Lady*.

Alhoewel die musiek in *My Fair Lady* op verskeie maniere funksioneer, word sekere liedjies gekies as voorbeelde van sekere primêre funksies soos om die storie en intrige van die musiekblyspel te ondersteun deur die voortsetting van die handeling, die verhoging van die trefkrag van die handeling en karakterontwikkeling. As deel van hierdie ondersteunende funksies word daar gekyk hoe die liriek aansluit by die dialoog.

“I’m Just An Ordinary Man” word bespreek om aan te toon hoe dialoog oorfloei in die liriek sonder om die intrige of handeling te versteur. “The Rain In Spain” word bespreek as voorbeeld van hoe die lied die handeling voortdryf. Laastens sal daar gekyk word na sekere liedjies van Eliza wat dui op karakterontwikkeling. Die gebruik van sang en musiek, asook dans, verhoog die dramatiese impak van die handeling en die beleving van die gehoor van hierdie momente in die verhoogaanbieding.

6.1 Agtergrond tot *My Fair Lady*

Pygmalion deur George Bernard Shaw is verwerk tot ‘n musiekblyspel met die titel *My Fair Lady*. Hammarstrand (2011: 6) beskryf *Pygmalion* as volg:

The play is a vast source for discussions about social class and equality, linguistic prejudice and intrinsic worth, the ambiguous need for transformation and the power of education.

Vorige pogings om *Pygmalion* tot ‘n musiekblyspel te verwerk, het misluk. Lerner (1956: 4) sê: “One of the main problems in adapting any play to a musical is to expand it.” Musiek moet nie net bloot tot die oorspronklike teks gevoeg word nie, maar moet geïntegreer word om ‘n bepaalde dramatiese funksie te verrig.

In samewerking met die komponis, Frederick Loewe, is *Pygmalion* tot ‘n musiekblyspel omskep deur gebeure wat nie in die oorspronklike verhoogteks uitgebeeld word nie by die musiekblyspel te voeg en die romantiese subplot in *Pygmalion* uit te bou: “*Pygmalion* had

one story and one story only...It was most definitely a non-love story and how, may I ask, does one write a non-love song?" (Lerner in Stempel 1992: 142).

In *Pygmalion* vind Eliza se karakterontwikkeling tussen die geskrewe tonele plaas en sien die gehoor net die ontwikkeling as dit klaar plaasgevind het. Lerner en Loewe het toe besluit om *My Fair Lady* uit te brei, "...to illustrate with music and lyrics, the background of Eliza's life: the life she had as a Cockney and the life she would have as a *grande-dame*" (Lerner 1956: 4).

Juis deur hierdie gebeure deel van die musiekblyspel te maak, kon hulle wys hoe Eliza vorder met die aanleer van die Engels. Met die hulp van Higgins se diensknegte as singende koor vorder Eliza uiteindelik tot iemand wat Engels (en veral die uitspraak daarvan) bemeester het (Lerner 1956: 5). Verder is die toets van Eliza se transformasie uitgebrei vanaf die teeparty by Mevrouw Higgins se huis tot 'n perdewedren by Ascot en het die uitbreiding 'n tweekledige funksie. Eerstens word die geleentheid vir 'n ensemble-lied geskep en tweedens word dit vermy dat die karakters sit en sing (Lerner 1956: 5).

Die toevoeging van bogenoemde tonele en die musiek is nie om afbreek te doen aan Shaw se oorspronklike teks nie, maar eerder om die onderliggende emosies uit te lig en te illustreer: "...dialogue is much like lyrics are to music; the words of the dialogue are the indication of the music that is going on underneath..." (Lerner 1956: 6). Elke akteur moet hierdie onderliggende musiek aanvoel en projekteer en so kon Lerner en Loewe die emosionele intensies agter Shaw se teks op verwronge en humoristiese wyse uitlig.

Om hierdie onderliggende emosies te illustreer, is die eerste uitdaging om die dialoog doeltreffend te laat oorvloei in die lirieke, sonder dat daar 'n onderskeid getref kan word tussen waar Shaw se woorde eindig en Lerner s'n begin.

6.2 Die bespreking van enkele liedjies

6.2.1 "I'm Just An Ordinary Man"

Lerner se groot probleem was om lirieke te skryf wat volkome inskakel by Shaw se teks. Met die hulp van die onderliggende ritmes en musikaliteit van Shaw se oorspronklike woorde, kon Lerner 'n gepaste skryfstyl vind wat die emosies in die teks na vore bring. Hierin het hy uitstekend geslaag: "Mr. Lerner's lyrics are witty, polished and intelligent, and they have the

great merit of sounding as if they belonged in a work stemming from the Master” (Bauschatz 1998: 182).

Die probleem was egter om akteurs te kry wat beide Shaw se teks kan hanteer en die lirieke wat in Shaw se styl geskryf is, kan sing: “It meant writing songs not only with lyrics to approximate the dialogue but with tunes of a suitable vocal modesty for actors to negotiate” (Stempel 1992: 143). Dus moes Lerner en Loewe die geskrewe teks en die musiek onopsigtelik integreer sodat ‘n akteur se dialoog kon oorfloei in ‘n lied en vanaf die lied kon terugkeer na die dialoog toe. Die doel was juis dat die dialoog en lirieke in so ‘n mate moes vervloei raak dat die gehoor die musiek as hoofelement in die blyspel ervaar. Die musiek dra ook by tot intensiteit van die gehoor se emosionele ervaring van die musiekblyspel.

Rex Harrison (1908-1990) het aanvanklik die rol van Henry Higgins vertolk en is in die rol geplaas weens sy vermoë om Shaw se woorde daadwerklik lewe te gee, maar hy was egter nie ‘n sanger nie. Dit was gepas, omdat Higgins nie ‘n musikale protagonis is nie, maar eerder ‘n komplekse, gekultiveerde karakter wie se klem in uitspraak, intonasie en fonetiek lê (Stempel 1992: 143). Lerner het Higgins se liedjies van so aard geskryf dat “...their lines were still quick and musically set to coincide with how they might be spoken...” (Stempel 1992: 143). Harrison kon met sy toneelspelvernuf die liedjies vertolk en was nie afhanklik van ‘n uitstekende sangstem nie. Met gebruik van klemme en intonasie op die regte plekke, en met minimale sang, kon Harrison die monoloogvorm liedjies doeltreffend interpreteer en die noodsaaklike inligting aan die gehoor oordra.

Om te wys hoe die dialoog oorloop in die lirieke sonder om die vloei van die intrige te belemmer, verwys ek graag na die volgende gedeelte uit *My Fair Lady*:

HIGGINS: Have you ever met a man of good character where women were concerned?

PICKERING: Yes. Very frequently.

HIGGINS: [*dogmatically*] Well, I haven’t. I find that the moment I let a woman make friends with me she becomes jealous, exacting, suspicious, and a damned nuisance. I find that the moment I let myself become friends with a woman, I become selfish and tyrannical. So here I am, a confirmed old bachelor, and likely to remain so. After all, Pickering...

I’m an ordinary man;

*Who desires nothing more
Than just the ordinary chance
To live exactly as he likes
And do precisely what he wants.
An average man am I
Of no eccentric whim;
Who likes to live his life
Free of strife,
Doing whatever he thinks is best for him.
Just an ordinary man.*

(My Fair Lady. Bedryf I: Toneel 3, p. 39)

Indien 'n mens die teks slegs lees, is dit nie duidelik waar die dialoog eindig en die lirieke begin nie. Shaw se dialoog word só herrangskik in die liedjies van *My Fair Lady* dat dit naatloos oorfloei in Lerner se gebruik van metrum en rymskema in die lirieke sonder om 'n telling te verloor. Die lirieke keer ook terug na Shaw se teks, hetsy in terme van spesifieke frases (“let a woman in your life”), of die idee agter die oorspronklike woorde (“rather than do either you do something else that neither likes”). Loewe se musiek word onopsigtelik tot die teks gevoeg en verander die tempo, toonaard en karakter amper net so vinnig soos die onvoorspelbaarheid van alledaagse spraak (Stempel 1992: 145).

Sonder dat Higgins dit besef, verloor hy homself in die onderwerp van die lied: chauvinisme. Hy word verwyder van dit waarin hy in beheer is, naamlik die woord en fonetiek, en word geplaas in 'n wêreld waar musiek die woord verhef, met die gevolg dat die musiek sy emosionele kant toon, meer as wat hy ooit sou gewys het deur woorde alleen: “...the emotional undercurrent of its dialogue magnified” (Stempel 1992: 147).

Stempel (1992: 148) stel die funksie van musiek teenoor die dialoog as volg:

...to introduce songs only when they could 'reveal what was implied and not repeat what was already in the text, and could catch the drama at the hilltops where it could

ascend no further without the wings of music and lyrics, at the same time remaining faithful to the spirit of [the playwright].

Nadat die dialoog dan oorgeneem word deur die lirieke en die musiek, is die volgende funksie daarvan om die handeling in verhewe vorm verder te neem. Ten opsigte van hierdie funksie word daar gekyk na “The Rain In Spain.”

6.2.2 “The Rain In Spain”

Soos geïdentifiseer in hoofstuk 4, is ’n belangrike funksie van die lied in die musiekblyspel om die handeling oor te neem sodra die dialoog dit nie meer verder kan dryf nie. Dit is van belang om te onthou dat alhoewel die lirieke nog steeds die karakters se woorde is, dit in ’n lied ’n spesifieke vorm aanneem en om met behulp van die musiek die handeling te verhef.

“The Rain In Spain” kom op ’n kritieke oomblik in die teks, omdat dit die opbou van die eerste fase, naamlik Eliza se ontwikkeling as dame, tot ’n klimaks bring. Die vorige tonele het bestaan uit oefeninge om Eliza se uitspraak te slyp, aangevul deur die lied “Poor Professor Higgins,” gesing deur sy diensknegte om tydsverloop aan te dui. In hierdie lied sing die diensknegte eers hul bejammering aan Higgins uit omdat hy soveel tyd spandeer om Eliza op te voed, maar naderhand verander die lied in bejammering vir Eliza en uiteindelik beweeg dit oor tot waar al die karakters uitgeput met hoofpyn sit.

Op hierdie oomblik in die teks is daar ’n stilstand in die handeling, omdat Eliza al tot vervelens toe met die uitspraak van “the rain in Spain” gefaal het. Pickering meen dat hulle net verder tyd mors, aangesien dit al drie-uur in die oggend is en hulle nog niks bereik het nie. Higgins is egter die enigste een wat nog nie moed verloor het nie. Die volgende dialoog vind plaas net voor die lied begin:

HIGGINS: [With sudden gentleness] Eliza, I know you’re tired. I know your head aches. I know your nerves are as raw as meat in a Butcher’s window. But think what you’re trying to accomplish. [He sits next to her on sofa] Think what you’re dealing with. The majesty and grandeur of the English language. It’s the greatest possession we have. The noblest sentiments that ever flowed in the hearts of men are contained in its extraordinary, imaginative, and musical mixtures of sounds. That’s what you’ve set yourself to conquer Eliza. And

conquer it you will. [*He rises, goes to the chair behind his desk and seats himself heavily*]

Higgins se woorde is gevul met trots vir die Engelse taal en hy wil Eliza motiveer. Die dialoog bereik egter 'n hoogtepunt met Higgins wat Eliza vir die eerste keer tydens haar opvoeding komplimenteer deur te sê dat sy wel die taal sal kan bemeester indien sy sou aanhou probeer. Hierdie kompliment skep afwagting en dien dus as 'n klimaks tot die dialoog. Die enigste manier om die handeling nou verder te voer, is deur Eliza sukses te laat behaal met haar uitspraak. Die dialoog is egter nie genoeg om aan die realisering van die verwagting genoeg dramatiese trefkrag te gee nie en vloei dus oor in 'n lied:

HIGGINS: Now, try it again.

ELIZA: The rain in Spain stays mainly in the plain.

HIGGINS: What was that?

ELIZA: The rain in Spain stays mainly in the plain.

HIGGINS: Again.

ELIZA: The rain in Spain stays main – ly in the plain.

(My Fair Lady. Bedryf 1: Toneel 5, p. 60)

Teen die laaste herhaling van die frase het die musiek alreeds begin as intrede tot die lied. “The Rain In Spain” dien as 'n triomfantlike feesviering van Eliza se bemeestering van haar perfekte uitspraak (Lerner 1956: 6), en die handeling word voortgesit deur die karakters se vreugde weens hierdie oorwinning.

Hierdie vreugde word ondersteun in die musiek deurdat die lied in 'n 4/4-Habanera-tempo (drie teen twee kruisritme) geskryf is, met ander woorde 'n tango (uitgespreek sal die ritme klink soos pa ta pa pa). Hierdie tempo is gepas, aangesien die oefening die woord “Spain” in het.

In hulle opgewondenheid oor haar bemeestering van die korrekte uitspraak, dra hierdie herhaling dus die handeling van dié toneel, en dit word voortgesit met 'n skyn bulgeveg tussen Higgins en Pickering, asook Higgins en Eliza wat saam dans. Die lied en dans neem

dus die handeling oor waarmee dialoog nie kan slaag nie en verhoog die gehoor se belewing van die oomblik.

Met die afloop van hierdie lied het nie net die handeling ’n wending getoon nie, maar Eliza as karakter ook. Om die proses van Eliza se ontwikkeling as karakter aan te toon, word haar liedjies vervolgens bespreek.

6.2.3 “Wouldn’t It Be Lovely?”

Hierdie lied vind plaas in die eerste toneel van bedryf een na Eliza se ontmoeting met Higgins en Pickering en na die voorstel dat Higgins haar sal kan ophef uit haar huidige sosiale omstandighede deur haar te leer om korrek Engels te praat. Die geld wat Higgins haar gee verleen amper ’n nuwe status aan Eliza deurdat die werkers in haar teenwoordigheid op ’n spottige wyse na haar verwys as ’n hertogin. Higgins se woorde aan haar, asook die skynstatus, bring skielik ’n wending in die toneel en die eerste karaktereienskappe van Eliza word aan die gehoor getoon.

“Wouldn’t It Be Lovely?” is Eliza se “I am”-lied: “The ‘I am’ song establishes essential character traits that the audience needs in order to develop an understanding of that particular character” (Bradshaw 1989: 19). In hierdie geval word Eliza se wens, om haarself in status te verhef, uitgespreek in die lied en dien ook as voorskouing van wat verder in die storie gaan plaasvind: “...to work towards the objective and behaving as a proper lady, Eliza reveals gumption...a sense of self-efficacy” (Glenzer 2005: 102). So leer die gehoor dat Eliza smag daarna om haarself te verbeter, selfs al is dit op hierdie oomblik slegs ’n droom. Die lirieke is sprekend van haar wense:

ELIZA: *[leaning against the pillar]*

All I want is a room somewhere,

Far away from the cold night air;

With one enormous chair ...

Oh, wouldn't it be lovely?

Lots of choc'late for me to eat;

Lots of coal makin' lots of heat;

Warm face, warm hands, warm feet ... !

Oh, Wouldn't it be lovely?

(*My Fair Lady*. Bedryf 1: Toneel 1, p. 23)

Behalwe vir die aardse dinge wat sy begeer, is daar ook die hoop op romanse in hierdie lied. Eliza is ook op soek na iemand wat vir haar kan sorg en wat haar kan liefhê en dus dien die lied as inleiding tot en beklemtoning van die subplot van *My Fair Lady*, naamlik die romanse tussen Eliza en Higgins.

In die woordkeuse het Lerner van neologismes gebruik gemaak om Eliza se Cockney-aksent lewe te gee. Woorde soos “lovely”, “winder” en “absobloominlutely” maak deel uit van Eliza se dialek, en help dus met die geloofwaardigheid van haar karakter. Die *aaab* rymskema vergemaklik die sing en onthou van die lirieke en die kombinasie van haar dialek en die rymskema ondersteun die komiese element. Dit vergroot ook die kontras tussen Eliza en die ander karakters se aksente en preutse taalgebruik. Die titel van die lied dien as herhalende motief in beide die lirieke en melodie, en versterk Eliza se droom.

6.2.4 “I Could Have Danced All Night”

Na afloop van Eliza se vestigingslied en die inleiding tot die romantiese subplot, is die volgende lied wat bespreek word ten opsigte van Eliza se karakterontwikkeling die ballade “I Could Have Danced All Night.” Hierdie lied verraaï Eliza se verliefdheid op Higgins en voer die subplot en droom “Wouldn't It Be Lovely?” verder.

Die lied wat Eliza voor hierdie een sing, is “Just You Wait,” waarin Eliza in ‘n oomblik van passie haar haat teenoor Higgins uiter. Weke het al verby gegaan en sy toon nog geen resultate in haar spraak nie. Higgins dryf haar ook soos ‘n slaaf en laat haar geen kans toe om te rus nie. Met dié lied veg sy dan teen sy ongevoeligheid deur te droom van Higgins se dood sodra sy daarin geslaag het om haar Engelse uitspraak te verbeter.

Die tonele wat opbou tot “The Rain In Spain” is dus gevul met antipatie jeens Higgins van Eliza se kant af. Al daardie lesse en dae wat sy saam met hom spandeer het, het gekulmineer in haar bemeestering van die korrekte uitspraak van die Engelse taal en tydens die feesviering in “The Rain In Spain.” Wanneer Higgins en Eliza dans, kom sy tot die besef dat dit nie meer antipatie is nie, maar eintlik verliefdheid.

Lerner en Loewe het baie slim te werk gegaan met die toevoeging van die romantiese subplot en die oordrag van hierdie wending in Eliza se karakter. Na “The Rain In Spain” uiter Eliza nie ‘n woord nie, dus kan die gehoor nie haar gemoedstoestand bepaal nie. Die fokus verskuif momenteel na Higgins en Pickering waar hulle bespreek hoe die tyd nou reg is vir Eliza om getoets te word in die publiek. Eers wanneer Mrs Pearce vir Eliza aanjaag bed toe, word die gehoor vir die eerste keer ingelig oor Eliza se gevoelens:

MRS PEARCE: You’ve all been working much too hard. I think the strain is beginning to show. Eliza, I don’t care what Mr Higgins says, you must put down your books and go to bed.

ELIZA: [*lost on an errant cloud only hears her from far below*]

Bed! Bed! I couldn’t go to bed!

My head’s too light to try to set it down!

Sleep! Sleep! I couldn’t sleep tonight!

Not for all the jewels in the crown!

I could have danced all night!

I could have danced all night!

And still have begged for more.

I could have spread my wings

And done a thousand things

I’ve never done before.

(My Fair Lady. Bedryf 1: Toneel 5, p. 63)

Net in hierdie eerste gedeelte van die lied, naamlik die inleiding gevolg deur die vers, kan die gehoor aflei dat Eliza in ekstase is, maar Lerner laat dit klink asof Eliza gelukkig is omdat sy sukses behaal het. Die lirieke suggereer dat Eliza vergeet het van al die lyding wat Higgins haar aangedoen het. Sy noem selfs dat sy vir nog meer kon vra en dat daar nog ‘n duisend dinge is wat sy nog nooit van te vore gedoen het nie. Dit maak nie saak nie, want sy sal dit nou alles kan doen. Dan beweeg die lied oor na die koor en die gehoor besef en beleef Eliza se nuwe geluk:

ELIZA: *I'll never know*

What made it so exciting:

Why all at once

My heart took flight.

I only know when he

Began to dance with me,

I could have danced, danced, danced all night!

(*My Fair Lady*. Bedryf 1: Toneel 5, p. 63)

In die koor van die lied kom dus die rede vir Eliza se ekstase: sy is verlief op Higgins. Die herhaling van die melodie en die liriek “I Could Have Danced All Night” beklemtoon Eliza se nuutgevonde ekstase (Bouchard 2008: 30). Enige pogings deur Mrs Pearce en die diensmeisies om haar terug te bring na die hede, gesien in beide die verandering van die lirieke en die melodie, is verniet. Die melodie keer elke keer terug na die hoofmotief en selfs nadat Eliza al in die bed is, hou sy aan met sing.

Die rymskema van “I Could Have Danced All Night” help ook om hierdie ekstase te skep en dra dus by tot Eliza se karakterontwikkeling. Die skema, gefundeer in koeplette, bou op in die begin met a-a-b-c-c-b, word ontlaai in die a-a en vind konklusie met d-d-a (Frankel 2000: 150). Lerner se vernuwing van die rymskema in die a-a gedeelte verhoed dat die koepletrym platval. Die musiek word uitgerek sodat dit klink of Eliza gaan sing “excite,” maar die “e” word afgekap en vervang met “ing.” Om te verseker dat die rym nie doodloop nie, skep Lerner dus ‘n interne rym met “I’ll never know/What made it so...” totdat die lirieke klaarmaak, en die rym eintlik in die koeplet van “exciting/flight” lê. Hierdie gebruik van

afkappingsrym en die toevoeging van interne rymprogressie in die rymskema maak die sing van die lirieke meer natuurlik. Dit help ook met die oordrag van die boodskap en die karakterontwikkeling.

Van hierdie punt af in die storielyn toon Eliza twee nuwe wendings in haar karakter: sy het korrek leer praat en liefde gevind. Hierdie eienskappe hou ook nou verband met die intrige van die blyspel, omdat die res van die storie Eliza se totstandkoming as 'n dame uitbeeld, en ook die romanse tussen haar en Higgins laat ontwikkel. Daar kan dus afgelei word dat "I Could Have Danced All Night" beide funksioneer as medium tot verhewing van die handeling, asook instrumenteel tot die ontwikkeling van Eliza se karakter. Dialoog sou heelwaarskynlik nie hierdie groot wending in die storie kon dra nie. Die lied en musiek vergroot ook die gehoor se belewing van die keerpunt.

6.2.5 "Without You"

Die finale fase van Eliza se karakterontwikkeling vind plaas in die vyfde toneel van die tweede bedryf. Die ambassade-bal was Eliza se finale toets as dame en nadat sy daarin geslaag het, is dit Higgins se beurt om in ekstase te wees. Higgins aanvaar dit as vanselfsprekend dat Eliza se sukses aan hom te danke is:

...have not been based merely on a desire to rise in the world, and still less on any desire for perfection for its own sake, but are first of all the result of a doglike devotion to two masters who have taken trouble over her (Crompton 1967: 79).

In die konfrontasie met Higgins besef Eliza dat sy niks vir hom beteken nie, en besluit sy om die huis te verlaat.

Higgins se ontsteltenis omdat Eliza weg is, word die volgende dag uitgespeel wanneer hy in 'n toestand by Mrs Higgins se huis opdaag. Eliza besluit om teen Higgins op te staan. In haar nuwe posisie as dame, is haar houding teenoor Higgins ver verwyderd van die blommemeisie van Covent Garden. "There is a new dignity and calculation even in her emotional outburst" (Crompton 1967: 79). Sy bewys met haar nuwe waardigheid dat sy meer as net die opgevoede, middelklas mens se uitspraak bemeester het. Sy is 'n volwaardige mens en eis haar nuwe posisie.

“Without You” is dus die samevatting van hierdie nuwe houding teenoor Higgins. In hierdie lied stel sy dit duidelik aan hom dat die wêreld nie sal vergaan sonder hom nie:

ELIZA: *There ’ll be spring ev’ry year without you.*

England still will be here without you.

There ’ll be fruit on the tree,

And a shore by the sea;

There ’ll be crumpets and tea

Without you.

(*My Fair Lady*. Bedryf 2: Toneel 5, p. 122)

Tydens die sing van die lied is Higgins se hantering van Eliza egter nog presies dieselfde as aan die begin van die storie. “...Higgins’ way of treating the flower girl Eliza is testimony of the subjective inequality between them” (Hammarstrand 2011: 12), en in sy oë bly sy steeds sy skepping:

HIGGINS: [*wondering at her*] You impudent hussy! There isn’t an idea in your head or a word in your mouth that I haven’t put there!

(*My Fair Lady*. Bedryf 2: Toneel 5, p. 122)

Eliza hou aan voorbeelde opnoem van hoe die wêreld kan funksioneer sonder Higgins, en sy houding bly dieselfde. Eers wanneer sy sê wat dit persoonlik vir haar beteken, toon Higgins ‘n veranderde houding:

ELIZA: *I shall not feel alone without you.*

I can stand on my own without you.

So go back in your shell,

I can do bloody well

Without ...

(*My Fair Lady*. Bedryf 2: Toneel 5, p. 123)

Higgins is ontroer deur Eliza se lied; nie deur haar liefdesverklaring nie, maar dat sy Higgins se sukses bevestig met haar selfvertroue. Dus sê Higgins met trots:

HIGGINS: Eliza, you're magnificent! Five minutes ago you were a millstone around my neck. Now you're a tower of strength, a consort battleship! I like you like this!

(*My Fair Lady*. Bedryf 2: Toneel 5, p. 123)

Hierdie laaste chauvinistiese stelling van Higgins se kant af laat Eliza finaal besluit om te loop en Higgins se verontwaardiging word deur Mrs Higgins beklemtoon:

MRS HIGGINS: What is it, Henry? What has happened?

HIGGINS: [*more to himself*] She's gone!

MRS HIGGINS: [*gently*] Of course, dear. What did you expect?

(*My Fair Lady*. Bedryf 2: Toneel 5, p. 123)

Mrs Higgins eindig die toneel deur Eliza in haar afwesigheid geluk te wens omdat sy haar vrou gestaan het teen Higgins. Na afloop van hierdie gebeure toon Higgins 'n wending in sy karakter en bring die romantiese subplot in *My Fair Lady* tot 'n klimaks: "Professor Higgins learns to love her, not because she can now speak properly, but because she has grown into her own selfhood" (Glenzer 2005: 105).

In die laaste toneel wanneer Eliza terugkeer na Higgins, word die romanse tussen die twee karakters ondersteun deur die hervatting van Eliza se liefdesverklaring "I Could Have Danced All Night" as agtergrondmusiek, terwyl die ligte uitdoof. Bauschatz (1998: 193) verwys hierna as 'n toneel wat die onderliggende funksie van musiek in die musiekblyspel beklemtoon: "...to guide the emotional reaction of the viewer." Die gehoor weet reeds dat hierdie lied Eliza se liefdesverklaring is en deur die blyspel af te sluit met Eliza en Higgins in dieselfde vertrek, terwyl dié lied speel, kan die gehoor die teater verlaat met die wete dat hulle bymekaar uitgekom het.

6.3 Samevatting

Die musiek en lirieke van *My Fair Lady* is 'n duidelike voorbeeld van die funksie van musiek in die musiekblyspel. Die dialoog word op so 'n wyse deur die liriek oorgeneem dat die

dramatiese handeling verhef word bo die normale funksie daarvan. Die liriek, met behulp van die musiek, toon die ontwikkeling in die karakters en onderskei die musiekblyspel van die gewone drama. Die danse wat uit die musiek vloei, verhoog die skouspel van die verhoogaanbieding. Die musiek en lirieke verhoog ook die gehoor se emosionele ervaring.

Hoofstuk 7

Die Kortstondige Raklewe van Anastasia W

Na aanleiding van hoofstuk 5 se bespreking oor wat kabaret is en hoe die musiek in hierdie genre funksioneer, word daar in hierdie hoofstuk op *Die Kortstondige Raklewe van Anastasia W* (2010) gefokus. As geskrewe teks is dit Marlene van Niekerk (1954-) se nuutste verhoogwerk met die mikpunt op sosiale kommentaar op 'n verwronge Suid-Afrika, veral tydens die Sokker-wêreldbeker, 2010. Soos in hoofstuk 5 angedui, lê die mag van kabaret as sosiale kommentaar in die geskrewe teks, met musiek as bydraende faktor en *Anastasia W* word na aanleiding van hierdie uitgangspunt ontleed.

7.1 *Anastasia W* as kabaret

Tydens die Colloquium gehou in die Konservatorium op Stellenbosch, 18 April 2011, is daar bespiegel oor die genre waarin *Anastasia W* val. Weens die verskillende genres waaruit hierdie teaterproduksie leen, is daar opsommend verwys daarna as 'n kontemporêre kabaret-opera.

Du Preez (2011) verwys daarna as “satire op sy beste”, “vlesige teater” wat die gehoorlid aktief betrokke hou by die gebeure op die verhoog. De Kock (2011) noem dit die nuwe protesteater in Suid-Afrika wat die sintuie aanval: “The senses moral, aesthetic, philosophical and physical.” De Beer (2011) voeg by die teks “...is relentless in its message and its tone.” Selfs Maritz (2010), met sy siniese en gewalgde kommentaar op die teks, noem “Dit vloek, spoeg en klap mense in die gesig.” Volgens die tegnieke wat kabaret gebruik, is daar in hierdie resensente se berigte duidelike kenmerke van die kabaret in *Anastasia W* teenwoordig.

Dit is egter die regisseur, Marthinus Basson, se siening wat *Anastasia W* as kabaret bevestig. Volgens Basson (2011) is dit beslis 'n kabaret, omdat dialoog gebruik word, terwyl opera nie van dialoog gebruik maak nie. Daarby verwys Basson ook na die ooglopende sosio-politiese kommentaar wat in die teks voorkom eerder as net verbindingstekste soos in die opera.

Basson (2011) dui wel aan dat daar opera elemente teenwoordig is. Die twee karakters, Sus en Daan, val binne die raamwerk van die opera bloot net weens hul melodramatiese natuur en die musiek van hulle liedjies is opera-agtig van aard. Savage en Lovemore neig weer tot breë karikature, ‘n ander element wat die kabaret gebruik om spottende kommentaar te lewer. Hulle musiek toon ooreenkomste met kontemporêre kletsrym. Savage en Lovemore se harlekynspel is ontleen van die *commedia dell’arte* en terselfdertyd bevind Sus en Daan hulle ook in hierdie harlekynspel. Ter bevordering van hierdie karikatuuerelement met die harlekynspel as basis, is daar tydens repetisies ‘n harlekyn-werkswinkel gehou om nie net Savage en Lovemore se karikatuuragtige karakter te vind nie, maar ook om die dualiteite van die karakterpare meer gewig te gee. Met dualiteite word bedoel die vermoë van karakters om terselfdertyd teenoorgestelde en ooreenstemmende kwaliteite te besit.

Verder is die brutale kommentaar wat in die teks gelewer word op die verkragting van en moord op kinders in Suid-Afrika, deel van die kabaret as kritiese genre. Basson (2011) sien die tema van hierdie teks as ‘n “impotente woede,” ‘n woede wat die vraag aanwakker van hoekom so baie kinders sinneloos moet sterf. Hierdie impotente woede word in die vorm van ‘n maaltyd aan die gehoor voorgesit; ‘n maaltyd waartydens die gehoor moet bevraagteken wát hulle eet. Die gehoor word uitgedaag om met ‘n oplossing op hierdie vraag na vore te kom. Die maaltyd van stoweperskes en hoenderpastei is tradisioneel begrafniskos en die maaltyd word ‘n ritueel.

Basson (2011) verwys ook daarna dat die gehoor uitgedaag word om na te dink wat aan hulle opgedis word in die teks en hulle kan dit aanvaar, verwerp of net daardeur ontroer word. Weens al hierdie eienskappe is *Anastasia W* ongetwyfeld kabaretisties van aard.

Volgens Basson (2011) dien die teks nie net as kommentaar op Suid-Afrika in 2010 nie, maar ook as kommentaar op Marlene van Niekerk self. Dat dit so persoonlik vir haar is, gee ook meer gewig aan die feit dat dit as kabarettteks gesien kan word, omdat die persoonlike element ooreenstem met hoe kabaret funksioneer in terme van gehoorinteraksie en ervaring, soos aangedui in hoofstuk 5. Hierdie persoonlike element word ook oorgedra op die karakter van Sus en Daan, soos later bespreek sal word.

7.2 Die tema van *Anastasia W*

Die verkragting van en moord op elfjarige Anastasia Wiese in Maart 2007 dien as simbool in en vertrekpunt vir die teks wat felle kritiek uitspreek teen die apatiese houding in Suid-Afrika teenoor die verkragting van en moord op talle kinders. As elfjarige was haar lewe (raklewe as sy tot gebruiksitem gereduseer word) kort. Haar mishandeling en die apatie teenoor haar lot word fisies uitgebeeld deur 'n pop waarvan die kop soos 'n sokkerbal op die verhoog rondgeskop word. Hierdie spel met die kop as bal beeld die euforie rondom die Wêreldbeker Sokkertoernooi in Suid-Afrika uit. Hierdie euforie heers ondanks die hoë geweldsmisdaad in die land, 'n sosiale verrotting waaraan weinig gedoen word. 'n Nuwe tipe vryheidstryd, naamlik 'n stryd teen morele verrotting van die sosiale magsfigure en samelewing, het aangebreek.

'n Siniese oplossing word gebied: dat die land se ekonomie en dus ook wêreldbeeld, kan versterk word deur die verkragtingsmag in Suid-Afrika in te span. Mure met gate in moet landswyd gebou word langs treinstasies, skole, en ook langs die parlement met 'n kragopwekker aan die mure gekoppel. Hierdie krag wat gegenerer word as die muur verkrag word, sal die las van Eskom se skouers lig. So word kinders, vroue, diere en selfs spanspekke behoed en word Suid-Afrika se verkragtingsmag 'n verkragtingskrag.

7.3 Die karakters

In die uitbeelding van Sus en Daan is Van Niekerk uiters krities op haarself. Sus verteenwoordig Van Niekerk as mens, terwyl Daan haar skeppende, kreatiewe kant verteenwoordig. Sus is die leier van die twee. Sy is die een wat seker maak dat die begrafnisonderneming voortbestaan en sy dien as die kollektiewe figuur vir die harde, brutale stem wat eksterne kommentaar lewer op die gebeure in die teks. Volgens Basson (2011) is Sus die selfreflektiewe karakter, die stem van Van Niekerk en deur hierdie stem raak Sus hoogs irriterend: 'n siniese karakter waarvan niemand hou nie. Haar melodramatiese aard, gevind in die *commedia dell'arte*, dra by tot Basson se voortsetting van die wit nar-sentiment.

Basson (2011) meen ook die dilemma van Van Niekerk se eie aard lê in Sus: sy voel nie veilig in haar eie land wanneer sy by die voordeur uitstap nie. Sy kan net skryf of kommentaar lewer wanneer sy in haar eie tuin sit, maar die vrees dat iemand by haar deur kan instap en haar beroof van haar "...hoed of my hand, my koets, my kut of my ketel wat op my

stoof staan...” (Van Niekerk 2010: 23), dien as rede hoekom sy voortdurend landuit vaar. Sodra sy egter in ‘n ander land is, verlang sy terug na Suid-Afrika. Sy is dus in twee verskeur en hierdie kwaliteite word in Sus gevind. Sy kan met oorgawe kritiek lewer op Suid-Afrika, terwyl sy in ‘n ander land woon, ‘n verwyderde perspektief wat waar word sodra sy terug is.

In kontras met Sus is Daan ‘n eienaardige karakter. Van Niekerk het tydens die skryf van die teks heelyd ‘n agterstem hoor praat wat deurgans sy verskyning op die oppervlak maak. Sy noem hom die Casparus-figuur wat ontydig sy verskyning in haar werk maak, sonder rede vir sy bestaan. Sy het naderhand net sy bestaan aanvaar, met die gevolg dat hy toe een van die kritieke rolle in die teks speel, naamlik ‘n tipe Christus-figuur (Basson 2011).

Daan dien as spreekbuis vir wat om hom aangaan. “...sy kinderlike eenvoud, die ontvangplek...van eintlik al die spanning” (Basson 2011). Basson meen Van Niekerk se kunstenaarsskap word deur Daan verteenwoordig, deel van haar fyner wese met ‘n beter begrip van die hartseer, pyn en woede om haar. Sy gebruik Daan as simbool vir haar woede en misnoeë, want self het sy nie die gereedskap om die wêreld buite haar deur in die gesig te staar nie.

As karakterpaar is Sus en Daan se name afkomstig van die leesboeke wat in skole gebruik is voordat die skoolkurrikulum verander is. Hierdie name streef na ‘n gesaghebbende Afrikanerkultuur gesetel in die kerk en familie (Basson 2011). Maar ongelukkig dien Sus en Daan se bloedskandelike verhouding as vermuwring van hierdie suiwer familie-eenheid en word daar verder afbreek hieraan gedoen omdat Daan se pa eintlik ‘n kleurling is soos gesien kan word aan sy bruin vel en in Sus se aanmerkings.

Sus en Daan word gekontrasteer met die karakterpaar, Savage en Lovemore, wie se name afkomstig is van ‘n bekende siviele ingenieursfirma met dieselfde naam. Dit sinspeel op Savage en Lovemore se rol en uiteindelijke funksie in hierdie teks: die korrupte entrepreneurs.

Lovemore is die intelligente helfte en is die een wat met die planne na vore kom. Lovemore se gesig word wit gevef in kontras met Daan se bruin vel, maar dis nie net beduidend op ras nie. Lovemore se wit gesig is ‘n tipe Advokaat Barbie-karikatuur, die “...vaardige wit clown wat ook die situasie uitbyt” (Basson 2011). Aldus die pruik en die enorme sokkerballe as borste.

Lovemore se dualiteit lê in die feit dat hy beide man en vrou is: ‘n man wat seksueel gewelddadig is teenoor Sus, maar ook ‘n vrou wat as medepligtige deelneem aan die

aktiwiteite, soos Advokaat Barbie. Die vroulike entrepreneur neem dus oor aan die einde om die situasie ten volle in haar gunste te draai, net soos Advokaat Barbie wat baklei het vir haar regte omdat sy geforseer was om deel te neem aan die molestering van jong meisies. Net so voel Lovemore dat hy en Savage 'n onreg in Suid-Afrika aangedoen word.

Savage se karakter is slegs ter ondersteuning, die idioot wat op die ou end by Lovemore leer hoe om die situasie in hul guns te draai. Gesamentlik dien Savage en Lovemore as figure vir normale Suid-Afrikaanse burgers tydens die 2010-Wêreldbeker Sokkertoernooi, naamlik die mense wat belasting moet betaal en moet ly onder die geweld, maar niks by die sokkerinisiatief baat nie. Omdat hulle nie 'n alternatief kan vind nie, verander Savage en Lovemore in kriminele wat binne hierdie wêreldbeker inisiatief vir hulself 'n bestaan probeer maak, hetsy deur om ander mense skade te doen of nie. Ironies genoeg bied hierdie inisiatief die oplossing tot Suid-Afrika se verkrachtingsmag en ook die uiteindelijke kommentaar van dié teks.

7.4 Die musiek

Om die impak van *Anastasia W* so veel as moontlik te ondersteun, is die musiek tydens die opvoerings op die verhoog geskep. Volgens Basson (2011) het dit bygedra tot die vorming van die landskap waarbinne die karakters hulself bevind en dat die gehoor kon sien hoe die musiek geskep word, was deel van die oorspronklike idee.

Du Toit (2011) noem dat sy musiek oor die algemeen emosioneel is. Tydens die skep van die musiek in *Anastasia W* het hy gevoel dat hierdie emosionele element van sy musiek gedryf is deur die lirieke. In Van Niekerk se digkuns kon hy duidelike crescendos raaksien en daarvolgens is die musiek gekomponeer, amper asof Van Niekerk oor sy skouer geloer het tydens die skeppingsproses, haar kennis van musiek die dryfveer.

Die lirieke is in strofevorm. Volgens Du Toit (2011) was dit sy grootste uitdaging om die musiek dan in hierdie strofes te skep. Die melodie moet op verskeie plekke inpas met betrekking tot die struktuur van die musiek, maar die lettergrepe en afwisseling van versreëllengtes het hierdie proses bemoeilik. Daarom het hy gevolglik die melodielyn aangepas by wat in die lirieke plaasvind. As die lirieke gepraat het van vuurvliegies wat hul liggies string, het die melodie in kontoer opbeweeg. Hy noem dit 'n "romantiese manier van tonset" (Du Toit 2011).

Ten opsigte van die gebruik van musiek in die teater oor die algemeen beskou Du Toit (2011) dit as ‘n abstrakte element wat verskeie emosies en herinneringe in die gehoor aanwakker. Verder meen hy dat dit jou oopmaak vir die ervaring van ander emosies: “emosies wat jy nie gewoonlik voel nie, of alreeds gevoel het, of dink jy het alreeds gevoel” (Du Toit 2011). Hierin lê die mag van musiek wat ‘n magiese kwaliteit aan teater kan gee.

Dié magiese element van musiek is volgens Du Toit (2011) die rede hoekom Van Niekerk praat van die spoke in die teks. Die spoke is die siele van die kinders wat iewers tydens die skryf van die teks verlore gegaan het en die mees effektiewe manier om dit dan op die verhoog uit te beeld, is deur middel van musiek. Hierdie spookagtige gevoel van die dooies is dus deurgedra na die keuse van die instrumente.

Du Toit (2011) wou hierdie spoke asem gee en het dus met windklanke rondgespeel. Instrumente wat hierdie windklanke kon skep, sluit in ‘n saksofoon, ‘n saag, ‘n hobo, swembadpype wat teen ‘n sekere spoed geswaai word om die toonaard te verander en ook om vislyn in ‘n klavier te span vir ‘n meer verlate gevoel. ‘n Windmasjien is ook gebruik. In kontras met hierdie instrumente is die harde klank van kontemporêre instrumente soos ‘n dromstel en ‘n elektriese kitaar ingespan om die harde en ernstige tonele te ondersteun.

Die opera-agtige liedjies van Daan word gebruik om die einde van ‘n bedryf aan te toon. Basson (2011) meen dit is omdat hierdie liedjies van Daan die essensie van wat sopas op die verhoog uitgespeel is na ‘n meer emosionele en stigtinge plek terugneem. Dit herinner die gehoor heeltyd aan waaroor die teks gaan: die dood van kinders en die apatie jeens dit. Daarom het die liedjies ‘n elegiese aard.

Daan se taalgebruik, naamlik die neiging na ‘n tipe oer-Afrikaans wat telke male vertaal is, het die landskap vir Du Toit (2011) uitgelê ten opsigte van die komposisie van die musiek. In hierdie landskap het hy gevoel die musiek neig dus ook na ‘n oergevoel en ‘n gevoel van die klassieke tydperk, en het hy klein wendings in die musiek gebring om hierdie klassieke gevoel te skep.

Vervolgens word twee liedjies bespreek, naamlik “Cassamba Cassamba” en die “Kindermarimba.” Hierdie twee liedjies is volgens Basson (2011) en Du Toit (2011) die kern van *Anastasia W.*

7.4.1 “Cassamba Cassamba”

Hierdie lied vind plaas nadat Sus die brief aan Suid-Afrika gelees het. Haar verwyderde, eksterne opinie is hard en meedoënloos aan die gehoor oorgedra waarna sy na afloop van die brief haar tas gryp en lughawe toe verkas, vlugtend van dit wat sy so pas uitgelig het. Daan bly in verwarring agter met haar woorde wat in sy kop dwaal en dus begin hy met sy elegie aan die kinders wat in Suid-Afrika ly onder dit wat Sus in die brief uitgewys het.

Voor die lied begin, lewer Daan statistieke van die ouderdomme, name en wyse van moord op die kinders aan die gehoor. Hierdie lied is gewy aan Adilson Cassamba wat in 2010 op driejarige ouderdom deur sy pa met ‘n ysterpyp doodgeslaan is. Daan is die enigste karakter in die teks wat die wreedheid op die kinders raaksien en dus spreek hy sy ouma se gees aan om vir haar te sê dat hy namens die kinders moet sing en homself sodoende as soenoffer namens hulle aanbied.

Die tempo van die lied is baie stadig, met die instrumente wat van die begin af soos spoke in die agtergrond ween. Die lirieke word dan ‘n elegie aan Adilson Cassamba as metafoor vir al die kinders wat ‘n wrede dood sterf:

DAAN: *Cassamba Cassamba*

Labamba bambino

Bloetsproetsel geschpritztes

Ghot lickt dine skedel

(Anastasia W. Derde bedryf: p. 25)

In Daan se oertaal sing hy van Adilson Cassamba, ‘n jong seun wie se gesig met bloed besprinkel is. By *Ghot lickt dine skedel* verander die kontoer van die lied na ‘n opwaartse beweging om aan te toon dat Adilson by God is waar hy sy gesig skoonlek van hierdie bloed, die vuil vlek wat die mensdom op hom agtergelaat het.

Daan se weeklaag word uitgerek, met lirieke wat deur lang note oor ‘n paar mate getrek word. In die tweede vers is die musiek baie hoog geskryf en moet Daan in sy falsetto sing. Die intensiteit van die lirieke word verder beklemtoon deur ritmiese klemme daarop te plaas.

DAAN: *Schiembamba kakkerlakske*

Schiembamba in 't sloet

Slemp nu dine oghen

Nu gane di doet

(Anastasia W. Derde bedryf: p.25-26)

In die laaste vers verwys Daan na die kinderliedjie Siembamba wat as leitmotief dien in hierdie lied. Die elegie is in effek eintlik 'n wiegelied wat die kinders na hul ewige rus stuur. Daan verwys na hulle as *kakkerlakske*, bedoelende dat hulle niks meer is as kakkerlakke in die samelewing se oë nie en dat die dood op die ou end 'n beter uitweg vir hulle is as om in Suid-Afrika te ly.

Die melodie in die laaste vers bou op tot 'n kakofonie van tonale klanke. Dit is hier waar Savage en Lovemore Daan se elegie onderbreuk en hom begin aanrand. Hierdie aanranding in die teks maak Daan se stem as soenoffer vir die kinders stil. Terselfdertyd is dit ook om van Daan ontslae te raak sodat Savage en Lovemore die begrafnisonderneming kan oorneem tydens Sus se afwesigheid en hul eie inisiatief te loods.

Die aanranding van Daan word beklemtoon met slae op simbale en 'n trom, asook die pluk van die klavier se snare. Aan die einde van die lied en ook die toneel nooi Daan vir Savage en Lovemore om saam met hom en die kinders hemel toe te kom, maar hulle lag hom uit as 'n babbelende idioot. Dit is hier waar "Kindermarimba" in die teks sy plek inneem.

7.4.2 "Kindermarimba"

"Kindermarimba" vloei direk uit "Cassamba Cassamba" op beide 'n tekstuele en musikale vlak. Tekstueel dra dit by tot die stilmaak van Daan se stem wat oorgeneem word deur Mr Cat and the Jackal as eksterne kommentaar, en musikaal word daar van die melodielyne en bewegings op 'n klein skaal ingewerk (Du Toit 2011).

Dié lied dien as 'n eksterne stem wat ondersteunend kommentaar lewer op die tema van die teks en staan los van die teks. Dit is die hardste lied in die teks, nie net in terme van die lirieke nie, maar ook in die musikale uitvoering daarvan (Basson 2011). Die feit dat dit deur

Mr Cat and the Jackal gesing word, beklemtoon hierdie eksterne stem en verwyder dit 'n vlak van Marlene van Niekerk se woorde sodat dit 'n groter impak op die gehoor kan hê. Die strofiese vorm van die lirieke help dus met die vertelling van die storie en dien as verdere bydrae tot die verstaan van die boodskap in die lied.

'n Marimba is 'n instrument wat deel uitmaak van die perkussiefamilie en bestaan uit 'n stel hout sleutels of stawe met resonators. Die stawe word met hamers geslaan om klank te produseer en is opgestel soos 'n klavier. Die toonkleur van die marimba is breër en laer as dié van 'n klavier of 'n xilofoon. Die feit dat die lied die "Kindermarimba" genoem word, dui op 'n marimba waarvan die stawe kinderlyfies is in plaas van hout of ander sintetiese materiaal.

Die tema lê dus in die titel. In Suid-Afrika word die geweld op en brutale mishandeling van kinders gelykgestel aan 'n marimba waarvan die stawe die kinders is met 'n klank wat nie gehoor word nie. Dit maak nie saak waarmee die kinders doodgeslaan word nie, ook nie wie die geweld toepas nie. Dit word ongesiens eenkant toe geskuif om plek te maak vir die Wêreldbeker Sokkertoernooi as simbool van die ontspanning, plesier en finansiële gewin.

Volgens Du Toit (2011) is die "Kindermarimba" baie eenvoudig. Die lied bestaan basies net uit semi-tone wat op en afgaan met klein bietjie variasie tussenin. Hierdie wisseling van semi-tone hou die lied in 'n bepaalde melodiese omvang en is opsetlik so gedoen om 'n onheilspellende klank te produseer wat die boodskap van die teks ondersteun. Die toevoeging van die klavier as marimbaklank, asook die hobo en fagot verleen 'n angswekkende, spookagtige klank wat gepaard gaan met die elektriese kitaar en die dromme.

Du Toit (2011) het Mr Cat and the Jackal se oorspronklike weergawe van dié lied bietjie meer gestruktureer. Die lied is oorspronklik met 'n baie hoë intensiteit uitgevoer sodat die boodskap die gehoor met 'n harde hou tref, maar Du Toit (2011) meen dat die gehoor nie heelyd op daardie vlak aangeval kan word nie. Dus het hy in sekere plekke die intensiteit van die lied verminder wat help met die opbou en ontlading van die spanning. In sekere gedeeltes het Du Toit (2011) teruggekeer na die vlietende tipe klank wat hy in die ander liedjies gebruik sodat die verskil tussen die daling en stygings beklemtoon word.

Die inleiding van die eerste vers is slegs die klavier se snare wat gestreel word met Gertjie Besselsen se stem wat die onheilspellende toon van die lied inlei:

BESSELSSEN: Hoor julle leiers van die wêreldverbond

Hoor jul ministers van welsyn en brood

Die letters van hout, die letters van lood

Speel vanoggend die wysie van Adilson Cassamba

By ons slaat jy kinders met ysterpype dood

Hoor jul die maat van die mensemarimba?

(Anastasia W. Derde bedryf: p. 27)

Die struktuur van dié lied begin met hierdie vers wat telkens herhaal word met slegs sekere woorde wat verander. Die melodie bly dieselfde, maar word net met meer intensiteit gesing na die einde toe wat saam met die verandering van sekere woorde die boodskap in die lied beklemtoon en bevorder. Die herhaling van die vers en die liriek *By ons slaat jy kinders met ysterpype dood* dien dus as leitmotief en word dan op sy uiterste aan die einde van die lied aan die gehoor geskreeu om die boodskap tuis te bring.

By die aanvang van die tweede vers word die klavier met staccato-note toegevoeg waarby die ander lede van Mr Cat and the Jackal, asook die res van die karakters, in koorvorm legato-note sing terwyl die drom in die agtergrond pols. Die klank wat hulle skep, klink soos spoke wat in die agtergrond fluister, terwyl Besselsen voortdreun in sy emosielose stem. Op 'n musikale vlak word die gehoor dus ingetrek in die vertelling van hierdie storie: een van brutaliteit en geweld. Die gehoor word dus gekonfronteer met 'n boodskap wat op 'n sinistêre wyse aan hulle oorgedra word en die opbou van die musiek help met hierdie gevoel.

Teen die derde vers word 'n harmonie van 'n hoër toonaard bygevoeg met die dromme wat al hoe harder en meer ritmies na vore tree. Van hier af verskuif die melodie ook na 'n hoër toon wat die impak van die lirieke beklemtoon. Die lirieke word naderhand meer geskreeu as gesing om die woede daaragter te beklemtoon. In kontras hiermee is daar 'n tonale brug wat intree:

BESSELSSEN: *Die kindermarimba, die kindermarimba*

In die nag klink die ysters in die bors van cassamba

Hoe heet die wellus, hoe heet die smart wat die spens

Van die hart so dolleeg kan plunder?

(Anastasia W. Derde bedryf: p. 28)

Hierdie brug dien om die lied weer terug te bring na die hoë intensiteit wat in die eerste gedeelte geskep is. Met drie harmonieë en die klavier se snare wat soos 'n marimba geslaan word, help hierdie brug met die beklemtoning van Adilson Cassamba wie se lyfie geslaan word met 'n ysterpyp, terwyl die res van die land wegkyk.

Teen die volgende herhaling van die leitmotief speel die intrumente net een of twee keer in elke maat op 'n staccato-ritme, terwyl Besselsen die lirieke uitbult. Dit bou op met die klavier wat in 'n glizando gespeel word, terwyl Besselsen al hoe harder en meer skreeu. Sus se stem word ook gehoor in 'n onheilspellende harmonie, maar die hele melodie word dan weereens skielik afgebring:

BESSELSSEN: *Wat dit was, dit was voorhande*

Wat dit was, was sonder skande

Dit was 'n pyp, maar kon 'n klip wees

Dit was yster, kon ook hout wees

Dit kan man wees dit kan vrou wees

Of die vreemde in die poorte

(Anastasia W. Derde bedryf: p. 29)

Die klavier-marimba neem hier weer oor met 'n spookagtige drie-stemmige harmonie wat ligtelik gesing word, maar dit ontplof weer in 'n gegil. Die lirieke wat op hierdie wyse gesing word, kom voor wanneer Adilson vermoor word, terwyl die res van die nasie sokker kyk. Weens die nasie se apatie word al hoe meer kinders vermoor en 'n bese kringloop van geweld wat geweld stimuleer, vind neerslag in 'n vers wat intertekstueel in gesprek tree met Ingrid Jonker se gedig "Die Kind":

BESSELSSEN: *Die kind is nie dood nie, die kind lewe voort*

Die kind is die skadu van trotse regerings

Die kind wat verhonger in die sand van Phillipi

Die kind word 'n man wat deur Afrika trek

Die kind word 'n reus wat die wêreld deurreis

Met 'n ysterpyp in sy hand

(*Anastasia W.* Derde bedryf: p. 29-30)

Na afloop van hierdie brug word die laaste vers herhaal, maar op so wyse dat die kakofoniese vermenging van instrumente, die koor se geweën en Besselsen se gegil die gehoor totaal en al ontsenu. Dit word doelbewus gedoen sodat die boodskap finaal kan insink: waar is die res van Suid-Afrika, terwyl kinders vermoor word?

7.5 Samevatting

In die kabaret dra die teks (dialoog en lirieke) die boodskap. In *Anastasia W* is die “Kindermarimba” ‘n puik voorbeeld van hoe die liriek oorneem en die gehoor kan ontsenu, sodat die lirieke ‘n groter impak kan hê.

Omdat die boodskap, wat ontugtering en ontroering by die gehoor moet kweek in die geskrewe teks voorkom, is die musiek dus slegs ter ondersteuning van die liriek om die emosie agter die boodskap te versterk en hoorbaar te maak.

Hoofstuk 8

Samevatting en Gevolgtrekkings

Uit die empiriese studie rondom die effek van musiek op die mens se emosies, naamlik die ontlokking van emosies, die voortsetting daarvan en die liggaamlike uitwerking wat dit as gevolg het, is daar tot die gevolgtrekking gekom dat musiek in die teater gebruik word ter bevordering van die gehoor se estetiese ervaring.

As oorhoofse element dra musiek by tot die gehoor se emosionele ervaring van die teatergebeurtenis. Die komponis en/of regisseur se interpretase van die teks (dialoog en lirieke) word op 'n spesifieke wyse beklemtoon deur die musiek, veral met betrekking tot die emosionele inhoud van die teks. Die musiek word aangewend om bepaalde emosies te vergestalt, te beklemtoon en by die gehoor te ontlok. Die musiek het dus 'n dramatiese funksie, naamlik om die emosionele inhoud van die teks te beklemtoon en te bevorder. In 'n opvoering word die emosies as subteks beklemtoon.

In die musiekblyspel wat deur die eeue ontwikkel het tot die hedendaagse korporatiewe musiekblyspel (gemik op kommersiële aanhang en sukses), speel die musiek as skouspelelement 'n belangrike rol en is dit belangrik dat die musiek nie net as vermaaklikheids-element aangewend word nie, maar ook moet bydra tot 'n sinvolle geheel.

Om te verhoed dat die essensie van die musiek in die musiekblyspel nie verlore gaan nie, is dit noodsaaklik dat die musiek, alhoewel vermaaklik, die toonaard van die geskrewe teks beklemtoon. Ook moet die musiek help met die uitvoering van handeling in die teks. Wanneer die dialoog nie meer die emosies en gemoedstoestand kan voortdryf en verhoog nie, moet die musiek dit oorneem en verder voer. Eie aan die musiekblyspel as genre lei die musiek ook tot 'n verhoging van energie sodat die handeling dan oorgaan in dans as 'n potensiële skouspelhoogtepunt.

Musiek is ook belangrik ten opsigte van karakterontwikkeling in die musiekblyspel omdat dit vinniger plaasvind as in die gewone verhoogdrama. In die musiekblyspel word musiek gebruik om karakterontwikkeling te versnel.

Musiek in die musiekblyspel is die hoofelement in die estetiese ervaring van die musiekblyspel en is ook die element wat hierdie genre van die gewone drama onderskei.

Alhoewel bogenoemde gevolgtrekkings ook op die kabaret van toepassing kan wees, lê die verskil egter in die essensie van die geskrewe teks (dialoog en lirieke). In Kabaret is die fokus op die sosiale kommentaar wat deur die teks gelewer word. Die doel van die kabaret is om protes aan te teken teen die samelewing en gehoor se vooropgestelde idees en oortuigings. Die kabaret is dus nie net op vermaak ingestel nie. Die sosio-politiese idee en die mikpunt om die gehoor te konfronteer en tot nadenke te stem, word voortgesit in die liriek en word deur die musiek beklemtoon. Die emosies van die woord en liriek word dus deur die musiek beklemtoon, sodat die teks se boodskap met meer dryfkrag gelaai word om die gehoor te beïnvloed.

Of dit nou 'n nuutgeskrewe partituur is soos in die geval van *Anastasia W*, of reeds bestaande musiek is, die musiek in die kabaret is 'n ondersteunende element wat die woord beklemtoon. Die woord is die gesaghebbende element wat gebruik word om die gehoor te ontugter, te verander en te oortuig. Dus ondersteun die musiek die emosie agter hierdie ontugtering, verandering en oortuiging sodat die gehoor se estetiese ervaring van die woord en liriek groter trefkrag kan hê.

Ten slotte kan dus afgelei word dat musiek in die musiekblyspel en die kabaret as funksionele element dien om die dramatiese ervaring van die teatergebeurtenis bo die gewone te verhef deur die ervaring 'n meer komplekse dimensie te gee wat groter emosionele beleving van die gehoor vra.

BIBLIOGRAFIE

- Ashby, P. 1995. *Speech sounds*. New York: Routledge.
- Appignanesi, L. 1975. *The Cabaret*. London: Studio Vista.
- Appignanesi, L. 1984. *Cabaret: The First Hundred Years*. London: Methuen.
- Aucamp, H. 2011. Kabaret. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.literaryterminology.com/k/79-kabaret-literereartistieke> (2011, 15 September).
- Aucamp, H. 1984. *Woorde Wat Wond: geleentheidsstukke oor randkultuur*. Kaapstad: Tafelberg- Uitgewers Bpk.
- Aucamp, H. 1986. *Slegs vir Almal*. Pretoria: HAUM-Literêr Uitgewers.
- Aucamp, H. 1994. Die Sewe Doodsondes in Kabaretverband. *SATJ*, 8(2): 5-25.
- Balme, C.B. 2008. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Basson, M. Onderhoud op 19 April 2011 in Stellenbosch gevoer met Marthinus Basson rakende die regie van *Die Kortstondige Raklewe van Anastasia W.*
- Bauschatz, P. 1998. The Uneasy Evolution of 'My Fair Lady' to 'Pygmalion.' *Shaw*, 18: 181-198.
- Bigand, E. Vieillard, S. Madurell, F. Marozeau, J. Dacquet, A. 2005. Multidimensional scaling of emotional responses to music: The effect of musical expertise and of the duration of excerpts. *Cognition & Emotion*, 19(8): 1113-1139.
- Blood, A.J. & Zatorre, R.J. 2001. Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion. *PNAS*, 98(20): 11818-11823.
- Botha, E. 2006. Where Dance and Drama Meet Again: Aspects of the expressive body in the 20th Century. Ongepubliseerde Meesters Proefskrif. Stellenbosch: Stellenbosch Universiteit.
- Bouchard, L.D. 2008. Eliza and Rita, Paul and Luke: The Eclipse and Kenosis of Integrity in 'Pygmalion, Educating Rita' and 'Six Degrees of Separation.' *Religion and Literature*, 40(2): 25-60.

- Bradshaw, K.T.C. 1989. An Analysis of the function of lead types as found in the musicals: My fair lady and Sweeney Todd. Ongepubliseerde Meesters Proefskrif. San Jose: San Jose State University.
- Brown, L.A. 2007. The Dramatic Functions of Songs in Musical Theatre [Intyds].
Beskikbaar: http://larryavisbrown.homestead.com/files/theater_topics/Musical_Theater.htm
(2011, 30 Augustus).
- Bruner II, G.C. 1990. Music, Mood, and Marketing. *Journal of Marketing*, 54(4): 94-104.
- Burrows, C.S. 2010. Cabaret: A Historical and Musical Perspective of a Struggling Era. Ongepubliseerde Doktorale Proefskrif. Greensboro: The University of North Carolina.
- Conacher, D.J. 1975. Dramatic Uses of the Chorus in Greek Tragedy. *UTQ*, XLIV(2): 81-95.
- Crompton, L. 1967. Improving Pygmalion. *Prairie Schooner*, 41(1): 73-83.
- Davidson, J. W. & Magee, W.L. 2002. The Effect of Music Therapy on Mood States in Neurological Patients: A Pilot Study. *Journal of Music Therapy*, XXXIX(1): 20-29.
- De Beer, D. 2011. Barrage against a legacy of violence [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.iol.co.za/tonight/what-s-on/barrage-against-a-legacy-of-violence-1.1055764#.UG7YIk1JP3w> (2012, 2 Augustus).
- De Kock, L. 2011. Marlene van Niekerk blows up a storm in Stellenbosch [Intyds].
Beskikbaar: <http://slipnet.co.za/view/reviews/marlene-van-niekerk-blows-up-a-storm-in-stellenbosch/> (2012, 2 Augustus).
- Deutsch, D. 1984. Psychology and Music. In Bornstein, M.H. (Ed.) *Psychology and its Allied Disciplines*. Hillsdale: Erlbaum, 155-194.
- Du Toit, B. Onderhoud op 19 April 2011 in Stellenbosch gevoer met Braam du Toit rakende die komposisie van die musiek in *Die Kortstondige Raklewe van Anastasia W*.
- Du Preez, P. 2011. Die Kantate van Woede: 'n Reaksie op Die Kortstondige raklewe van Anastasia W [Intyds]. Beskikbaar: <http://slipnet.co.za/view/reviews/die-kantate-van-woede-%E2%80%99n-reaksie-op-die-kortstondige-raklewe-van-anastasia-w/> (2012, 2 Augustus).
- Everett, A.E. & Laird, P.R.(reds.). 2002. *The Cambridge Companion to the Musical*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Frankel, A. 2000. *Writing the Broadway Musical*. Cambridge, MA: The Perseus Books Group.
- Grout, D.J & Williams, H.W. 2003. Medieval Dramatic Music. **In** Grout, D.J & Williams, H.W. *A Short History of Opera*. Columbia: Columbia University Press: 13-20.
- Glenzer, H. 2005. Colloquium: Living learning theory through My Fair Lady. *British Journal of Educational Technology*, 36(1): 101-105.
- Hanna, J.L. 1987. *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hammarstrand, A. 2011. "I'm come to have lessons, I am" – Pygmalion, Power and Pronunciation. Ongepubliseerde Proefskrif. Gothenburg: University of Gothenburg.
- Harrington, B. 2000. *The Cabaret Artist's Handbook*. New York: Back Stage Books.
- Ibo, W. 1981. *En nu de moraal... Geschiedenis van het Nederlands cabaret, 1895-1936*. Alphen aan de Rijn: Sijthoff.
- Jelavich, P. 1993. *Berlin Cabaret*. London: Harvard University Press.
- Kenrick, J. 2008. *Musical Theatre: A History*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc.
- Koelsch, S. 2010. Towards a neural basis of music-evoked emotions. *Trends in Cognitive Sciences*, 14(3): 131-137.
- Kogan, S. 2010. *The Science of Acting*. Routledge: New York.
- Lawrence, W.J. 1922. Early Irish Ballad Opera and Comic Opera. *The Musical Quarterly*, 8(3): 397-412.
- Lerner, A.J. 1956. 'Pygmalion' and 'My Fair Lady.' *Bulletin (Shaw Society of America)*, 1(10): 4-7.
- Lerner, A.J. & Loewe, F. 1956. *My Fair Lady*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd.
- Maritz, A. 2010. Die kortstondige rակlewe van Anastasia W [Intyds]. Beskikbaar: http://www.argief.litnet.co.za/cgibin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=94118&cat_id=0 (2012, 2 Augustus).

- McAllister, M. 1987. Cabaret. *Highveld Style*, Junie 1987.
- Miller, M. 2005. *The Complete Idiot's Guide To Music Theory*. New York: Alpha Books.
- Morris, G. 1994. Catcalls from the Soul: Cabaret's Power to Liberate. *SATJ*, 8(2): 109-123.
- Nel, M. 2011. Die aard en funksie van die Afrikaanse kabaret en enkele aanverwante terme. Ongepubliseerde Meesters Proefskrif. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Oxford Dictionaries. 2010. [Intyds]. Beskikbaar:
<http://oxforddictionaries.com/definition/english/song?q=song> (2011, 4 September).
- Perricone, J. 2000. *Melody in Songwriting: Tools and Techniques for writing Hit Songs*. Boston: Berklee Press.
- Pirotta, N. 1955. "Commedia dell'Arte" and Opera. *The Musical Quarterly*, 41(3): 305-324.
- Pretorius, H. 1994. Hennie Aucamp: die Afrika-konneksie in kabaret-verband. *SATJ*, 8(2): 59-78.
- Rehm, J. & Winold, A. 1971. *Introduction to Music Theory: An Integrated Approach to Notation, Music Reading, and Ear Training*. New Jersey: Prentice Hall, Inc.
- Rutkowski, W. 2001. Cabaret Songs. *Popular Music and Society*, 25(3-4): 45-71.
- Scherer, K.R. 2004. Which Emotions Can be Induced by Music? What Are the Underlying Mechanisms? And How Can We Measure Them? *Journal of New Music Research*, 33(3): 239-251.
- Simpson, P. 2003. *On the Discourse of Satire: towards a stylistic model of satirical humour*. Philadelphia: John Benjamin Publishing Company.
- Snyman, H. 1994. Kabaret: 'n Literêre Grensgeval. *SATJ*, 8(2): 27-37.
- Stempel, L. 1992. The Musical Play Expands. *American Music*, 10(2): 136-169.
- Swart, A. 1993. Die Poëtika van die Liriek in die Afrikaanse Literêre Kabaret. Ongepubliseerde Meesters Proefskrif. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad.
- Van der Merwe, G.E. 2010. Kabaret in Suid-Afrika: *Kabarett of Cabaret?* Ongepubliseerde Meesters Proefskrif. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Van Niekerk, M. 2010. *Die Kortstondige Raklewe van Anastasia W.* Ongepubliseerde teks.

Van Zyl, A. 2008. Kabaret as Sosiale en Politieke Kommentaar: 'n Ontleding van die Aanwending van die Komiese, Satire en Parodie. Ongepubliseerde Meesters Proefskrif. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Von Eckardt, W. & Gilman, S.L. 1975. *Bertolt Brecht's Berlin: A Scrapbook of the Twenties*. New York: Anchor Press.

Zentner, M. Grandjean, D. & Scherer, K.R. 2008. Emotions Evoked by the Sound of Music: Characterization, Classification, and Measurement. *Emotion*, 8(4): 494-521.

ADDENDUM A

Hennie Aucamp Artikel (in oorspronklike formaat)

Kabaret (Fr.: *kroeg*, v. Arab.: *chamarat*: wynhuis) is 'n "geselschap dat musiceert, zingt en voordraagt in café tot onderhoud van de gasten; kleurkunstvoorstelling bestaande uit zang, dans, voordracht en conference; kleinkunstgeselschap; kleinkunsttheater" (Kolsteren, 1981: 61).

Die literêre of artistieke *kabaret* word soos volg gedefinieer deur die groot kenner van die Nederlandse *kabaret*, Wim Ibo (1981: 13): "CABARET' {-artistique) is oorspronkelyk een Franse aanduiding voor (kunst-)kroeg, later de algemene omschrijving voor professionele, literair-muzikale theateramusementskunst, waarvan de realistische en/of romantiese inhoud het best tot zijn recht komt in een intieme omgewing voor een intelligent publiek."

Tot die huidige dag toe bestaan daar 'n noue verband tussen *kabaret* en drank. Die tipiese *kabaret* in Frankryk, Holland en Duitsland het 'n kroeg in die voorportaal van die *kabaret* en tafeltjies tussen die stoele in die ouditorium, sodat die gehoor drank kan saamneem na die vertoning toe. Dit sorg vir 'n ontspanne sfeer wat groter aktiewe medewerking by die gehoor aanmoedig. Die lokaal is gewoonlik klein, soos ook die verhoog, wat ideaal is vir die literêre *kabaret*; dit laat, sê John Russel Taylor, 'n meer bytende en uitgesproke soort humor toe as die vermaak wat op massagehore ingestel is. Taylor (1981: 52) meld ook dat die literêre *kabaret* van die pre-Hitler-Duitsland 'n aansienlike invloed op die legitieme teater van sy tyd gehad het. Die twee belangrikste name wat hulle hier aanmeld, is Bertolt Brecht en Frank Wedekind.

Die ontstaan van die literêre kabaret kan na 'n datum en 'n plek herlei word. Op 18 November 1881 het Rodolphe Salis en die skrywer Emile Goudeau 'n kunskroeg in Montmartre begin – *Le Chat Noir*. Dié naam is aan 'n misdaderverhaal van Edgar Allen Poe ontleen maar, sê Otto en Rösler (1981: 12), vir die Bohémiens was die swart kat net soseer 'n simbool van onafhanklikheid en antiburgerlikheid. Een van die vroegste katplakkate vir *Le Chat Noir*, ontwerp deur Steinlen, het die 'formule' vir alle verdere kabaretplakkate bepaal: hoogs gestileerd, uitdagend, artistiek.

Agter *Le Chat Noir*, en alle artistieke kabarette sedertdien, staan talle voorsate. Onmiddellike voorsate in Parys, maar ook in München en Berlyn, is literêre klubs, waar skrywers oor etes en wyn vir mekaar uit eie werk voorgelees het. In Parys het die chanson-tradisie, op sy beurt gevoed deur straattonele en die *café-chantant*, die klimaat geskep vir 'n literêre *kabaret*.

Le Chat Noir het oor die eeue 'n hand na François Villon gereik, want sy skedel en sy fluit was gesogte relikwieë (miskien eerder rekwisiete!) binne dié *kabaret*, volgens Fritz Nemitz (1954: 5 – 6). Dit is verstaanbaar dat kabaretgesindes Villon tot skutheilige sou uitroep, want hy het inderdaad van sy poësie in kafees voorgedra; maar bowenal het die Boheemse karakters van Montmartre hul aangetrokke gevoel tot Villon se anti-outoritêre lewenshouding en sy vriendskappe met volksmense en skemerfigure. Brecht het geleen by Villon vir sy *Dreigroschenoper*, maar ook 'n eietydse beeldstomer, die Kommunistiese sanger-skrywer-komponis Wolf Biermann, sou hulde bring aan Villon in sy aangrypende chanson "Ballade auf den Dichter François Villon".

Miskien bevestig dié hulde aan Villon iets wesentliks omtrent die kabaret: dat dit, of dit nou romanties of realisties getint is, teen die loue middelmaat en selftevrede kleinburgerlikheid rebelleer en in der waarheid 'n sterk morele inslag het. Met ernstige humor noem Wim Ibo dan ook Deel I van sy geskiedenis van die Nederlandse *kabaret*. *En nu de moraal...*

Kabaret sou ook na die sotterniën en die moraliteitspele van die Middeleeue herlei kon word. In werklikheid is dit 'n sintese tussen die twee, want die kabaret stig (hoe onortodoks dan ook) terwyl dit sekulêr vermaak. In dieselfde gees is Ernst van Altena se opmerking dat *kabaret* die moderne vorm van die klassieke katarsis is, maar waarin ons hoofsaaklik die humor aantref: die lag om die waarheid (Ibo, 1974: 1).

Van *kabaret* moet uiteindelik gesê word: "The word is late though the thing is ancient" (Francis Bacon). Van die antieke en onlangse invloede op die *kabaret* sal weer ter sprake kom wanneer nou na die struktuur, metodes en middele van die moderne literêre *kabaret* gekyk gaan word.

Bepalend vir die struktuur van die *kabaret* is die ruimte waarin dit hom voltrek. Daar is reeds op die wenslikheid van 'n ingeperkte ruimte gewys, ter wille van die groter medewerking tussen kabaretkunstenaar en gehoor wat hieruit kan ontstaan. Die kabarettis praat regstreeks mét die gehoor, want: die fiksie van die 'vierde muur', soos dit in die klassieke burgerlike teater bewus uitgedruk is, kan in die *kabaret* nie standhou nie (Henningsen, 1967: 13).

Die verhouding tussen *kabaret* en publiek is dikwels onstuimig, want die *kabaret* teer op die spanning tussen burgerlikheid en vrysinnigheid. Tog moet die establishment vermoed dat daar, onder die oënskynlike ligsinnigheid van die *kabaret*, lering skuilgaan en dat dié lering hoofsaaklik op hulle slaan; op hul affluensie, selftevredenheid, bekrompenheid, selfsugtigheid. Dit sal wel skuldgevoel wees, of masochisme, wat gegoede Parysenaars van rondom 1880 deur donker modderstraatjies in *Montmartre* na die *Le Chat Noir* van Salis laat loop het, want hulle het geweet dat hulle beledig gaan word (vgl. Appignanesi, 1975: 19). In sy boeiende outobiografie, *Ein kleines Ja und ein grosses Nein*, vertel George Grosz 'n nog sieker verhaal. Skatryk "patrone" van die kunste het pertinent gevra dat kabaretkunstenaars hulle, die rykes, hoon, en as slotnommer van hul program hul kaal boude na die loges en parket draai!

Distansiëring, en alles wat psigologies daarmee saamhang, kan as een van die mees tipiese metodes van die *kabaret* beskou word. By hierdie metode is die visuele 'n kragtige hulpmiddel.

Dit is beduidend dat Yvette Guilbert, verewig deur Lautrec-skilderye en -posters, maar gelukkig ook vasgelê op plate, die Verfremdungseffekte van die Weimar-kabarettedekades vooruitgehoop het met haar grimering: "...ein lebendiges Todes-plakat ... Das wollte ich sein..." (Otto & Rösler, 1981: 20). Ofskoon Guilbert nooit in literêre kabarettedekades opgetree het nie, net in cafés-concerts en die music hall, is sy nie weg te dink uit die wêreld van die *kabaret* nie. Met haar onsentimentele voordrag (Nemitz, 1954: 9), haar grimering, mengeling van sang en spraak, het sy die prototipe van die diseuse geword (Otto & Rösler, 1981: 20 – 21). Grimering as masker het ook jare later in die Brecht-teater 'n rol gespeel. In 'n artikel vertel Peter Horn (1968: 61) hoe Brecht gedurende sy opvoering van *Eduard II* probleme gehad het met veldslagtonele. Hy het aan die volkskabarettis, Karl Valentin, gevra wat soldate tydens 'n veldslag maak, waarop Valentin geantwoord het: "Hulle is bang." En dit het Brecht op die gedagte gebring om die soldate met krytwit geverfde gesigte in die veldslagtoneel te laat optree. (Vgl. EPIESE TEATER.)

Hierdie uitspraak plaas ons midde-in die wêreld van *Verfremdung*. Die metode het nie by Brecht ontstaan nie: hy het bloot verfyn wat hy bv. by Valentin, en die eeue-oue tradisie van die *Bänkelsänger*, geleer het. Onder *Bänkelsänger*, sê Leander Petzoldt (1974: 1 en 111, maar veral 122 – 128), verstaan ons 'n groep spelers wat op jaarmarkte en op straat in woord en beeld aktuele gebeurtenisse voorstel m.b.t. musiek, alles ter bevordering van die verkoop van gedrukte tekste, op rym of in prosa-vorm. Singen and sagen het skering en inslag van hul voorstelling gevorm, 'n neiging wat voortleef in die *kabaret*. Dat die *Bänkelsänger* om hul gewildheid by die volk en die ruim publiek

wat hulle kan bereik, ingespan sou raak om sosio-politieke standpunte te propageer, spreek vanself. Brecht se skatpligtigheid teenoor die *Bänkelsänger* blyk uit die "oop" vorm van sy teater; sy vervreemdingseffekte; sy gebruik van aktuele onderwerpe en dokumentêre materiaal; sy aankondigings van afsonderlike tonele, ens. By die "Moritat" in Die Dreigroschenoper gaan dit, soos die woord suggereer, om misdaad en sensasie; die didakties-moraliserende strekking, so geliefd by *Bänkelsang*, ontbreek nie, maar is hier in 'n hoë mate deur ironie gerelativeer, of 'n mens kan sê "vreemd gemaak" (vgl. VERVREEMDING).

Travestie (verkleeding) is tot die huidige dag toe skering en inslag van die Duitse *cabaret*. Dit hang ten nouste saam met *Verfremdung* – 'n man wat 'n vrou voorstel, sonder om hom met haar te vereenselwig, maak die bekende skielik vreemd. En dieselfde gebeur wanneer 'n vrou 'n man voorstel. Die omruilbaarheid van seksrolle is natuurlik so oud soos teater self, en kan herlei word na oeroue vrugbaarheidsritusse. Dit gaan om die skep van illusies, des te potenter omdat die gehoor vermoed: nie werklik 'n vrou nie, maar 'n vrou plus; of: nie werklik 'n man nie, maar 'n man plus. Dis ongelukkig so dat die travestiekabaret dikwels tot show biz gebanaliseer word, dekadente vermaak bring wat nie werklik op die naam *cabaret* aanspraak mag maak nie.

Oor die visuele komponent in *cabaret* nog die volgende: met abstrahering, by wyse van stilering, hetsy in grimering, kleding, dekor, poster- en programontwerp, word die distansiëring versterk en het die "boodskap" in die kabaret 'n beter kans om as boodskap raakgesien te word.

Nog 'n metode waarvan die *cabaret* hom bedien, een wat onlosmaaklik verbonde is met distansiëring, is satire en sy menigvuldige uitingsvorme.

Satire het, uit die aard van sy doel, 'n morele onderbou. Want satire beoog die regstelling van kwaad, of vermeende kwaad. Regstelling van die kwaad, in die geval van die kabaret, kom meestal op bevegting, op aggressie neer. Reeds die name van bepaalde kabarette suggereer hul bytende/bitsige aard: *Die Scharfrichter*, *Die Wippe*, *Die Pfeffermühle*. (Laasgenoemde naam is deur Thomas Mann gemunt.) In die Oos-Berlyn van vandag sit 'n kabaret soos Die Distel 'n "prikkelrige" tradisie voort. Geen wonder dat Klaus Budzinski een van sy studies oor *cabaret Die Muse mit der scharfen Zung* noem nie.

Een van die mees beproefde middele wat deur die satirikus benut word, is die erotiek, of minder versigtig gestel: seksualiteit. Dink maar aan die nommer "If you could see her through my eyes" in die film *Cabaret*, met sy skokkende slotreël: "She wouldn't look Jewish at all." Dis volkome in pas met die kabarette van die Weimar-tyd waarin seks in diens van politieke ideologieë voorgekom het, met al die gekontroleerde geweld van die *Ekspressionisme. Dié tegniek het vandag sterk eksponente in die anargistiese straat- en volksteater van die Italiaanse toneelpaar, Dario Fo en Franca Rame.

Maar veel vroeër reeds, heeltemal aan die begin van die eeu, het die erotiek hom in kabaretliedjies laat geld, soos in die volgende Nederlandse kabaretlied van Eduard Jacobs wat om sy "naturalistiese" aanslag aanstoot gegee het: "Das ist eine alte Geschichte", waarvan die eerste strofe só lui: "Zij was een aardig kindje,/ Pas zowat zestien jaar;/ Een smoeltje om te stelen/ En golvend goudblond haar/ Ze hield niet veel van werken,/ Ze was somtijds zelfs lui.../ Das ist eine alte Geschichte,/ Aber leider bleibt sie neu/". Wanneer die tweede strofe begin met "Het kind hield veel van opschik", weet die sinikus wat die afloop van dié geskiedenis gaan wees: swangerskap, dronkenskap, selfmoord.

"Obseniteit" en "heiligskenis" is dikwels as aanklagte teen George Grosz, die groot spotprenttekenaar van die pre-Hitler-era, ingebring. Tydens 'n hofverhoor het hy hom verweer met woorde wat die credo van elke kabaretkunstenaar kan wees: "If the times are uneasy, if the

foundation of society is under attack, then the artist cannot merely stand aside, especially not the talented artist with his finer sense of history. Therefore he becomes, whether he wants to or not, political" (aangehaal deur Von Eckardt & Gilman, 1975: 76).

Is *kabaret* literatuur? Regverdig kabaretttekste publikasie? Laasgenoemde vraag is maklik te beantwoord: as die publieke aanvraag daar is, ja, seker. In Nederland, Frankryk, Duitsland en Engeland is die tekste van chansons maklik te agterhaal. Dié feit impliseer 'n bepaalde soort publiek: een wat literêr nuuskierig en woordbewus is. Hiermee is ook die eerste vraag gedeeltelik beantwoord: *kabaret* is woordkuns. Musiek, mimiek, grimering en kleding steun die woord, is ondergeskik aan die gelade, die bytende, die verontrustende woord. Die kabaretskrywer speel met woorde, en verwag dus van sy publiek 'n wye (literêre) verwysingsveld en die vermoë tot kitsomstellings en -interpretasies. Die *kabaret* degenereer gou tot blote skouspel en vermaak as die woord uit sy magsposisie verdring word. Aan die ander kant versak die kabaret wat hom totaal losmaak van vermaak, en eksplisiete propaganda of moralisasie word óók sy heil, want dit beweeg buite die perk van en literatuur en vermaak. Sels Wolf Biermann (1977: 89), deur en deur politiek betrokke, moet erken dat onartistieke tekste politieke bedoelings kan skaad.

Die kabaretskrywer kan van haas enige genre gebruik (dikwels bewustelik misbruik) maak: sketse, monoloë, kort *eenbedrywe, mimiek, poppespel en skaduspel, sang en dans.

Jean-Louis Pisuisse, vader van die Nederlandse *kabaret* en navolger van Aristide Bruant in Parys, het die *chanson* 'n *levenslied* genoem, maar vir 'n huidige geslag klink dié benaming te moraliserend. Ernst van Altena het die term "luisterlied" as alternatief bedink, maar dit het, teen sy bedoeling in, "luisterliedjie" geword, wat op die ou end enige soort ligte liedjie kan aandui en nie spesifiek die meer beleë, lewensbeskoulike en poëtiese lied nie. Miskien moet *chanson* net só behou word, om verdere verwarring uit te skakel.

Die *chanson* bestaan ook los van die *kabaret* maar is dikwels deel van die *kabaret*, veral by die Franse. Die *chanson* is veelal grensliteratuur – in Frankryk die *chansons* van Jacques Prévert en Jacques Brel; in Duitsland die *chansons* van Hildegard Knef en Wolf Biermann; in Nederland die *chansons* van Annie Schmidt, Guus Vleugel, Cees Nooteboom, Robert Long e.a. Daar is ook die opvatting dat die *chanson* "n lied is wat ook sonder sy musiek kan bestaan". Dis 'n strawwe eis, want geskei van hul musiek sou van die meeste *chansons* in die woorde van Huygens gesê moes word: "haere dicht is ondicht". Maar wanneer musiek spontaan in die woorde invloei, en woorde in die musiek, word 'n sintese bereik, 'n nuwe poësie, wat stadigaan deel word van die kollektiewe herinnering: 'n nuwe soort (volks-)kuns. Die omgekeerde is óók waar: dat ligte musiek van 'n klompie jare gelede opgegradeer kan raak tot die klassieke, soos die "operas" van Brecht en Weill wat nou inderdaad in die operahouse van die Westerse wêreld opgevoer word. Dat 'n lirieskrywer soos Guus Vleugel met die gesogte Nederlandse literêre prys, die Van der Hoogtprys, bekroon is, staan ook in die teken van opgradering.

Soos verwag kan word, staan die idee van "literêre" *kabaret* die jong Turke, van watter kultuur ook al, nie aan nie. Vir hulle sweem literêre *kabaret* na elitisme, establishment en burgerlikheid. Die ironie is dat sg. "alternatiewe" kabaret in sy reaksie op gevestigde literatuur maklik kan vassteek in fasele "debunking", 'n gevaar waaraan *Piekniek by Dingaan* bv. nie ontsnap nie. Dit teer op die ding wat dit verdoem, en bevestig só sy afhanklikheid van hoofstroom-kultuur.

Ongestruktureerde *kabaret* loop die gevaar om in selfherhaling en vormloosheid te verval. Voorstanders van "alternatiewe" *kabaret* sal waarskynlik sê dat hulle *spontaneïteit bó *struktuur stel. Tony Lidington (1987: 107) definieer "alternatiewe" kabaret juis as "an attempt to return spontaneity

and relevance to performance", en sê voorts dat dit gekarakteriseer word deur "an anarchic energy and anger which is inherently subversive". Tog moet hy toegee dat *kabaret* 'n balanseertoertjie is tussen "the prepared and the spontaneous, the safe and the unknown, order and anarchy".

Dis gesond dat daar voorstanders van "klassieke" en "alternatiewe" kuns in 'n gemeenskap is, en dis noodsaaklik dat dié twee kampe voortdurend in wrywing sal wees, want juis hierdeur word die voortbestaan van kuns verseker. Ook moet beide kampe soms die moed hê om te erken dat hulle mekaar nodig het. "Klassieke" *kabaret*, bv., het 'n vryer vloei van woord en gedagtes nodig, en groter tersaaklikheid, as dit nie irrelevant en verstarnd wil raak nie; "alternatiewe" *kabaret* weer het groter "vastigheid en vorm" nodig as dit sy protes op die effektiëste manier moontlik wil oordra.

'n Slotoordeel oor *kabaret*: vanweë sy improvisatoriese aard en vervlietendheid is dit meestal perifere kultuur, maar in uitsonderlike gevalle, waar vaslegging via publikasie en klankmedia betyds plaasvind, kan kabaretuitings deel word van 'n volk se vaste literatuur- en kultuurbesit.

Bibliografie

- Appignanesi, L. 1975. *The Cabaret*. London: Studio Vista.
- Aucamp, H. & Blumer, A. 1989. Inleiding. In: Blumer, A. (samest.). *Brecht sing Afrikaans*, 'n Bertolt Brecht songboek (vert. A. Blumer e.a.). Kaapstad: Tafelberg.
- Aucamp, H. 1984. *Woorde wat wond: Geleentheidstukke oor randkultuur*. Kaapstad: Tafelberg.
- Biermann, W. 1977. Fragment uit 'n gesprek tussen Günter Wallraff en Wolf Biermann. In: Biermann, W. *Voormijn kameraden* (vert. Ernst van Altena). Amsterdam: Van Genneep.
- Bouwer, S. 1987. Inleiding. In: Aucamp, H. *Teen latenstyd*. Kaapstad: Tafelberg.
- Grosz, G. 1978. *Een klein ja, een groot nee* (vert. Hans Horn). Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Hart, J. (Hrsg.). 1980. *Betrieblichkeiten: Texte für Amateurkabarets*. Berlin: Henschel.
- Henningsen, J. 1967. *Theorie des Kabarets*. Ratingen: Henn.
- Horn, P. 1968. Bertolt Brecht en Karl Valentin. *Standpunte*, 22(4).
- Ibo, W. 1974. *Cabaret... wat is dat eigenlijk?* Amsterdam: Meulenhoff Educatief.
- Ibo, W. 1981. *En nu de moraal... geschiedenis van het Nederlands cabaret*. Alphen aan de Ryn: Sijthoff.
- Kolsteren, A. 1981. *Prisma – vreemde woordenboek*. Utrecht: Het Spectrum.
- Lidington, T. 1987. *New Terms for old Turns: the rise of Alternative Cabaret*. *New Theatre Quarterly*, 3(10).
- Nemitz, F. 1954. *Toulouse-Lautrec: Montmartre*. München: Piper.
- Otto, R. & Rösler, W. 1981. *Kabarettgeschichte*. Berlin: Henschel.
- Petzoldt, L. 1974. *Bänkelsang: von historischen Bänkelsang zum literarischen Chanson*. Stuttgart: Metzler.
- Pisuisse, J. 1977. *De vader van het Nederlands cabaret: Jean Louis Pisuisse*. Bussum: De Gooise.
- Pretorius, H. 1986. Inleiding. In: Aucamp, H. *Slegs vir almal*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Taylor, J.R. 1981. *A Dictionary of the Theatre*. Harmondsworth: Penguin.
- Von Eckardt, W. & Gilman, S.L. 1975. *Bertolt Brecht's Berlin: A Scrapbook of the Twenties*. New York: Anchor Press & Doubleday.

Hennie Aucamp

<http://www.literaryterminology.com/k/79-kabaret-literereartistieke>

Datum besoek: 15 September 2011