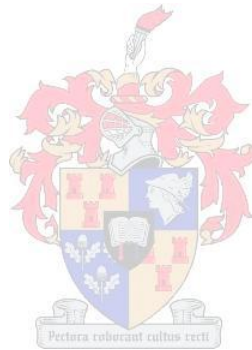


'n Onderzoek na twintigste-eeuse musiek vir kinders en die pedagogiese waarde daarvan vir onderrig in Suid-Afrikaanse laerskole

deur
Suzanne Erasmus



*Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad van
Magister in Musiek in die Fakulteit Lettere en Sosiale Wetenskappe aan die
Universiteit van Stellenbosch*

Studieleier: Prof Winfried Lüdemann
Fakulteit Geesteswetenskappe

Maart 2013

VERKLARING

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

Maart 2013

Kopiereg © 2013 Universiteit van Stellenbosch

Alle regte voorbehou

OPSOMMING

Wanneer daar oor twintigste-eeuse musiek vir kinders gepraat word, word daar dikwels spontaan na Sergei Prokofjef se *Pieter en die Wolf* en miskien na Benjamin Britten se *The Young Person's Guide to the Orchestra* verwys, asof dit die 'samtotaal' van die genre uitmaak. Hieruit blyk dit dat daar oor die algemeen 'n onbewustheid ten opsigte van die beskikbaarheid van 'n ryke verskeidenheid van werke in hierdie genre bestaan. Dit blyk ook dat die meeste musiekopvoeders in Suid-Afrikaanse laerskole nie hierdie musiek by hul repertorium insluit nie en dat dit ook nie in die sillabusse van 2005 en 2011¹ spesifiek gepropageer word nie. Die vraag wat aanleiding gee tot die huidige ondersoek is of die pedagogiese waarde van sodanige eietydse musiek² nie baie beter in Suid-Afrikaanse skole ontgin kan word as wat tans die geval is nie.

Met die 2005-onderwysbedeling waar 'vakke' met 'leerareas' vervang is, is Klasmusiek in die vier-komponent-leerarea Kuns en Kultuur, met musiek, drama, dans en visuele kuns as spesialis-onderafdelings, geïntegreer. Die Kuns en Kultuur leerarea, wat inhoudsgewys meer omvattend as Klasmusiek was, is sonder 'n ruimer tydstoekenning ingestel. Met die implementering van KABV³ in die Grondslagfase (Gr R-3) (2012), en in 2013 by die Intermediêre en Senior Fase (Gr 4 – 9) is die tydstoekenning marginaal verruim, maar steeds onvoldoende vir volgehoue, deeglike onderrig van musiek.

Hoewel sterk kommer oor die dilemma van onder meer voortdurende fragmentasie van inhoud asook die lae, kwynende status van musiekopvoeding in Suid-Afrikaanse skole reeds voorheen uitgespreek is, is hierdie kommer nie werklik in die leerplanne van 2005 of 2011 aangespreek nie. In teendeel, die vakinhoud binne die onderskeie komponente

¹ Van die twintigste-eeuse komposisies wat spesifiek vir kinders gekomponeer is, word daar slegs van Prokofjef se alombekende *Pieter en die Wolf* melding gemaak. *Die Towenaar se Leerjonge* (Dukas) en *Karnaval van die Diere* (Saint-Saëns) is nie spesifiek vir kinders gekomponeer nie.

² Die blote konsep van kunsmusiek word nie noodwendig as kontemporêre ervaar nie. In hierdie studie word daarom 'n onderskeid getref tussen eietydse en kontemporêre musiek, aangesien 'kontemporêre' dikwels belas word met die konnotasie van populêre musiek. Hiervolgens sal enige iets wat nie 'n populêre inslag het nie as vreemd beskou kan word. Hoewel die twee woorde sinoniem behoort te wees, is kontemporêre musiek in hierdie tesis gereserveer vir popmusiek.

³ Kurrikulum en Assesseringsbeleidsverklaring

is steeds ontoereikend, omdat daar nie genoeg tyd beskikbaar is om werksinhoud deeglik te onderrig nie. Die nuwe bedeling hou verder ook implikasies vir die opleiding van opvoeders in, deurdat vereistes binne die skoolkurrikulum uit breë riglyne ten opsigte van vakinhoud bestaan. Die dilemma van 'n opvoeder sonder musiekopleiding wat die musiekkomponent moet aanbied, is dus duidelik. Daarom word, as hulpmiddel vir opvoeders, 'n katalogus by hierdie studie ingesluit om die leemtes in die kurrikulum te help ondervang.

In die hoofdeel van hierdie studie word musiek vir kinders in 'n historiese konteks geplaas, gedefinieer en gekategoriseer. Verder word die middele ondersoek waarmee komponiste van hierdie musiek toegang tot die leefwêreld van die kind probeer verkry. Terwyl aanvaar kan word dat kinders vandag vertrouwd is met die tonale idioom soos dit in volks-, gewyde of populêre liederes voorkom, kom komponiste van twintigste-eeuse musiek voor die uitdaging te staan om kinders met die moderne musiektaal vertrouwd te maak sonder om toeganklikheid en kindervriendelikheid prys te gee.

Bykomstig tot die algemene bespreking van die omvangryke repertoire van twintigste-eeuse musiek vir kinders word vier werke gekies om meer spesifiek te bepaal hoe komponiste te werk gaan wanneer hulle sodanige musiek komponeer, te wete *Wir bauen eine Stadt* (Paul Hindemith), *l'Histoire de Babar* (Francis Poulenc), *Die Weihnachtsgeschichte* (Carl Orff) en *The little sweep* (Benjamin Britten). (Vir hierdie studie is *Die Weihnachtsgeschichte* spesiaal deur Prof Hans du Plessis in die Griekwa-dialek vertaal).

Twintigste-eeuse musiek vir kinders het veelsydige gebruiksmoontlikhede. Met minimale onderrigtyd kan dit 'n doeltreffende, tydsbesparende medium van onderrig wees, en terselfertyd 'n opwindende, eietydse klankwêreld vir kinders oopsluit.

SUMMARY

When twentieth century music composed specifically for children is discussed, Sergei Prokofiev's *Peter and the Wolf* and occasionally Benjamin Britten's *The Young Person's Guide to the Orchestra* are the two examples most often mentioned, as if they represent the sum total of works in this genre. It seems then that there is a general lack of awareness of the actual existence of a rich variety of twentieth century music for children. Consequently the conclusion seems justified that most music educators in South African primary schools do not include this music in their repertoire nor has it been specifically recommended for use in the 2005 or 2011 syllabi. The question that prompted the current study is whether this repertoire of contemporary children's music can be exploited to a much larger extent in South African primary schools than has been the case up until now.

In the educational system of 2005, where 'subjects' have been replaced by 'learning areas', the former subject, Class Music, has been integrated into a new learning area consisting of four components (music, drama, dance and visual arts). However, this more comprehensive learning area has been implemented without actually making provision for more time on the time table than was formerly allocated to Class Music. With the implementation of CAPS⁴ in the Foundation Phase (Gr R – 3) in 2011 and in the Intermediate Senior Phase (Gr 4 - 9) in 2013, extra time allocated proves to still be insufficient for continual, thorough teaching of music.

Although strong concern had been expressed previously about the fragmentation of subject content and the low status of music education in South African schools, this concern was not really addressed in both the curricula of 2005 and 2011⁵, and subject content within the components is still scaled down to compensate for lack of time. This has also had serious consequences for the training of teachers. Requirements of the

⁴ Curriculum Assessment Policy Statements

⁵ Of the twentieth century music which was specifically composed for children, only Prokofiev's well-known *Peter and the Wolf* featured. *The Sorcerer's Apprentice* (Dukas) and *Carnival of the Animals* (Saint-Saëns) was not composed specifically for children.

curriculum are only given in the form of general guidelines and teachers with no musical education, who have to teach the musical component, have no clearly defined examples to go by. For that reason a catalogue is included in this study by which teachers can gain access to relevant examples of twentieth century music.

In the main section of this study music for children is examined in its historical context, it is defined and categorised. Strategies by which composers attempt to find access to a child's world are also examined. While it may be assumed that children are familiar with the tonal idiom of folk, sacred and popular songs, composers of twentieth century music see themselves challenged to introduce children to a modern musical idiom, not compromising accessibility and a child friendly approach.

In addition to the general discussion of the extensive repertoire of twentieth century music for children, four examples are selected to examine more specifically how composers go about when composing such music. These are: *Wir bauen eine Stadt* (Paul Hindemith), *l'Histoire de Babar* (Francis Poulenc), *Die Weihnachtsgeschichte* (Carl Orff) and *The little sweep* (Benjamin Britten). (*Die Weihnachtsgeschichte* was translated into the Griqua dialect by Prof Hans du Plessis especially for the purpose of this study).

The educational potential of twentieth century music for children is vast. Even with minimal teaching time it can be an efficient and time saving medium of tuition that at the same time opens up an exciting contemporary sound world to the young learner.

ERKENNINGS

Dit is met groot waardering dat ek, met die voltooiing van hierdie studie, die volgende persone bedank:

My studieleier, Prof Winfried Lüdemann, vir sy volgehoue belangstelling en ondersteuning. Dankie vir die positiewe energie en deurlopende intellektuele bydrae. Daarsonder sou hierdie studie nie moontlik gewees het nie.

Dankie aan Prof Hans du Plessis vir die pragtige vertaling van die *Weinachtsgeschichte* in die Griekwa dialek.

Ek wil my dank betuig aan my taalversorgers, Michele Boshoff, en in besonder vir Marlene Cloete sowel as aan Carla-Mari Spies by die skryflaboratorium. 'n Spesiale woord van dank aan Lizabé Lambrechts vir die keurige versorging en formatering van my tesis. Baie dankie ook aan Karna de Villiers vir die netjiese skandering en afronding van notevoorbeelde en aan Karen Valentine vir die gebruik van die skandeerder.

Die personeel van die konservatorium se musiekbiblioteek, met spesiale vermelding van Essie Tarentaal, Sonette le Roux en Santie de Jongh.

Vir my vriende en vriendinne vir hulle volgehoue ondersteuning en omgee, dankie.

'n Opregte dankie aan my ouers, Nico en Leonie Erasmus, aan wie hierdie tesis opgedra is, vir jul volgehoue ondersteuning en inspirasie. Dis 'n voorreg om julle as ouers te kan hê.

Met groot waardering en in liefdevolle herinnering aan my mentor en vriend, wyle Dr Hubert du Plessis, vir wie die erkenning vir bydraes deur twintigste-eeuse komponiste, asook die uitvoering van hul musiek, baie na aan die hart gelê het.

INHOUDSOPGAWE

Verklaring	ii
Opsomming	iii
Summary	v
Erkennings	vii
Inhoudsopgawe	viii
HOOFSTUK 1: INLEIDING	1
HOOFSTUK 2: DIE SILLABUSINHOUD BINNE DIE MUSIEKKOMPONENT VAN BEIDE KUNS EN KULTUUR EN CAPS IN SUID-AFRIKAANSE LAERSKOLE	7
2.1 Die ontwikkelingsvlakke en verwysingsraamwerk van die kind	8
2.2 Literatuuoroorsig	9
2.3 Motivering vir die studie	14
HOOFSTUK 3: HISTORIESE OORSIG	17
HOOFSTUK 4: MUSIEK VIR KINDERS	26
4.1 Kategorie-omskrywing: “Musiek vir kinders”	26
4.2 Tipologie	28

HOOFSTUK 5: TWINTIGSTE-EEUSE MUSIEK WAT SPESIFIEK VIR KINDERS GEKOMPONEER IS	33
5.1 Inleidende opmerkings	33
5.2 Die verband tussen twintigste-eeuse stylkenmerke en musiek vir kinders	34
HOOFSTUK 6: VIER TWINTIGSTE-EEUSE WERKE GESKIK VIR MUSIEKONDERRIG IN SUID-AFRIKAANSE LAERSKOLE	62
6.1 Paul Hindemith: <i>Wir bauen eine Stadt</i> (1930)	
Inleiding	63
6.1.1 Agtergrond en ontstaan	64
6.1.2 Verloop van die teks	66
6.1.3 Musiek	67
6.1.4 Slotsom	71
6.2 Francis Poulenc: <i>l'Histoire de Babar, le petit éléphant</i> (1940)	
Inleiding	73
6.2.1 Agtergrond: <i>l'Histoire de Babar</i> - Jean, Cecile en Laurent de Brunoff	75
6.2.2 Enkele opmerkings oor die karakter van Babar	75
6.2.3 Sinopsis	76
6.2.4 Musiek	77
6.2.5 Slotsom	88

6.3	Carl Orff (Gunild Keetman): <i>Die Weihnachtsgeschichte</i> (1948)	
	Inleiding	90
6.3.1	Agtergrond: Orff Schulwerk en instrumente - Toeganklikheid en bruikbaarheid	93
6.3.2	Die Günther-Schule	94
6.3.3	Carl Orff en Gunild Keetman	95
6.3.4	Agtergrond	96
6.3.5	Musiek	97
6.3.6	Teks	98
6.3.7	Slotsom	107
6.4	Benjamin Britten: <i>The Little Sweep</i> (1949)	
	Inleiding	109
6.4.1	Agtergrond en ontstaan	111
6.4.2	Sinopsis	111
6.4.3	Musiek	112
6.4.4	Slotsom	129
	HOOFSTUK 7: SLOTPERSPEKTIEF	131
	BYLAES	
	Bylae A: Katalogus	134
	Bylae B: Koerantberig	138
	BIBLIOGRAFIE	141

HOOFSTUK 1

INLEIDING

In vergelyking met komponiste uit vorige eeue is dit opvallend hoe baie twintigste-eeuse komponiste hulle geroepe gevoel het om musiek spesifiek vir kinders te skryf. So het Sergei Prokofjef se *Pieter en die Wolf* en Benjamin Britten se *The Young Person's Guide to the Orchestra* byna sinoniem met hierdie musiek-genre geword. Ook Paul Hindemith, Francis Poulenc, Carl Orff en Peter Klatzow ('n Suid-Afrikaner) figureer op die lang lys van komponiste wat hulle sosiale verantwoordelikheid deur sulke werke nagekom het.

Die vraag of die pedagogiese waarde van sodanige musiek spesifiek vir onderrig in Suid-Afrikaanse laerskole nie baie beter ontgin kan word as wat tans die geval is nie, gee aanleiding tot hierdie ondersoek⁶. Sulke musiek is oor die algemeen ideaal vir onder meer beluisteringsdoeleindes. Die meeste musiekopvoeders in Suid-Afrikaanse laerskole sluit egter nie hierdie ryke verskeidenheid by hul musiekrepertorium in nie. Die eksplorering daarvan word ook nie in die sillabus vir die vak Lewensoriëntering, en meer spesifiek Uitvoerende Kuns, propageer nie. 'n Ondersoek na die pedagogiese waarde van sulke musiek kan natuurlik net slaag as dit gebaseer is op 'n grondige begrip van die onderskeidende kenmerke daarvan, van die doelwitte wat die betrokke komponiste nagestreef het en met watter middele hulle toegang tot die leefwêreld van die kind probeer bekom het. Terselfdertyd moet sodanige ondersoek kennis neem van die situasie tans ten opsigte van musiekonderrig in Suid-Afrikaanse laerskole en daarin gekontekstualiseer word.

Suid-Afrika leef in tye van groot verandering, en die nuwe politieke bedeling wat vanaf 1994 in die land geld, het dramatiese omwentelinge op sowel politieke as sosiale en

⁶ 'n Empiriese ondersoek deur middel van vraelyste, onderhoude of waarneming by spesifieke skole sou buite die raamwerk van hierdie studie val.

kulturele terrein tot gevolg gehad. Die onderwys in geheel, maar ook meer spesifiek die struktuur, filosofie en leerplanne van onderwys op skoolvlak, is nie hiervan uitgesluit nie. Die nuwe onderwysfilosofie waarna hier verwys word, en wat onder meer Uitkomsgebaseerde Onderrig (UGO) onderskryf het, is aanvaar en verskeie vakke en vakinhoudes moes gewysig word om hiermee in lyn te kom. Die verskillende en afsonderlike vakke van vroeër is met leerareas⁷ vervang. Een van die vakke wat dienoooreenkomstig geraak is, is klasmusiek: dit het nie net 'n naam- en inhoudsverandering ondergaan nie, maar is in die vier-komponent-vak Kuns en Kultuur geïntegreer, met musiek as onderafdeling van 'n leerarea wat onder andere ook dans, drama en visuele kuns insluit.

Daar is reeds in 1990, etlike jare voor die nuwe onderwysbedeling, by die Nasionale Konferensie vir Musiekopvoeders kommer uitgespreek oor die krisis van musiekopvoeding in Suid-Afrikaanse laerskole. In die hoop dat daar met die aanbreek van 'n nuwe bedeling aandag aan die onrusbarende stand van sake gegee sou word, is die dilemma van musiekopvoeding in skole onder twee hoofde saamgevat, naamlik:

- Die lae, kwynende status van musiekopvoeding binne die opvoedingsraamwerk en
- die gebrek aan samehang in musiekopvoeding as gevolg van 'n voortdurende fragmentasie van inhoud.

Met die koms van die nuwe bedeling van toé is daar nie kennis geneem van hierdie kritiek nie, en die betrokke voorstelle is dus nie in die nuwe leerplan opgeneem nie. Hoewel die nuwe Kuns en Kultuur leerarea toe baie meer omvattend was as die vak Klasmusiek in die ou bedeling, is dit nie met 'n ruimer tydstoekenning ingestel nie. Die gebrekkige tydstoekenning vir hierdie leerarea het dus nie ruimte vir deeglike onderrig in die onderskeie komponente gelaat nie. Die vakinhoud binne elke komponent is gevolglik tot die minimum afgeskaal, sodat opvoeders nie genoeg tyd gehad het om die inhoud deeglik te behandel nie. Trouens, sommige periodes moes selfs gebruik word vir

⁷ Met die nuwe 2011-kurrikulum is 'leerareas' met 'vakke' vervang.

evaluering sodat die voorgeskrewe sperdatums betyds gehaal kon word. Die beperkte tydstoekenning het verder daartoe gelei dat daar in die praktyk nie eenvormigheid in die aanbieding van die leerarea in geheel was nie. Hierdie gebrek aan eenvormigheid tussen opvoeders en ook tussen skole het daartoe gelei dat daar nie by die Kuns en Kultuur leerarea kontinuïteit was wanneer leerders van die laerskool na die hoërskool gevorder het nie.

Waar dit moontlik die bedoeling was dat die vak in die nuwe bedeling geïntegreerd aangebied moes word, is die verskillende komponente van Kuns en Kultuur (musiek, dans, drama en visuele kuns) in die meeste gevalle tog maar losstaande van mekaar en deur meer as een opvoeder aangebied. Dit het gevolglik dikwels gebeur dat 'n ongelyke verdeling van tyd tussen die vier komponente geskep is. In die praktyk kom dit daarop neer dat daar in verhouding aan 'n komponent soos visuele kuns dikwels meer tyd as aan musiek, dans en drama saam bestee is. In die geheel het hierdie situasie dikwels tot beperkte tyd by die aanbieding van veral die komponent musiek gelei. Musiek het op hierdie wyse 'n groot mate van selfstandigheid en spesialisasie ingeboet wat uiteraard 'n gevoel van afwatering by beide opvoeders en leerders kon laat.

Die wysiging van leerprogramme vir Kuns en Kultuur het verdere implikasies ingehou. Hierdie implikasies het nie net die onderrig van leerders nie, maar ook die opleiding van opvoeders geraak, met toekomstige leerkragte wat dikwels geen of nie ewe veel opleiding in élk van die spesialis-onderafdelings, naamlik musiek, drama, dans en visuele kuns ontvang het nie. Die vereistes binne die riglyne van hierdie skoolkurrikulum was ook minder spesifiek as voorheen. Die nuwe kurrikulum het wel breë riglyne ten opsigte van vakinhoud ingesluit, maar daar is geen leiding in die keuse van spesifieke inhoud met voorbeeldriglyne daargestel nie. Die dilemma van 'n opvoeder sonder musiekopleiding wat die musiekkomponent van Kuns en Kultuur moes aanbied, is dus duidelik, en die besorgdheid oor deeglike onderrig nie ongegrond nie.

Soos reeds genoem, is die vier komponente elk 'n selfstandige spesialisrigting, en opvoeders wat die leerarea moes aanbied, nie noodwendig spesialiste in al vier

komponente nie. Omdat daar nie definitiewe spesifikasies van inhoud binne die riglyne van die nuwe kurrikulum ingebou is nie, kon dit bogenoemde opvoeders buite 'n bekende verwysingsraamwerk laat, met die spesialisrigting van die opvoeder wat dikwels in die keuse van die vakinhoud weerspieël is. Met die reeds beperkte tyd sou dit soms daartoe lei dat die spesialisrigting, as gevolg hiervan, voorkeur bo ander Kuns en Kultuur komponente sou kon geniet. Dit het dikwels figureer wanneer opvoeders vir meer as een komponent van Kuns en Kultuur verantwoordelik was. In die geval van musiek sou dit opvoeders dikwels onmagtig kon laat voel deurdat hul gebrekkige repertoriumkennis in die herhaalde gebruik van dieselfde werke weerspieël kon word. In die praktyk het dit duidelik na vore gekom tydens musiekbeluistering waar werke soos byvoorbeeld Prokofjef se *Pieter en die Wolf* en Saint-Saëns se *Karnaval van die Diere* by herhaling⁸ gebruik is.

Hoewel die genoemde beperkinge in die kurrikula tot op hede divers is, het dit 'n gesamentlike kumulatiewe uitwerking tot gevolg, wat 'n bepaalde fokus van ontoereikendheid weerspieël. Hierdie algemene fokus van ontoereikendheid kring selfs verder uit wanneer daar besin word oor onderrig, die beskikbaarheid van klank- en beeldmateriaal in ons hedendaagse samelewing en die toeganklikheid wat opvoeders kan hê tot die bekendstelling van 'n diverse verskeidenheid van musiek en musiekstyle aan leerlinge. Met die stand van die hedendaagse tegnologie behoort dit na regte eintlik makliker as in vroeër jare te wees om hieraan uitvoering te kan gee, en sou daar maklik voorsiening gemaak kon word vir die ideaal om ook twintigste-eeuse musiek, deur middel van veral beluistering, deel van leerders se verwysingsraamwerk te kon maak. Alhoewel die geleentheid hiertoe geskep is om ook twintigste-eeuse musiek by die sillabus te kan integreer, is dit nie ontgin nie en word hierdie era se musiek as 'n

⁸ In die praktyk blyk dit werklik 'n rareiteit te wees om opvoeders van skeppende kuns in Suid-Afrikaanse skole te hê wat werklik spesialiste in al vier die komponente (musiek, dans, drama en kuns) is. Die praktyk wys dat dit as 'n reël nie gebeur nie.

reël steeds nie by die leerplan ingesluit nie. Moontlike redes hiervoor kan die volgende insluit:

- beperkte tyd;
- weerstand teen twintigste-eeuse musiek en
- oningeligtheid

Met die beperkte tyd wat daar vir musiek in die sillabus ingebou is, kan beluisteringsmateriaal 'n baie sinvolle instrument in die aanleer van konsepte in twintigste-eeuse musiek wees. Beluisteringsmateriaal wat spesifiek vir kinders geskep is, het uiteraard 'n groter toeganklikheid tot hul leefwêreld. Met onderrigtyd wat reeds minimaal is, kan twintigste-eeuse musiek, met sy veelsydige gebruiksmoontlikhede, 'n doeltreffende en tydbesparende medium van onderrig wees. Terselfdertyd kan dit 'n manier wees om 'n opwindende en eietydse⁹ klankwêreld vir kinders oop te sluit.

Met Kuns en Kultuur wat in 2011 'n gesigsverandering ondergaan het (uitkomsgebaseerde onderwys is uitgefasseer en vervang met aktiewe en kritiese leer) is die vier komponente, dans, drama, musiek en visuele kuns in die nuwe kurrikulum¹⁰ behou. Hierdie vier komponente ressorteer nou onder Lewensoriëntering, en meer spesifiek onder Skeppende Kuns. Dans, drama en musiek vorm deel van die onderafdeling Kreatiewe Kuns en visuele kuns dié van die gelyknamige onderafdeling, Visuele Kuns. Dit wil voorkom asof die nuwe kurrikulum ook nie, soos met die vorige kurrikula, twintigste-eeuse musiek wat spesifiek vir kinders gekomponeer is, promoveer nie. Buiten enkele alombekende riglynvoorbeelde ten opsigte van kontemporêre musiek (DoE, 2011, 34), word daar ook nie in CAPS¹¹ 'n wesenlike vernuwing ten opsigte hiervan opgemerk nie. Vanuit die terugvoering van Smit & Hauptfleisch ten opsigte van die Nasionale Konferensie vir Opvoeders wat in 1990 in Pretoria gehou is, asook hoe die kurrikula van 2005 en 2011 daar uitsien, blyk die diverse verskeidenheid

⁹ Wanneer van "eietyds" gepraat word, word daar in hierdie tesis veral verwys na moderne kunsmusiek of 'n moderne klankidroom teenoor "kontemporêre" musiek, wat eerder as populêr getipeer kan word.

¹⁰ Sien *National Curriculum Statement (NCS) (Kurrikulum en Assesseringsbeleidsverklarings (2011))*

¹¹ Sien *Kurrikulum en Assesseringsbeleidsverklarings (CAPS) Musiek*

van leemtes, soos reeds genoem, oorkoepelend te dui op 'n gesamentlike kulminasie van ontoereikendheid van die sisteem om die gebruik van twintigste-eeuse musiek wat spesifiek vir kinders gekomponeer is, in skole te bevorder, en blyk die dringendheid van hierdie ondersoek wel meriete te hê.

HOOFSTUK 2

DIE SILLABUSINHOUD BINNE DIE MUSIEKKOMPONENT VAN BEIDE KUNS EN KULTUUR EN CAPS SOOS IN SUID-AFRIKAANSE SKOLE AANGETREF

Wanneer daar na die stand van musiekbeluistering in ons skole gekyk word, is dit nodig om die voorgeskrewe inhoud van die musiekkomponent van Kuns en Kultuur, en nou ook CAPS van naderby te bekyk. In die verlede, met klasmusiek wat vanuit 'n Eurosentriese basis onderrig is, is daar nie ruimte vir die multikulturele karakter van ons bevolking gelaat nie. Die "South African Music Educators Society" (SAMES) het in 1990 'n versoek gerig dat die basis van musiekopvoeding in Suid-Afrika verbreed moet word. "Music education in Southern Africa must shed its exclusively Eurocentric basis. All music of South Africa should be studied in teacher-training programmes and made available to all children" (Smit & Hauptfleisch, 1993:91). Hierdie versoek vorm die laaste deel van 'n "Music Education Charter" wat in daardie jaar deur SAMES opgestel is (Smit & Hauptfleisch, 1993:90-91).

Die beplanners van die Kuns en Kultuur leerarea het aan hierdie versoek gehoor gegee. Gevolglik is 'n groot verskeidenheid musiekstyle, onder meer Jazz, Blues, Klassiek, Afrika, Indiër, Alternatief, ensovoorts by die leerplan van die nuwe Kuns en Kultuur leerarea ingesluit. Omdat musiekopvoeders 'n redelike vrye hand in die keuse en aanbieding van die musiekkomponent het, is daar egter geen verpligting om werklik kennis van elk van hierdie style aan die leerders oor te dra nie. Ongelukkig rym die meer omvattende blootstelling aan diverse musiekstyle wat kinders heel tereg moet kry egter ook nie met die verminderde tyd wat in die praktyk vir musiek voorsien word nie¹². Die ideaal en die werklikheid kom dus nie bymekaar uit nie.

¹² By CAPS is die tydsaanpassing marginaal verruim, maar steeds nie in die praktyk genoegsaam om reg te laat geskied aan die deeglike onderrig van die drie komponente, te wete dans, drama en musiek nie.

Die musiekkomponent wat deel was van die Hersiene Nasionale Kurrikulum en daardeur onderskryf is, stem in één opsig ooreen met die vorige bedeling(s), naamlik dat daar nie 'n prioriteit op die bekendstelling van twintigste-eeuse kunsmusiek aan leerders, ongeag hul ontwikkelingsvlak, in skole geplaas is nie (*South African Department of Education, 2002:6*). Sodoende is 'n gulde geleentheid verspeel om leerders aan kunsmusiek van hulle eie tyd bekend te stel. Die wanpersepsie dat kunsmusiek aan 'n vergange tydperk behoort en nie meer relevant is nie, bly dus van krag.

2.1 Die ontwikkelingsvlakke en verwysingsraamwerk van die kind

Wanneer daar oor die toegang van musiek tot die leefwêreld van die kind nagedink word, moet terselfdertyd na die ontwikkelingsvlakke van kinders verwys word en wel na die “fisieke, psigiese en intellektuele ontwikkeling van die individuele kind” (Williams & Stith, 1974:8-9). Williams & Stith verwys na die “volledige ontwikkeling van die kind”, en daarom neem hulle ook aspekte soos “selfkonsep, lewenstyl, sosiale omstandighede, verskillende vorme van familiestruktuur en ook die kind se ekologiese milieu” in aanmerking (1974:8-9).

Gedurende die middelkindjare vind onder meer “die nader-beweeg-aan-vriende en die weg-beweeg-van-familie-en-die-huis” plaas. Die “sirkel van kennis vergroot” en “die kulturele omgewing sluit nou die bure, die skool, die kerk, die gemeenskapsorganisasies en heterogene waardesisteme in” (Williams & Stith, 1974:27). Tydens hierdie fase hou die kind homself besig met “aktiwiteite met lede van dieselfde geslag waar leer by wyse van spel en nabootsing plaasvind” (Louw, 1998:58). Daar is universeel by alle kinders tydens hierdie fase gemeenskaplike kenmerke wat deel vorm van hul leefwêreld. Kenmerke soos onskuld, eenvoud, 'n naïewe wêreldbeskouing wat die grense tussen die werklikheid en die magiese (of bonatuurlike) nie erken nie of dit as vloeibaar ervaar (goedgelowigheid), 'n voorliefde vir stories, verhale en beelde en die geneigdheid om die wêreld van verbeelding bó logiese redenering of abstrakte kennis as realiteit te aanvaar, is onder meer eie aan die

“leefwêreld van die kind” en word spontaan by hul spel geïntegreer. Campbell verduidelik:

Children are wired for sensory experiences, and these senses feed them information on their surroundings. Intuitively, they explore their worlds and develop through trial-and-error experimentation a sense of who they are and how they can satisfy themselves... like all young animals, children make use of their senses in understanding their world (Campbell, 1998:178).

Dit is juis tydens hierdie fase wat komponiste hierdie voorliefdes van kinders gebruik om die beste voorbeelde van kindermusiek te ontgin. By werke wat nie in die eerste plek vir beluistering gekomponeer is nie, maar spesifiek vir die opleiding van jong instrumentaliste, sal die sukses van die werk afhang van die mate waarin die komponis kennis dra van die ontwikkelingsvlak en verwysingsraamwerk van die ouderdomsgroep vir wie daar gekomponeer word. Komponiste van hierdie tipe werke maak byvoorbeeld dikwels van beskrywende titels gebruik wat juis binne die “leefwêreld van die kind” aangetref word.

2.2 Literatuuoroorsig

Omdat die verklaarde doel van die studie is om dit te kontekstualiseer binne die opset waarin musiekopvoeding tans aan Suid-Afrikaanse laerskole bestaan, spreek dit vanself dat die literatuurstudie grootliks op hierdie konteks sal fokus. Daarom is dit nodig om vas te stel wat die stand van navorsing oor die ontginning van die opvoedkundige waarde van twintigste-eeuse musiek ten opsigte van Suid-Afrikaanse laerskole is. Sodanige ontginning kan egter net geskied as die algemene waarde van musiekopvoeding deur alle betrokkenes erken word.¹³

¹³ Die erkenning van die waarde van musiekopvoeding deur alle betrokkenes word onder meer ook by die belangrikste punte in die verklaring van die “National Music Educators Conference” (1990) ingesluit.

Die “National Music Educators Conference”, wat in 1990 in Pretoria plaasgevind het, en waarna in die loop van hierdie studie dikwels verwys sal word, het in hierdie verband ‘n baanbrekende verklaring aanvaar en dit in een van die publikasies wat daaruit voortgevloei het, opgeneem. Die belangrikste punte in hierdie verklaring is soos volg verwoord:

- a fostering of positive attitudes towards music, music education and the aesthetic aspects of music;
- direct music representation by music educators at a high level in a single education department;
- regular communication between music educators at all levels, education departments and policy-makers;
- adequate allocation and fair distribution of financial resources;
- equal and compulsory music education as part of the core curriculum in all schools;
- adequate and sufficient training and definite appointment of music educators, and
- recognition of the educational value of all music for all South Africans (Smit & Hauptfleisch, 1993:90)

Hierdie sewe punte weerspieël die stand van ‘n billike sisteem van musiekopvoeding in Suid-Afrika, soos dit in 1990 in die vooruitsig gestel is. By die konferensie is daar deur Van der Walt et al. (1993:133) verder aangevoer dat die krisis waarin die vakinhoud van die destydse klasmusieksillabus hom bevind het soos volg daar uitsien:

- klasmusieksillabusse spreek nie die leefwêreld van die kind aan nie;
- klasmusiekonderrig het ‘n minimale invloed op leerders se musieksmaak; en
- die musiekrepertorium van opvoeders blyk beperk te wees.

Uit die publikasie blyk dit dat opvoeders bereid sou wees om, indien hulle van die nodige onderrigmateriaal en hulpmiddels voorsien sou word, musiek van hul eie én ander kulture te onderrig. Dit is voorsien dat daar nie veel weerstand van opvoeders ondervind sou word as daar van aangepaste, verbeterde, relevante sillabusse gebruik gemaak sou word nie.

Dat dit egter nie heeltemal so eenvoudig is nie, word deur Bertha Spies aan die orde gestel. Volgens haar lê die probleem veel dieper as net in 'n gebrek aan geskikte onderrigmateriaal. Sy oorweeg die moontlikheid dat die tradisionele benadering tot musiekonderrig self vir die swak funksionering daarvan verantwoordelik is, wanneer sy skryf:

Aangesien dit dikwels gebeur dat twintigste-eeuse musiek tot mense spreek wat geen musiekkennis het nie, ontstaan die vraag of die weerstand teen hierdie musiek nie dalk sy oorsprong in die aard van die tradisionele musiekopleiding het nie (Spies,2008:9).

Spies som dit verder soos volg op:

Aangesien tradisionele musiekopleiding grotendeels op die bevordering van die groot meesters en hul meesterwerke toegespits is, maak leerders feitlik net kennis met die musiek van die barok-, klassieke en romantiese tydperke. Dit beteken dat een van die basiese beginsels van die opvoedkunde, naamlik om die leerder vir die toekoms voor te berei, nie na behore in ag geneem word nie (Spies,2008:9).

Deur vermydend te reageer ten opsigte van die onbekende kan ook neerslag vind in die situasie waarin sommige "tradisionele" musiekopvoeders hulself bevind. As gevolg van leemtes in hul eie opleiding kan ook die volgende geslag van 'n breër verwysingsraamwerk weerhou word. Waar musiekopvoeders nie met die idioom van twintigste-eeuse musiek vertrou is nie, is dit hoogs waarskynlik dat hulle die repertorium van hierdie tydperk doelbewus in die beplanning van hul kurrikulum sou kon vermy. Wanneer dit gebeur, word leerders van 'n geleentheid ontnem waarin die klankidioom van twintigste-eeuse musiek aan hulle bekendgestel sou kon word. Met oningeligtheid as basis word hierdie kringloop van vermyding in stand gehou. Individue word as gevolg hiervan uitgesluit van 'n verruiming in hul opvoeding in geheel ten opsigte van die groot twintigste-eeuse repertorium wat nie by hul verwysingsraamwerk geïntegreer word nie.

Met die oog op die implementering en verbetering van die nuwe kurrikulum, is die gehalte van klasmusiekonderrig in die laerskool ook by die Nasionale Konferensie van

Musiekopvoeders bespreek. Voortvloeiend hieruit is die volgende in die destydse beleid vir klasmusiekonderrig gedokumenteer:

No education department has exclusive Class Music posts in primary schools. The subject is taught by Instrumental Music teachers or other teachers. Provision can for example be made for instrumental Music teachers to devote a specific number of hours to Class Music tuition. In Natal certain schools appoint their own private Class Music teachers. The GED (Gazankulu Education Department) replied: 'Done but unsatisfactorily.' And the KEC (Kwazulu Department of Education and Culture) wrote: 'Yes, but with meagre knowledge!' (Smit & Hauptfleisch, 1993:32).

In reaksie hierop het SAMES die volgende versoek ten opsigte van die nuwe bedeling gerig en by hul publikasie ingesluit: "Teachers of music should be specialists in their field, able to cope with the diversity of the subject and the varied talents of children" (Smit & Hauptfleisch, 1993:32). Daar is egter nie in die nuwe bedeling ná 1994 enige voorsiening hiervoor gemaak nie.

Beluistering van twintigste-eeuse musiek wat spesifiek vir kinders gekomponeer is en moontlike wenke van hoe dit met vrug in Suid-Afrikaanse laerskole aangewend kan word, figureer nie tot op hede in die databasis van tesisse in Suid-Afrika nie. Die voorkoms van artikels in opvoedkundige tydskrifte oor hierdie onderwerp word ook nie sterk in onlangse musiekopvoedkundige literatuur¹⁴ verteenwoordig nie. 'n Soektog deur publikasies soos onder meer die *Music Educators Journal*, *Musicus*, die *British Journal of Music Education*, *Music Education Research* en *Teaching Music*, tussen 2000 en 2009, lewer nie veel materiaal op nie. Van die min werklik waardevolle bydraes is dié deur Michael Colgrass (2004) en Therese Costes (2005). In die *Music Educators Journal* ((2005:50) voer Costes aan:

Music educators today have a responsibility and a unique opportunity to introduce our students to the art music of the twentieth and twenty-first centuries. They should be aware of the diverse styles and genres of contemporary music and have an opportunity to play works of new music. We music educators pass our attitudes about contemporary music on to our students, shaping their beliefs and guiding their future interactions.

¹⁴ Vandaar die problematiek om hierdie studie sterker in die literatuur te anker.

Costes sê verder:

As a performer, new music presenter and educator, I have seen firsthand that understanding and appreciating new music require extended exposure...Students who are used to the pitch material, harmonies, structures and styles of seventeenth, eighteenth and nineteenth centuries may need time to become acquainted with the rich and varied styles of the twentieth and twenty-first centuries. Learning a work well enough to perform, it can provide the extended time that the ear needs to become acquainted... When we fail to help students build a relationship with new music, we contribute to the continued fragmentation of new and old music, played out in our failure to connect twentieth- and twenty-first century music to its historical past (Costes,2005:50).

Die vraag ontstaan nou waarom twintigste-eeuse musiek so selde deur skrywers in musiekopvoedkundige literatuur aangespreek word. Volgens Costes speel die volgende 'n beduidende rol in die dilemma:

To find new music meaningful, one needs to understand how music written in the twentieth- and twenty-first centuries is the continuation of the artistic achievements of earlier times, that styles and genres are dynamic and that new styles and genres have continued to emerge and develop. Without an understanding of historical context, listeners are apt to dismiss, dislike, or simply ignore new music, because the stylistic gap between new and old music is simply too wide for them to bridge. We must provide hands-on-experience through exercises in listening, playing and creating so that students can develop a rewarding life-long relationship with new music (Costes,2005:50).

If we believe that it is important for our students to build a relationship with new art, then we must bring this music into their world, classroom by classroom, project by project, student by student... Our cultural development as a society is at stake (Costes,2005:54).

Listening to and playing new music, working with living composers, learning about the many styles and genres, and developing an understanding of the music's historical context are the kind of activities that can help students foster a positive relationship with contemporary music (i.e. music of the twentieth and twenty-first centuries) (Costes, 2005:50).

Vanweë die tekort aan toepaslike studies is dit moeilik om hierdie studie in die literatuur te anker, en som die volgende woorde van Spies die situasie in 'n neutedop op:

Groter blootstelling aan twintigste-eeuse musiek kan groter waardering daarvoor kweek. 'Onbekend maak onbeminde' en dit geld ook vir musiek van hierdie periode (Spies,2008:9).

2.3 Motivering vir die studie

Die probleem van 'n gebrekkige blootstelling aan twintigste-eeuse musiek van leerders, veral in Suid-Afrikaanse laerskole, is in die literatuur nog nie voldoende aangespreek nie. Daar kan aanvaar word dat dit 'n weerspieëling is van wat in die praktyk gebeur, naamlik dat die breë spektrum van twintigste-eeuse musiek vir kinders nog nie die nodige kans gegun is om in die klassituasie tot sy reg te kom, sodat hierdie genre optimaal ontgin kan word nie. As dit as wenslik aanvaar word dat leerders met die musiek van hul eie tyd vertrou moet raak (of minstens daaraan blootgestel word in die min tyd wat beskikbaar is), veral ook op die terrein van kunsmusiek, dan moet die afwesigheid daarvan in die onderrigsituasie as 'n afwating van die inhoud beskou word. Die weerhouding van optimale opvoeding kan die benadeling van leerders, die volwassenes van môre, tot gevolg hê. Die problematiek van hierdie afwating spruit nie net uit onkunde van onopgeleide opvoeders nie, maar moontlik ook uit die weerstand waarmee sommige opgeleide opvoeders vernuwings benader. Dit is dus duidelik dat hierdie toedrag van sake in sy volle omvang bespreek moet word.

As aanvaar word dat een van die faktore gebrekkige kennis ten opsigte van die betrokke musiek is, dan is dit voor die hand liggend dat die opvoeder ook leiding ontvang om die situasie te verbeter. 'n Voorbeeld van sodanige leiding sal die beskikbaarstelling van 'n katalogus wees. Hierdie katalogus sal aan opvoeders met of sonder kennis van twintigste-eeuse musiek wat spesifiek vir kinders geskryf is, voorbeeldmoontlikhede bied en as ondersteuning kan dien in die beplanning van die musiekkomponent van Kuns en Kultuur. Dit sal dus as hulpmiddel gebruik kan word om die gebrek aan voorbeeldriglyne in die kurrikulum gedeeltelik aan te spreek.

Die vooruitgang in tegnologie vergemaklik ook die beskikbaarheid en toegang tot hierdie musiek, en bevorder dus die moontlikheid van die insluiting van twintigste-eeuse musiek in die beplanning van die leerarea. Die gerief van webtuistes waar daar na gedeeltes van gekose werke geluister kan word, behoort ook aan die opvoeder 'n idee te gee van hoe die musiek klink, of dit tot hom/haar spreek en watter gepaste konsepte tydens beluistering aan leerders oorgedra kan word. Dit kan dus 'n ondersteunende en beduidende rol in die finale keuse van die repertorium speel.

'n Kritiese blik op die status quo van musiekopvoeding in Suid-Afrikaanse laerskole en die opstel van 'n katalogus¹⁵ om die behoefte aan inligting oor twintigste-eeuse musiek vir kinders aan te spreek, kan egter slegs een aspek van hierdie ondersoek wees. Hierdie kwalitatiewe ondersoek is gedeeltelik konseptueel van aard (met onder meer kriteria, kenmerke, definisies, kategorieë, ens). Dit berus ook gedeeltelik op analise (sien Hoofstuk 5 en 6 vir werke van Debussy, Ravel, Prokofjef, Hindemith, Poulenc, en Britten).

Ewe belangrik is 'n ontsluiting van die genre, spesifiek met die oog op die genoemde opvoeders, sodat hulle ook vir hulself 'n begrip kan vorm van waaroor dit in die betrokke musiek eintlik gaan en sodoende die belangrike opvoedkundige potensiaal en waarde daarvan kan insien.

Dit beteken dat die musiek in sy behoorlike historiese konteks geplaas moet word, dat dit as genre gedefinieer word, dat daar gepoog word om dit te kategoriseer en in 'n tipologie te plaas, dat die kompositoriese en ander middele ondersoek word waarmee komponiste toegang tot die leefwêreld van die kind probeer verkry, watter etiese en estetiese boodskappe in die musiek opgesluit lê en dat ondersoek word met watter stilistiese middele komponiste te werk gaan om kinders met 'n moderne musiektaal vertrouwd te maak. In 'n wêreld waar kultuur meer en meer gepopulariseer word, is dit van deurslaggewende belang dat opvoeders daarvan bewus is dat daar 'n diversiteit

¹⁵ Hierdie studie kan nie meer as net 'n katalogus bied nie, en daarom sal voorstelle vir 'n beluisteringsgids 'n studie op sy eie noodsaak.

van kulturele uitdrukkingsvorme is waarmee die uitdagings van die lewe van ons tyd aangespreek kan word en dit so aan leerders oordra. Twintigste-eeuse musiek vir kinders is een van hierdie uitdrukkingsvorme.

HOOFSTUK 3

HISTORIESE OORSIG

Met bogenoemde in gedagte is dit heel eerste nodig om musiek vir kinders vanuit 'n historiese perspektief te probeer verstaan. Meer spesifiek gaan dit oor die vraag of komponiste, wat andersins bekend is vir hulle bydrae tot die hoë kunsmusiek, ook in vroeëre tydperke as die twintigste eeu musiek vir kinders geskryf het, en indien wel, met watter doel en onder watter omstandighede sodanige musiek gekomponeer is. Vanuit so 'n perspektief sal dit dan moontlik wees om te verstaan met watter doel komponiste gedurende die twintigste eeu soortgelyke musiek gekomponeer het en sal dit moontlik wees om ooreenkomste en verskille met vorige bydraes te ondersoek.

Reeds 'n oppervlakkige ondersoek toon dat komponiste soos J.S. Bach en Robert Schumann, om maar net twee ooglopende voorbeelde te noem, wel musiek vir kinders gekomponeer het. 'n Meer sistematiese ondersoek sal egter aantoon dat dit by sulke musiek moontlik is om te onderskei tussen 'n verskeidenheid doelwitte, moeilikheidsgrade, tegniese vereistes, uitvoerders en teikengehore. Terselfdertyd skep so 'n ondersoek die geleentheid om die verskillende voorbeelde in 'n tipologie te plaas. Tipologisering is reeds in eie reg 'n waardevolle oefening. Die resultate daarvan kan egter ook met vrug aangewend word wanneer dit kom by beluistering in die hedendaagse laerskool-klaskamer¹⁶. As veronderstel word dat sodanige tipologisering ook op voorbeelde uit die twintigste eeu van toepassing is, dan sal die insigte wat dit

¹⁶ Hoewel met die begrip "beluistering" in hierdie studie in die eerste plek daardie aktiwiteit bedoel word wat op formele wyse tydens musiekonderrig in die laerskoolse klaskamer plaasvind, sluit dit natuurlik nie uit dat beluistering van musiek ook (en waarskynlik nog meer dikwels) op 'n informele wyse en op allerhande maniere buite die klaskamer kan geskied nie, trouens, dit is uiters wenslik dat musiek op so 'n manier "beluister" word. Dit is in hierdie sin dat die beluisteringsaspek van musiek in die bespreking voortaan altyd in rekening gehou moet word, of dit nou gaan oor musiek wat spesifiek vir die doel van beluistering geskryf is, of dit bedoel is om deur beginners geoefen te word, of dit musiek is wat deur 'n ander instrumentalis aan die kind voorgespeel word, en of dit musiek is waaraan die kind op 'n ander manier blootgestel word. Om 'n konkrete voorbeeld te noem: die kinders wat as koorsangers aktief aan 'n uitvoering van *Kom saam met my na Toorberg* van Peter Klatzow deelneem, is nie net uitvoerders nie: hulle het terselfdertyd 'n musikale belewenis wat 'n impak maak op hulle algemene luisterervaring. So 'n geleentheid is dus 'n voorbeeld van informele maar nogtans verrykende "beluistering".

bied tot voordeel wees van 'n doelgerigte ontginning van die potensiaal wat hierdie musiek vir die doel van beluistering in die klaskamer bied.

Ter wille van 'n historiese perspektief word enkele komposisies wat spesifiek met kinders in gedagte gekomponeer is, nou bespreek.

As vader van musikaal begaafde kinders en leermeester van 'n groot aantal leerlinge gee J.S. Bach baie aandag aan hulle musikale behoeftes op verskillende stadia van hulle ontwikkeling. Een van die versamelings waarin sulke musiek aangetref kan word, is die bekende *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*.

Die titel *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* verwys na twee musiekboeke wat Johann Sebastian Bach vir sy tweede vrou, Anna Magdalena, as geskenk saamgestel het. Die eerste boek bestaan hoofsaaklik uit werke vir klawerbord. 'n Paar komposisies vir stem is ook hierby ingesluit. Sy ontvang die twee geskenke onderskeidelik in 1722 en 1725. Die hoofverskil tussen die twee bundels is dat die bundel van 1722 slegs werke van J.S. Bach self bevat, terwyl die bundel van 1725 bydraes deur Johann Sebastian, sy seuns Carl Philipp Emmanuel en Johann Christian, asook komposisies van enkele ander komponiste insluit. Hierdie twee boeke werp 'n goeie blik op die huishoudelike musiek en ook op die musikale smaak van die Bach-familie. Dit sluit kleinskaalse marse, menuette en ander dansmusiek in wat vir kinders geskik is om uit te voer. Hierdie stukke kan met vrug gebruik word om klavierleerders in hul vroeë tegniese en musikale ontwikkeling te steun. Hoewel Bach seker nie formele beluisteringsklasse in die hedendaagse sin van die woord aangebied het nie, kan tog aanvaar word dat hy met hierdie stukke nie net die tegniese ontwikkeling van die leerders in gedagte gehad het nie, maar dat die stukke ook bedoel was om die jong leerders met die klankwêreld van hulle tyd vertrou te maak.

Ook Robert Schumann het veral ten opsigte van klavieronderrig gestreef om in die behoeftes van sy dogters, Julie, Elise en Marie, te voorsien deur onder meer karakterstukke te komponeer. In 1853 sien *Drei Clavier-Sonaten für die Jugend* (Opus

118), wat hy spesifiek vir sy drie dogters gekomponeer het, die lig (Daverio, 2001:787). In hierdie stukke maak hy van onortodokse benamings in die sonates gebruik, soos byvoorbeeld *Puppenwiegenlied (Pop se Wiegelied)* en *Zigeunertanz (Sigeunerdans)*, om die verskillende bewegings in die werke aan te dui sodat hulle nie geïntimideerd moet voel as hulle die titel, ‘Sonate’, sien nie (Chissell 1948:119). Hierdeur kom sy liefde en begrip vir kinders duidelik na vore. Hy was ook die eerste komponis in die geskiedenis om makliker meesterstukke vir kinders te skryf “...in tone, full of the authentic spirit of childhood (Schauffler,1945:126¹⁷)”. Die eerste van die meesterwerke waarna hier verwys word, is *Kinderscenen Opus 15*¹⁸. Die werk, bestaande uit dertien karakterstukke, word aan die begin van 1838 gekomponeer, en sien soos volg daaruit:

- i) *Von Fremden Ländern und Menschen*
- ii) *Kuriose Geschichte*
- iii) *Hasche-Mann*
- iv) *Bittendes Kind*
- v) *Glückes genug*
- vi) *Wichtige Begebenheit*
- vii) *Träumerei*
- viii) *Am Kamin*
- ix) *Ritter vom Steckenpferd*
- x) *Fast zu ernst*
- xi) *Fürchtenmachen*
- xii) *Kind im Einschlummern*
- xiii) *Der Dichter spricht*

¹⁷ Hoewel 'n ouer bron, is dit wat beide Chissell en Schauffler sê vandag nog geldig.

¹⁸ 'n Nuwe verwantskap met die Suid-Afrikaanse komponis, Hubert du Plessis se klaviersuite, *Toe ek nog 'n kind was* (1971).

Die eiesoortigheid van hierdie kinderstukke word in treffende woorde deur Chissel beskryf:

Kinderscenen were not meant for children, but were an adult's recollections of youth for adults to play and he hastened to add that the music itself suggested the titles afterwards. Whichever came first, the title is an invaluable clue to interpretation (Chissel, 1948:112).

Hierdie siklus is op 'n veel hoër tegniese standaard as die *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*. Die stukke in *Kinderszenen Opus 15* verskil ook ten opsigte van hul onderskeie moeilikheidsgraad van mekaar en sal aan meer gevorderde klavierleerders van goeie pedagogiese waarde kan wees. Bowenal lê die belang van hierdie siklus daarin dat dit een van die eerste voorbeelde (of die heel eerste) is waar speel tegniese en stilistiese oorwegings minder op die voorgrond staan as die idealisering van dit wat in hierdie tesis die leefwêreld van die kind genoem word. Dit is bekend dat die Romantiese kunstenaar 'n besondere aangetrokkenheid gevoel het tot wat die Duitse digter Friedrich Schiller "die naïewe" genoem het (Coetzee, 1997). Een van die terreine waar hierdie "naïewe" gevind kan word, is volgens hom juis die ongeskonde, onbedorwe, onskuldige sielslewe van die kind. Dit is 'n wêreld waarvan die volwassene met die verloop van tyd verwyder geraak het, maar waarheen hy nogtans voortdurend terug hunker. In vroeër tye is die wêreld van die kind as onvolmaak beskou, as 'n wêreld waaraan ontkom en wat allermens geïdealiseer behoort te word. Sedert Schumann egter hierdie wêreld die onderwerp van kuns gemaak het, is hy deur talle ander komponiste nagevolg. 'n Hoogtepunt in hierdie opsig word in Gustav Mahler se talle werke op tekste uit *Des Knaben Wunderhorn* bereik, werke wat as gevolg van hulle omvang en kompleksiteit egter kwalik nog toeganklik vir kinders is (Coetzee, 1997).

Terwyl *Kinderszenen* die wêreld van kinders beskryf, het Schumann in die *Album für die Jugend Op 68* in 1848 musiek spesiaal vir kinders geskryf wat hulle ook self kon speel. Hierdie album het aanvanklik uit veertig stukke bestaan. Hy voeg egter op 'n later tydstip nog drie stukke (nommers 41 – 43) by, en die volledige album sien nou soos volg daar uit:

Deel I: No 1 – 18 (vir jonger kinders)

Deel II: No 19 – 43 (vir meer gevorderde leerders)

Schauffler vat die verskil tussen die twee bundels treffend saam wanneer hy beweer dat *Album für die Jugend* uit 'n kind se oogpunt geskryf is, en in kontras staan met *Kinderscenen*, waar die invalshoek die volwassene se “herinneringe aan sy kinderjare reflekteer” (1945:211).¹⁹

Uit die titels van *Album für die Jugend* (onder meer *Soldatemars*, *Vir 'n Weeskind*, *'n Klein Jagter se Lied*) kom Schumann se insig in die denkwysse van kinders, sy verbeelding en humor, asook sy teerheid en simpatie teenoor hulle duidelik na vore (Schauffler 1945:350). Hierdie eienskap deel die stukke dus met die vroeëre siklus *Kinderszenen*. Met titels wat binne die verwysingsraamwerk van kinders val, en ook duidelik in die melodieë weerspieël word, bied Schumann aan jong klavierleerders veel meer as gewone etudes. Dit is musiekstukke waarmee hulle by uitstek kan identifiseer. Sodoende kry hulle die geleentheid om musiek te leer interpreteer en ook om musikaal te ontwikkel. Op tegniese gebied lewer *Album für die Jugend* daarbenewens 'n waardevolle bydrae tot die aanleer van basiese klaviertegniese, waar die balans tussen melodielyn en begeleiding, die speel van Alberti-bas, die uitvoer van aksente en ander artikulasie, legato- en staccatospel, frasering en triole onder meer van die tegniese aspekte is wat in die stukke aangetref word.

'n Ander komponis wat in hierdie verband melding verdien, is Piotr I Tsjaikofski. Sy karakterstukke sit die rigting wat Schumann met sy *Album für die Jugend* ingeslaan het op treffende wyse voort. Dit kan 'n groot bydrae tot die musikale ontwikkeling van klavierleerlinge lewer. *Album für die Jugend (Opus 39)* (1878) wat uit 24 eenvoudige klavierstukke vir kinders bestaan, sien soos volg daaruit (die titels is geneem uit die Duitse uitgawe, wat tot die outeur se beskikking was):

¹⁹ Ten spyte van die ouderdom van die bron bly hierdie uitspraak oor Schumann se onderrig waardevol.

- i) *Morgengebet*
- ii) *Wintermorgen*
- iii) *Steckenpferd*
- iv) *Mama*
- v) *Marsch der kleinen Holzsoldaten*
- vi) *Die kranke Puppe*
- vii) *Begräbnis der Puppe*
- viii) *Walzer*
- ix) *Die neue Puppe*
- x) *Mazurka*
- xi) *Russisches Lied*
- xii) *Ziehharmonika spielender Bauer*
- xiii) *Volkslied*
- xiv) *Polka*
- xv) *Italienisches Lied*
- xvi) *Altfranzösische Melodie*
- xvii) *Deutsche Weise*
- xviii) *Neapolitanisches Lied*
- xix) *Altweiber-Märchen*
- xx) *Die Zauberin*
- xxi) *Süsser Traum*
- xxii) *Gesang der Lerche*
- xxiii) *Singender Leiermann*
- xxiv) *In der Kirche*

Dit spreek vanself dat geslaagde karakterstukke soos hierdie ewe veel vir beluistering as vir tegniese ontwikkeling van jong klavierleerders gebruik kan word. Tsjajkovski wend daarin musikale idees en/of tegnieke aan soos naïef-liriese elemente in stukke soos *Wintermorgen* en *Gesang der Lerche*; eenvoudige begeleiding soos in *Steckenpferd* en *Italienisches Lied*; die eentonigheid van twee akkoorde wat mekaar in *Russisches Lied* afwissel en sodoende die tipiese karakter van Russiese volksmusiek

weergee; die klank van 'n trekklavier wat deurgaans in *Ziehharrmonika spielender Bauer* 'gehoor' word; 'n parafrasering van *Kamarinskaya* (deur Glinka georkestreer) soos in *Volkslied weergegee*; patriotiese elemente in 'n stuk soos *Altfranzösische Melodie*; elemente van gewyde sang in *In der Kirche* waarmee die bundel dan ook afgesluit word.

Die vier en twintig stukke in hierdie siklus is van wisselende moeilikheidsgraad en is van so 'n aard dat dit ook die meer gevorderde pianiste mag interesseer. Tegnieese aspekte oor die hele spektrum van klavieronderrig bied in hierdie siklus aan pianiste die geleentheid om aan hul tegnieese vermoëns aandag te gee.

Dit is bekend dat Maurice Ravel 'n passie vir kinders gehad het. By sy kunstenaarsvriende, Charles Perrault, Mme d'Alnog en Leprince de Beaumont, was hy op sy gelukkigste wanneer hy in die fantasiewêreld van hulle kinders kon deel. Ravel se leerling, vriend en biograaf, Roland-Manuel, vat dit treffend saam wanneer hy sê:

By virtue of a privilege which he shared with the greatest creative artists, the composer never lost, in his obstinate determination to acquire technical mastery; that fresh sensibility which is the privilege of childhood and is normally lost with advancing years. He retained intact that freedom of imagination and artless power which in the adult generally gives way to the tyranny of fundamental instincts. Having arrived at the time of life when the capacities of youth delight in exercise, when power and knowledge become a joy, the Ravel of *'Ma Mere l'Oye'* shows us the secret of his profound nature and the soul of a child who has never left fairyland, who does not distinguish between the natural and the artificial, and who appears to believe that everything can be imagined and made real in the material world, if everything is infallibly logical in the mind (Roland-Manuel, 1947:53).

In *Ma Mére l'Oye* (Sprokies van Moeder Gans) wat oorspronklik vir klavierduo gekomponeer is, fokus Ravel op eenvoud. Hy komponeer hierdie werk vir twee van sy vriende se kinders, Jean en Mimi Godebski, om hulle te inspireer om te oefen. Hy skryf dus die werk vir vier hande sodat hulle kan saam speel. "It was my intention to evoke in these pieces the poetry of childhood, and this naturally led me to simplify my manner

and style of writing" (Myers,1960:159). *Ma Mère l'Oye* is uit vyf van die kinders se gunstelingstories geskep, te wete:

- i) *Pavane de la belle au bois dormant (Doringrosie)*
- ii) *Petit Poucet (Klein Duimpie)*
- iii) *Laideronnette (Die Lelike Meisie)*
- iv) *Impératrice des Pagodes (Die Keiserin van die Padodas)*
- v) *Le Jardin féérique (Die Feetjietuin)*
- vi) *Les entretiens de la belle et de la bête (Skoonlief en die Ondier)*

Verskeie van Ravel se komposisies wat oorspronklik vir klavier geskryf is, het hy later georkestreer, met *Ma Mère l'Oye* as bekende voorbeeld (Goss,1945:111). Ten opsigte van orkestrasie was Ravel 'n onoortreflike meester. In 1912 orkestreer hy hierdie klein klaviersuite as ballet, met 'n paar toevoegings. Ravel het ook besluit om hom by die kinderlike eenvoud van die oorspronklike klaviersuite te hou. Hy maak hierin gebruik van 'n orkes vir twee en dertig lede en hou dit dus op klein skaal. In die balletweergawe gebruik Ravel die storie van Doringrosie as hooftema, want feëverhale leen hul goed tot ballet. Die hooftema word opgevolg deur variasies op die oorspronklike klaviersuite. Die ballet wat uit ses taferle bestaan, word voorafgegaan deur 'n kort prelude. Soos die prelude, kom die eerste toneel, *Danse du rouet (Spinning-wheel Dance)*, nie in die oorspronklike klavierweergawe voor nie. Die konsertweergawe van die werk bestaan egter gewoonlik uit die georkestreerde weergawe van die oorspronklike vyf dele.

Aan die einde van hierdie noodwendig onvolledige historiese oorsig ontstaan die vraag nou hoekom daar, in vergelyking met vorige eeue, juis so 'n groot hoeveelheid en verskeidenheid musiek wat spesifiek vir kinders gekomponeer is, gedurende die twintigste eeu ontstaan het.

Komponiste wat vóór die twintigste eeu musiek vir kinders geskryf het, het die voordeel gehad dat hulle kon aansluit by 'n klankwêreld waarmee die betrokke kinders reeds

vertroud was, naamlik die idioom van tonale musiek soos dit in volks- of gewyde liedere voorgekom het. In teenstelling hiermee staan komponiste van twintigste-eeuse musiek voor die uitdaging dat dit nie 'n gegewe is dat kinders (en ook die breë publiek) met die idioom van hul musiek vertrouwd is nie.

Komponiste van twintigste-eeuse musiek het dit dus as hulle taak gesien om die publiek in die algemeen en kinders spesifiek aan die styl van hul musiek bekend te stel. Omdat kinders meer ontvanklik vir vernuwing is, vind komponiste dit belangrik om juis hulle vir die nuwe idioom te wen.

HOOFSTUK 4

MUSIEK VIR KINDERS

4.1 Kategorie-omskrywing: “Musiek vir kinders”

Die begrip “musiek vir kinders” is tot dusver gebruik sonder om dit enigsins te definieer. Dit is die gebruik om na komposisies te verwys wat spesifiek gekomponeer is om óf deur kinders self uitgevoer te word (byvoorbeeld om hul vaardigheid op ‘n instrument te ontwikkel of om gewoon vir genot gespeel te word), óf om hulle te vermaak of op te voed sonder dat hulle noodwendig self as uitvoerders betrokke is. Vanweë die uiteenlopende aard van al die verskillende werke wat as “musiek vir kinders” kwalifiseer, is dit nie moontlik om hierdie voorbeelde in één genre saam te vat nie. “Musiek vir kinders” moet dus nie as ‘n genre in eie reg gesien word nie, maar eerder pragmaties as ‘n begrip waarmee musiek van weliswaar uiteenlopende aard tog deur middel van ‘n stel gemeenskaplike eienskappe saam gebundel kan word. Sodoende kan die uiteenlopende aard wat aan bogenoemde twee tipes musiek inherent is (m.a.w. musiek wat bedoel is om deur kinders self uitgevoer te word en musiek waarna hulle bloot hoef te luister) deur hierdie inklusiewe benadering oorbrug word. Ten spyte van die inherente verskille is daar so baie ooreenstemming tussen voorbeelde uit die twee kategorieë en is daar so baie gemeenskaplike kenmerke – ook tussen diverse voorbeelde binne elkeen van die kategorieë – dat dit vir ‘n studie wat in die eerste plek op die klaskamer in die laerskool gemik is meer waarde het om hulle onder één begrip saam te vat. Daarom sal daar voortaan van hierdie musiek in terme van die inklusiewe begrip “musiek vir kinders” gepraat word.

Die belangrikste gemeenskaplike kenmerk van die betrokke voorbeelde is dat daar in die musiek met kinders se fisiese en emosionele ontwikkelingsvlak, asook met hul behoeftes en beperkings, rekening gehou word. Wat nie onder die begrip ingesluit word nie, is musiek wat slegs tegniese ontwikkeling van byvoorbeeld die klavier- of

vioolleerders nastreef en deel uitmaak van talle bekende bundels of stelle onderrigmateriaal soos John Thompson, Bastien en andere.

Ter verdere afbakening van die begrip word slegs musiek wat spesifiek vir kinders bedoel is en direk tot hulle spreek in aanmerking geneem. Musiek wat nie hieraan voldoen nie, soos byvoorbeeld die blote insluiting van kinderstemme in 'n werk vir volwassenes, sal uiteraard buite hierdie studieveld val. Dit geld ook vir werke wat weliswaar die leefwêreld van die kind oproep, maar tog in die eerste plek vir volwassenes bedoel is, soos bv. die genoemde werke van Gustav Mahler.

Van die twintigste-eeuse komponiste wat musiek vir kinders geskryf het, was Ravel die eerste. Ander komponiste wat in hierdie verband genoem moet word, is Prokofjef, Bartók, Britten, Tippett, Vaughan Williams, Poulenc, Hindemith en Distler, om maar net 'n paar te noem. In die bestudering van die musiekrepertorium vir kinders is dit duidelik dat die komponiste verskillende genres en besettings, onder meer orkesmusiek, klaviermusiek, opera en lieder ontgin in hulle doel om die leefwêreld van die kind te bereik. Hulle kom telkens weer met ander strategieë vorendag in hul strewe om toegang tot die kind te verkry. Dit spreek vanself dat nie alle komponiste ewe veel sukses daarin behaal nie. Dit word deur die volgende insident geïllustreer:

Die Amerikaanse komponis, Michael Colgrass, is saam met veertien ander komponiste deur die "American Composers Forum Band Quest" genader om elk 'n kort werk vir 'n graad 8-orke te skryf. Hulle is gevra om 'n paar keer die skool te besoek waar hulle met die kinders oor die stuk gesels het en dan ook saam met hulle daaraan gewerk het. Colgrass vervolg:

I talked about the piece for a few minutes and then started conducting. There was no sound, or perhaps I should say no sound that I recognized as any I'd written. I heard wheezes, sputterings, and honks that I didn't know instruments could make. I stopped and gave a few instructions on how to play what I had written. As I started to resume conducting, a sweet girl playing oboe looked up innocently and asked, "May I look at my fingering chart [...]?" Afterwards, in a state of shock, I talked with the band director. He pointed out that some of the things I had written were simply

outside the children's experience. He then showed me how I might make my ideas work (Colgrass, 2004:19 - 20).

Die onvermoë van die graad 8's om hierdie werk te kon speel, asook die dogtertjie se dringende versoek om haar "fingering chart" te raadpleeg, blyk 'n goeie aanduiding te wees dat die behoeftes en aspirasies van die kinders in hierdie geval nie heeltemal in ag geneem is nie.

4.2 Tipologie

Musiek wat bedoel is om deur kinders uitgevoer te word of vir hul beluistering gekomponeer is, soos aan die begin van die begripsoms-krywing uiteengesit, verdien om fyner getipologiseer te word om die onderskeidende eienskappe van die musiek beter te verstaan. Sodoende kan 'n beter begrip vir die strategieë wat die komponis aanwend om toegang tot die leefwêreld van die kind te verkry, ontwikkel word. Op sy beurt kan sodanige tipologisering die ontginning van die betrokke musiek in die klaskamer bevoordeel. Musiek vir kinders kan in 'n verskeidenheid besettings en genres aangetref word, soos byvoorbeeld werke vir solo-instrumente, orkes, orkes en kinderkoor, orkes en verteller, opera, kantate en oratorium, en werke wat in samewerking met kinders geskep word²⁰. Dit wat die musiek dan juis vir kinders geskik maak, lê in 'n groot mate in die strategie (eerder as in die besetting of vorm) wat die komponis volg om toegang tot die leefwêreld van die kind te verkry. Vir die doel van hierdie studie sal sodanige strategieë as kriterium dien waarvolgens die tipologisering gedoen word. Die strategieë wat hier ter sprake is, illustreer telkens weer die kreatiwiteit waarmee komponiste te werk gaan. Die volgende strategieë kan geïdentifiseer word:

- Musiek wat beelde of situasies deur middel van beskrywende titels suggereer

Komponiste maak dikwels van beskrywende titels vir hulle musiek gebruik met die doel dat dit deur kinders as betekenisvol ervaar word. Dit is meestal die geval wanneer dit

²⁰ Die katalogus neem nie hierdie kategorieë in ag nie.

gaan om musiek wat geskryf is om deur kinders self gespeel te word. Hierdie titels is gewoonlik binne die verwysingsraamwerk van die kind. Die komponis suggereer dus beelde of situasies waarmee jong instrumentaliste kan identifiseer en wat hulle terselfdertyd in hulle interpretasie van 'n stuk sal ondersteun. Dit is voor die hand liggend dat sulke beskrywende titels, as hulle daarin slaag om die jong leerling se verbeelding aan te gryp, geesdrif en inspirasie kan ontlok, wat in die geval van 'n instrumentalis die aanleer van sy/haar instrument kan bevorder en in die geval van beluistering in die klaskamer vir die leerling 'n fantasiewêreld kan ontsluit.

- Variasies op 'n gegewe tema wat die tipiese klank en idioom van instrumente uitbeeld, asook variasies op temas wat aan bepaalde karakters in bv. verhale gekoppel word

Met die variasie van 'n tema het komponiste 'n handige strategie beskikbaar waarmee enersyds 'n narratiewe element in die werk ingebou kan word, terwyl dit andersyds die geleentheid vir die skep van interessante effekte bied. Buite-musikale (stories, programme, prente) sowel as musikale middele (instrumentkeuse, toonkleur, harmonie, vorm en toonskildering) onderskeidelik is hier ter sprake. Sergei Prokofjef (*Pieter en die Wolf*), Benjamin Britten (*The Young Person's Guide to the Orchestra*), Peter Klatzow (*Tintinyane*) en Pieter-Louis van Dijk (*The Selfish Giant*) is komponiste wat van hierdie strategie gebruik maak. As die variasies die kenmerkende toonkleur van instrumente ontgin en bekendstel, verkry die strategie boonop 'n opvoedkundige waarde. *Pieter en die Wolf*, *Tintinyane* en *The Selfish Giant* is voorbeelde van werke waar verskillende temas met sukses aan verskillende karakters gekoppel word, en 'n strategie wat by die gebruik van leitmotiewe in operas aansluit.

- Selfstandige musikale beelde wat deur middel van tussenspele aan mekaar verbind word

In sommige gevalle word musikale beelde wat losstaande van mekaar is en geen belang by mekaar het nie, deur middel van tussenspele aan mekaar gebind. Peter

Klatzow is een van die komponiste wat hiermee geëksperimenteer het. Hy het met die skep van *Kom saam met my na Toorberg* (op 'n reeks gedigte van Phillip de Vos) van tussenspele gebruik gemaak om 'n gladde vloei tussen die toonsettings van die individuele gedigte te bewerkstellig. Die tussenspele (vir orkes) wat hierdie reeks gedigte aan mekaar skakel, het nie 'n gemeenskaplike tema nie. (Klatzow benut dus nie die strategie wat met soveel sukses deur Moessorgski in sy beroemde *Prente op 'n uitstalling* gevolg word nie.) Die komponis se insig in die psige en ontwikkelingsvlak van die groep vir wie hy gekomponeer het, word duidelik weerspieël in die manier waarop hy die kinderkoor se partye benader het. Hy het die tussenspele so gekomponeer dat die wysie van die daaropvolgende lied aan die einde van elke tussenspel in een van die instrumente gehoor word. Die kinderkoor word dus met hul intredes sterk ondersteun en op hulle gemak gestel.

- Mites, verhale, legendes en sprokies

Mites, verhale, legendes en sprokies is eie aan alle kulture. Trouens, hulle vorm dikwels een van die fundamente waarop 'n bepaalde kultuur rus en daarom spreek hulle die lede van die betrokke kultuur op 'n fundamentele vlak van hulle bewussyn aan. Dikwels het hulle 'n argetipiese karakter. Daarom kan hulle baie effektief by musiek vir kinders aangewend word. Mense, en veral kinders, is oor die algemeen gefassineer deur die bonatuurlike of magiese karakter van sodanige verhale. Die narratiewe element, wat dan ook altyd aanwesig is, skep by die jong luisteraars 'n gevoel van afwagting en die spanning wat daardeur geskep word, speel 'n groot rol in die bevordering van jong luisteraars se konsentrasie en volgehoue belangstelling.

Die bonatuurlike of magiese inhoud van mites, verhale, legendes of sprokies is vir komponiste nie net aantreklik omdat kinders daarmee identifiseer nie; belangriker nog is die feit dat hierdie inhoude hulle by uitstek leen tot fantasieryke toonsetting. Wanneer sodanige verhale met musiek gekombineer word, word die komponis uitgedaag om op allerhande maniere die betrokke spanningslyn en die magiese kwaliteit van die verhaal

musikaal weer te gee. Hierdie is dus 'n gunstelingstrategie van komponiste om toegang tot die leefwêreld van die kind te bekom. Die realisering hiervan kan soos volg geskied:

- i) volledige toonsetting van die betrokke verhaal, soos in 'n opera
 - ii) musiek met verteller
 - iii) musiek sonder verteller
 - iv) musiek met gesproke dialoog
- Volkswysies

Volkswysies word van geslag tot geslag oorgedra, is oor die algemeen maklik om na te luister, en sowel die teks as die melodie val dikwels binne die verwysingsraamwerk van die kind. Wanneer daar van volkswysies gebruik gemaak word, kan die komponis daarop reken dat die musiek gewoonlik heeltemal of ten dele aan die kind bekend mag wees. Dit is 'n uiters geskikte manier om by die wêreld van die kind aansluiting te vind. Omdat eenvoud en herhaling dikwels kenmerkende elemente van volkswysies is, is dit ook maklik en vinnig om hierdie wysies vir kinders aan te leer, of, in die geval van beluistering, vir kinders om daarmee te identifiseer.

Volkswysies handel gewoonlik oor die alledaagse gebeure of die gebruike van die betrokke kultuur. Hierdie gewoonlik eenvoudige wysies kan verhalend wees, didaktiese elemente bevat en dikwels ook beelde of situasies uit die landelike milieu as onderwerp hê. Dit is egter nie meer 'n gegewe dat Suid-Afrikaanse kinders die volkseie musiek ken nie. Die gebruik van volkswysies het handig te pas gekom toe kinders dit as 'n reël nog in die skool of in die ouerhuis aangeleer het. Hoewel volkswysies vandag nie noodwendig meer in die verwysingsraamwerk van Suid-Afrikaanse kinders val nie, bly die eenvoud en herhaling (wat ook sekwense kan insluit) in hierdie musiek 'n doeltreffende middel om kinders aan te spreek. Dieselfde geld ook vir volkswysies uit 'n ander kultuur as die eie.

- Herinneringe aan kinderjare

Soos mites, verhale, legendes, sprokies en volkswysies die verbeelding aangryp en in musiek vir kinders gebruik kan word, vervul herinneringe aan kinderjare by komponiste 'n soortgelyke rol. As 'n komponis die vermoë het om retrospektief sy eie leefwêreld as kind op te roep, kan dit vir hom 'n baie effektiewe roete wees om ook toegang tot die leefwêreld van ander kinders te verkry. 'n Mens sou kan sê dat hy/sy by die komponeer van sulke musiek as't ware self weer kind word en dan emosies soos nostalgie, verwondering, vrees vir die onbekende, sorgvryheid in 'n wêreld wat vir die kind nog ongebroke is, met herinnering "weer" ervaar en verklank.

Dit blyk dat skeppende persoonlikhede dikwels 'n besondere vermoë hiertoe het. Musiek wat op hierdie wyse meer toeganklik tot kinders blyk te wees, is nie - as gevolg van die moeilikheidsgraad - noodwendig geskik om self deur hulle uitgevoer te word nie, maar kan 'n baie effektiewe beluisteringservaring vir kinders bied.

HOOFSTUK 5

TWINTIGSTE-EEUSE MUSIEK WAT SPESIFIEK VIR KINDERS GEKOMPONEER IS

5.1 Inleidende opmerkings

Teen die einde van die Laat-Romantiek het 'n algemeen geldende styl in Westerse kunsmusiek tot 'n einde gekom, en die twintigste-eeuse musiekkultuur het eerder in 'n pluralisme van style neerslag gevind. Gepaardgaande hiermee het 'n onvermoë by die algemene publiek ontstaan om met die vinnig veranderende stilistiese ontwikkeling tred te hou. Duckworth verduidelik:

Overlapping of styles is common. The musical history of this century, in fact, is a continuing saga of each new style being quickly rejected, assimilated or transcended by the next. And this is equally true whether we are talking about jazz or rock or the avant-garde. So as listeners today, no matter how astute, we are constantly being confronted by a kaleidoscope of musical sounds and genres, most of them unfamiliar, that are always changing, always evolving into something else, just when we think we're beginning to understand it (Duckworth, 1999: xii).

Uit bogenoemde is dit duidelik dat musikale diversiteit nie beperk is tot Westerse kunsmusiek nie, maar ewe veel in ander musiekstyle, soos byvoorbeeld populêre musiek, teenwoordig is. Daarmee saam het kunsmusiek sy aanspraak op uitsluitlike legitimiteit verloor. Soos Botstein dan ook bevestig: "By the end of the century new elite of literate, affluent individuals were indifferent to the legacy of high-art music (2004:43)." Met die bewustheid dat belangstelling in twintigste-eeuse musiek progressief mag taan, het komponiste toenemend werke vir die jeug begin komponeer. Kinders word nou ernstiger as in die negentiende eeu opgeneem, en daar word gekyk hoe hulle behoeftes in die musiek geakkommodeer kan word. Terselfdertyd kan kinders tydens 'n beïnvloedbare ouderdom vir die saak van musiek van ons tyd gewen word. Kinders

word deur hierdie komposisies dan algemeen aan 'n eietydse klankidoom bekend gestel, of meer spesifiek, aan die komponis se weergawe van hierdie eietydse klankidoom. Die verwagting by 'n persoon wat ondersoek na twintigste-eeuse musiek instel, sou waarskynlik wees dat komponiste sorg dat die basiese elemente van 'n eietydse musiekstyl in sodanige musiek aanwesig is, en terselfdertyd op so 'n manier toegepas word dat dit vir jong luisteraars toeganklik bly. Kinders se leerervaring van hierdie musiek kan dan in die ideale geval uitgebrei word deurdat hulle nie net die komposisie leer ken nie, maar ook aan fasette bekend gestel word waaraan die spesifieke komponis se styl uitgeken kan word. Die ondersoek na hierdie leerervaring sal dan moet bepaal in watter mate komponiste hierdie verwagte patroon volg.

5.2 Die verband tussen twintigste-eeuse stylkenmerke en kindermusiek

Soos in Hoofstuk 3 genoem, volg komponiste verskillende strategieë om die leefwêreld van die kind te betree. Claude Debussy was een van die komponiste wat byvoorbeeld sy inspirasie vir baie van sy werke uit beelde en herinneringe uit sy eie kinderjare geput het. *Children's Corner* is een van hierdie werke waarin laasgenoemde strategie gevolg is. Hoewel dit onder musiek vir kinders ressorteer, is dit nie regtig vir hulle geskik om self uit te voer nie²¹, vanweë die moeilikheidsgraad.

Children's Corner is aan Debussy se dogtertjie, Claude-Emma, opgedra, en bestaan uit ses klavierstukke, elk met 'n Engelse titel²². Dit sien soos volg daaruit:

- i) *Doctor Gradus ad Parnassum*
- ii) *Jimbo's Lullaby*
- iii) *Serenade of the Doll*
- iv) *The snow is dancing*

²¹ Vergelyk Schumann se *Kinderszenen* waar die komponis ook vanuit 'n volwasse perspektief aan tonele uit sy kinderjare teruggink.

²² Die kollektiewe titel van hierdie suite, asook die individuele stukke se titels, is in Engels. Debussy se dogter het 'n Engelse goewernante gehad, en volgens Dawes is dit waarskynlik met verwysing na hierdie goewernante gedoen (1969:34).

- v) *The little shepherd*
vi) *Golliwogg's cake walk*

Hoewel kindervriendelik, met temas waarby hulle kan aanklank vind, skram Debussy nie daarvan weg om komposisietegnieke, wat hy normaalweg in sy werke vir die algemene publiek gebruik, ook by musiek vir kinders te integreer nie. So behou Debussy steeds sy identiteit as komponis van sy tyd.

In die eerste stuk van hierdie suite, *Doctor Gradus ad Parnassum*, wat amper geheel en al diatonies is, maak hy byvoorbeeld gebruik van die tipiese tegniek waar die pianis met hande oorkruis speel.

37 *Animez un peu* 38

pp *expressif* *expressif*

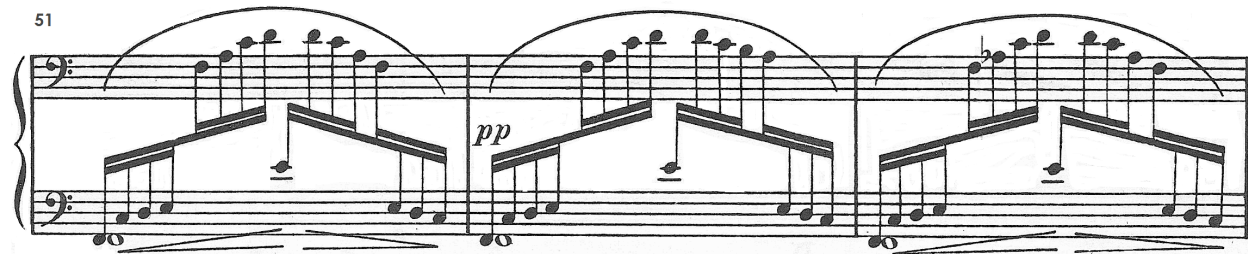
Notevoorbeeld: p3, mt 38 – 40

Wat die konsep van musikale vorm betref, sê Ewen die volgende oor Debussy, op 'n manier wat, sedert dit in die sestiger-jare geskryf is, nog steeds nie sy geldigheid verloor het nie:

In Debussy's rebellion against the grandiose architecture of the post-Wagnerian period, he sought forms that were fluid and plastic, in which structural landmarks were avoided creating an uninterrupted flow of dream-like sounds, where phrases, periods, sections overlapped (Ewen, 1968:197).

In die eerste stuk, *Gradius ad Parnassum*, word verwys na die bundel met klavierstudies waarvoor Muzio Clementi bekendheid verwerf het. Debussy maak in hierdie stuk gebruik van ononderbroke sestiende-noot-passasies om die beeld van 'n pianis wat soos 'n outomaat tegniese oefeninge speel, te reflekteer.

Notevoorbeeld: p4, mt 51 - 53



Die genuanseerde koloristiese eienskappe van hierdie musiek word verder deur Ewen verduidelik:

Debussy was to be a new kind of music – no longer concerned with romantic effusions or dramatic forces or programmatic realism, but rather with colours, nuances, moods, sensations, atmosphere. Chords became the means of projecting colour and were used individually for their own specific effect rather than for their relationship to chords that preceded or followed them (Ewen, 1968:196-197).

In *Jimbo's Lullaby* word van ekstreme toonhoogtes en onopgeloste dissonansie gebruik gemaak vir die skep van koloristiese effekte. In die seksie wat onmiddellik op die aankondiging van die tema volg, word die pedaal vir 6 mate afgehou terwyl 'n aangehoue tweeklank meermale herhaal word op 'n manier wat die sin vir maatslag ophef. Die note wat in die binnestem hierteen gevoeg word (mate 11-14), skep 'n heeltoonkonfigurasie, 'n sonoriteit waarvoor Debussy ook in ander werke 'n groot voorliefde toon.

Notevoorbeeld: p6, mt 9 – 14

9

pp

les 2

14

p

pp

ppp

pp

Die tweeklanke vanaf maat 19, wat dalk bedoel is om die lomp beweging van die olifant te suggereer, herinner aan die klankinspirasie wat Debussy uit die Gamelan²³ geput het.

Notevoorbeeld: p 7, mt 19 – 20

19

pp

pp

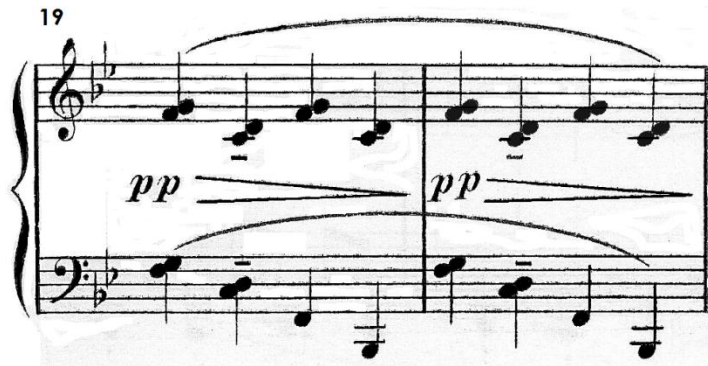
sempre pp

21 *un peu en dehors*

²³ "... an ensemble of tuned percussion, consisting mainly of gongs, metallophones and drums" (Broughton & Ellingham, 2000:117).

Hy maak ook gebruik van sinkopasie, wat op sy beurt kan dui op die lomerige olifantjie wat nie meer so vas op sy voete is nie.

Notevoorbeeld: p 7, mt 21 – 22



In die openingsmate, asook verder in die musiek van die *Serenade of the Doll*, maak Debussy gebruik van parallelle vyfdes ter wille van die ongewone koloristiese effekte wat daarmee verkry kan word en wat tiperend van 'n Impressionistiese klankwêreld is:

Notevoorbeeld: p10, m 1-8 (RH) en mt 9 – 13

1 *Allegretto ma non troppo*
léger et gracieux

PIANO *pp*

(*) *la m.g. un peu en dehors*

5

f

9 *la m.d. un peu en dehors*

pp *p*

13

f *p*

In *The snow is dancing* word toonskilderende effekte deur die voortdurende beweging van sestiende-noot-passasies, wat staccato gespeel word, nagestreef.

Notevoorbeeld: p 16, mt 1 – 6

The image displays a musical score for a piano piece. The tempo is marked "Moderément animé". The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system is labeled "1" and the second "3". The piano part is marked "PIANO" and "pp doux et estompe". The right-hand part features a continuous sixteenth-note passage. The left-hand part features a series of descending sixteenth-note ladders. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *pp*, and articulation marks like accents and slurs.

Opeenvolgende dalende lopies in die linkerhand kan as sneeuvlokkies wat liggies aarde toe dans, vertolk word.

Notevoorbeeld: p 16, mt 7 - 10

Musical score for piano, measures 7-10. The score is in G major and 3/4 time. It features a delicate texture with a treble clef melody and a bass clef accompaniment. The dynamic marking is *più pp*. The melody consists of eighth notes, and the accompaniment features a steady eighth-note pattern.

In die volgende voorbeeld word die onderverdeling van die maatslag versluier:

Notevoorbeeld: p 18, mt 35 – 36 en mt 38 - 39

Musical score for piano, measures 34-39. The score is in G major and 3/4 time. It features a delicate texture with a treble clef melody and a bass clef accompaniment. The dynamic marking is *pp*. The melody consists of eighth notes, and the accompaniment features a steady eighth-note pattern. The score includes the instruction *Cédez un peu* and *p un peu en dehors*. The tempo marking *Au Mouvt* is present. The score includes triplets and a fermata.

Golliwogg's Cake walk is in eenvoudige driededige vorm en ook in 'n gesinkopeerde styl geskryf. Debussy maak in die A-gedeelte van ekstreme dinamiese kontraste gebruik om aan hierdie eksotiese danstipe reg te laat geskied:

Notevoorbeeld: p 24, mt 10 - 14

The musical score shows measures 10 through 14. The right-hand part (treble clef) begins with a melody marked *mf* and *très net et très sec*. It features a series of eighth and sixteenth notes with accents. The left-hand part (bass clef) provides a steady accompaniment of eighth notes, marked *p*. Dynamics include *mf*, *ff*, and *p*. The piece is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor).

Uit bogenoemde paar voorbeelde blyk dit dat Debussy deur sy herinneringe aan sy eie kinderjare die vermoë openbaar om sy komposisietegnieke op so 'n manier in sy musiek vir kinders te integreer dat hy steeds toegang tot hul leefwêreld verkry sonder om sy komposisiestyl in te boet.

Nog 'n Impressionistiese komponis, Maurice Ravel, wat bekend is vir sy belangstelling in die leefwêreld van die kind, en dan veral in sy wêreld van fantasie, maak dikwels van buite-musikale assosiasies gebruik wanneer hy spesifiek vir kinders komponeer. Soos reeds in Hoofstuk 3 vermeld, is *Ma mère l'Oye* een van die werke vir kinders waar Ravel, met sy sterk aanvoeling vir ongewone toonkleureffekte, waartoe die moderne orkes in staat is, sy persoonlike stempel afdruk. Hierdie werk is oorspronklik vir klavier en later op populêre aanvraag vir orkes verwerk.

In die eerste stuk, *Pavane de la Belle au bois dormant*, uit *Ma mère l'Oye*, leen die Impressionistiese klankidroom hom by uitstek daartoe om die effek van "verlatenheid" in 'n onbegrensde wêreld van fantasie te skep.

Hy maak ook gebruik van 'n dromerige stadige tempo (Lento) en dinamiese vlakke wat tussen Piano (P) en Pianissimo (PP) wissel, om hierdie "verlatenheid" te versterk.

Notevoorbeeld: p 1 – 2, mt 1 - 8

1 *Lent* ♩ = 58

1^{re} GRANDE FLÛTE

2^{de} GRANDE FLÛTE

1 HAUTBOIS

1 COR ANGLAIS

2 CLARINETTES en SI \flat

1 BASSON

1 COR en FA Chromatique

HARPE

VIOLONS

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTREBASSES Div.

Solo

pp *expressif*

pp

pp

pp

2^o

pp

Sourdine

pp

Lent ♩ = 58

Sourdines

pizz.

pp

Sourdines

Sourdines

pizz.

pp

Sourdines

pp

Sourdines

pp

7

Gdes. Fl. *p* Solo

Hrb.

Cor. A. *p*

Cl. Solo *p*

Bsn.

Cor. *p*

Harp.

Vols. Sordines pizz. *p*

Alt. *p*

Vclles. pizz. *p* *mf*

C. B. Div.

Tiperend van die Impressionistiese styl word die volgende in die tweede stuk, *Petit Poucet (Tom Thumb)*, aangetref: “Unresolved...chords moved about freely without concern for a tonal centre, evoking a world of shadows and mystery” (Ewen, 1968:197).

Tom se onsekerheid word gesuggereer deur die konstant wisselende tydmaatteken wat die sin vir 'n vaste metrum ophef. Die voortdurende beweging van die viole in parallelle derdes (soms in heeltoonstrukture) verskaf 'n begeleidingsfiguur wat die sin vir 'n vaste toonsoort (die toonsoortteken is dié van E-mol majeur) ontwyk. Dit skep meer van 'n agtergrond vir die dwalende melodie in die hobo as wat dit die melodie in die tradisionele sin harmoniseer.

Notevoorbeeld: p 4 – 5, mt 1 - 19

1 Très modéré ♩ = 66

2 GRANDES FLUTES

1 HAUTBOIS

1 COR ANGLAIS

2 CLARINETTES en sib

2 BASSONS

2 CORNS en FA Chromatiques

Très modéré ♩ = 66
Sourdines

VIOLONS

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

Solo
pp *expressif*

5

H^b

Vons

Alt.

velles

C.B.

12 1

Cor A. *p expressif* *mf*

Cl. 10. *p*

Vons *p*

Alt. Sourdines *p* *mf*

velles Sourdines *p* *mf*

C.B. Sourdines pizz. *p*

Omdat Ravel 'n prioriteit op die leefwêreld van die kind plaas, is dit nie vreemd dat hy ook van die pentatoniese toonleer in die volgende beweging gebruik maak nie. In *Lauderonette impèratrice des Pagodes* dien hierdie klankidoom, wat universeel aan kinders bekend is, terselfdertyd om oosterse kleureffekte te skep:

Notevoorbeeld: p 18 – 20, mt 61 - 80

56 61

Pte Fl. *pp*

Gde Fl. *pp*

Hrb *p* *mf*

Cor A. *mp*

Cl. *pp* *p* *mp*

Bons *mp*

Cors

Xylo *pp*

Celesta *p*

Harpe *pp* *p* *mp*

1ers Vons Div. *pp* *pizz.*

2ds Vons Div. *pp* *pizz.*

Alt. Unis *pizz.* *p*

Velles Unis

C. B.

63

pt. Fl.
1re Fl.
2de Fl.
Cor A.
Cl.
Bous
Corns
Xylo
Celesta
Harpe
1ers vous
Div.
gds vous
Div.
Alt.
Div.
velles
C. B.

ff

rit.

a 2

a 2

a 2

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

70

Musical score for page 70, featuring various instruments including Flutes, Horns, Clarinet, Bassoon, Trombones, Celesta, Harp, and Percussion. The score includes dynamic markings such as *f*, *pp*, and *mf*, and performance instructions like *Sourdines* and *arco*.

Instruments and parts shown:

- Pte Fl.
- Gde Fl.
- Htb
- Cor A.
- Cl.
- Bons
- Cors
- T. T.
- Célesta
- Harpe
- vons Cuis
- Alt. Cuis
- velles
- C. B. Div.

Dynamic markings: *f*, *pp*, *mf*.

Performance instructions: *Sourdines*, *arco*.

Other markings: FA #

In die slotmate van die laaste beweging (*Le Jardin Féérique*) wend Ravel die instrumente in ongewone kombinasies en speeltegnieke aan. Sy gebruik van Franse horings met glissandi-passasies vir die harp en celesta, dra by tot die feestelike effek wat geskep word:

Notevoorbeeld: p 52 – 53, mt 60 - 65

This musical score page, numbered 52, covers measures 60 to 65. It features a variety of instruments and their parts:

- Brass:** Gdes Fl. (G Flugelhorn), Hrb. (Horn), Cor A. (Trumpet), Cl. (Clarinet), Bous. (Bassoon), Cors. (Cornet), and Timb. (Tympani).
- Percussion:** Trg. (Triangle) and Cymb. (Cymbal).
- Keyboard:** J. de T. (Jazz Piano).
- String Instruments:** Celesta and Harpe (Harp).
- Other:** Unis. pizz. (Unison pizzicato).

The score is marked with a forte (*ff*) dynamic throughout. The woodwinds and strings play sustained notes, while the brass instruments have rhythmic patterns. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment. The celesta and harp parts include glissando markings, indicating sliding effects. The percussion parts provide a steady, rhythmic accompaniment.

63

The musical score for page 63 is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Gdes Fl.**: Flute in G major, playing a melodic line with grace notes.
- Hrb**: Horn in B-flat, playing a sustained harmonic.
- Cor A.**: Cor Anglais (oboe), playing a sustained harmonic.
- Cl.**: Clarinet, playing a sustained harmonic.
- Bass**: Bassoon, playing a sustained harmonic.
- Cor 3**: Cor Anglais (third), playing a sustained harmonic.
- Timb.**: Timpani, playing a rhythmic pattern.
- Trg.**: Triangle, playing a rhythmic pattern.
- Cymb.**: Cymbal, playing a rhythmic pattern.
- J.de T.**: Jew's Harp, playing a rhythmic pattern.
- Célesta**: Celesta, playing a melodic line.
- Harpe**: Harp, playing a melodic line.
- arco**: Violins and violas, playing a sustained harmonic.
- Unis**: Cellos and double basses, playing a sustained harmonic.

The score is written in a common time signature (C) and features a variety of musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings. The page number 63 is located at the top left of the score.

Hoewel die voorafgaande notevoorbeelde slegs 'n miniatuur blik op Ravel se bydrae tot musiek vir kinders lewer, moet dit nie daarom gering geskat word nie. Met fantasie wat dikwels as strategie gekies word, is dit treffend om te sien hoe hy sy styl behou om steeds die nodige klankeffekte te verkry. Soos in sy werke wat nié spesifiek vir kinders is nie, sluit hy ook in hierdie musiek onder meer pentatoniese figure, instrumente in ongewone kombinasies en speeltegnieke, asook gedrewe ritmes in, om hierdie effekte te bewerkstellig.

In die geval van Sergei Prokofjef se werke is dit opvallend dat, hoewel op eenvoudiger skaal, hy steeds sy kenmerkende komposisietegnieke inspan en sodoende die essensie van sy komposisiestyl in sy kinderwerke neerslag laat vind.

Prokofjef's use of tonality, bitonality and chords with added tones continued to give his harmony a twentieth century stamp, even though he was less adventurous in his later years than Bartok, Messiaen and many other composers ... Prokofjef's harmonic practice during the Soviet period shows marked conservatism, a preference for consolidation rather than innovation. While many composers experimented with serialism and twelve-tone technique, Prokofjef and other Soviet composers avoided this either from personal conviction or fear of state persecution (Fiess, 1994: 82).

Prokofjef se aanvoeling vir beelde en situasies word duidelik in die musiek wat hy vir elke karakter in *Pieter en die Wolf* skep, gereflekteer. Sy musikale karakterisering is so raak dat hulle dalk selfs as realisties beskryf sou kon word. In hierdie opsig sluit sy musiek dus aan by die Russiese tradisie van realisme, wat tot in die 19de eeu teruggaan en in die 20ste eeu in die vorm van Sosialistiese Realisme sy twyfelagtige hoogtepunt sou beleef. So kies die komponis byvoorbeeld in 'n melodie met 'n sterk ritmiese pols, 'n oop en opgewekte strykersklank om die sorgelose en onskuldige, selfs naïewe, karakter van Pieter weer te gee.

Notevoorbeeld: p1, mt 2 - 3

1 Andantino. $\text{♩} = 92$

2

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

Vir die karakter van die voëltjie is die keuse van die fluit, met sy musikale bewegingsmoontlikhede, ideaal.

Notevoorbeeld: p3, mt 22 - 23

22 Allegro. $\text{♩} = 176$

2

Fl.

Terwyl die luisteraar homself van die leitmotief van die voëltjie vergewis, word hy terselfdertyd bekend gestel aan 'n klankidoom wat wel eietyds, maar nogtans toeganklik vir kinders is. Verder bewys dit dat hierdie klankwêreld hom tot baie realistiese toonskildering leen. Met halftoon-verskuiwings wat die musiek vlugtig buite die toonsoort laat beweeg, kom die komponis baie na aan die getjirp van werklike voëlsang.

In teenstelling hiermee is die leitmotief van die wolf in 'n mineur toonaard (G Mineur), wat 'n subtiele bewusmaking van 'n negatiewe verandering in die atmosfeer skep. Om

die negatiewe teenwoordigheid te versterk, word van die lae register van die Franse horings gebruik gemaak om hierdie tema te laat klink. 'n Ostinaat vir die strykers (tremolo) in die agtergrond help met die skep van antisipasie-angs vir moontlike stresvolle gebeure wat kan volg. Dissonante akkoorde wat nie onmiddellik oplos nie, en tiperend van Prokofjef se tyd was, kan bydraend wees om aan die onheilspellende karakter van die wolf reg te laat geskied.

Notevoorbeeld: p 21, mt 217 – 218

216 217
Andante molto. ♩ = 66

Cl.

I, II

Cor.

III

Ptti.

19

Vla.

Vc.

Cb.

p *mp* *mf* *mf*

p *mp* *mf* *mf*

p *mp* *mf* *mf*

p *mp* *mf* *mf*

Die komponis maak van ekstreme toonhoogtes (lae register van die klarinet) gebruik vir die slu karakter van die kat. Prokofjef wie se styl hom wel toelaat om in 'n majeur te komponeer, verras die luisteraar wanneer hy met 'n sprong na F-kruis die atmosfeer vertroebel, en sodoende vlugtig buite C Majeur beweeg.

Notevoorbeeld: p12, mt 125 - 129

The image displays two excerpts from a musical score. The first excerpt, starting at measure 125, is marked 'Moderato' and 'con eleganza'. It features a Clarinet (Cl.) part with a melodic line in the lower register, starting with a *p* dynamic. The Violin I (VI.I) and Violin II (VI.II) parts are mostly silent, with some initial notes. The Viola (Vla.) part has a few notes. The Cello (Cb.) part is marked 'arco' and *p*, playing a rhythmic accompaniment. The second excerpt, starting at measure 129, shows a Clarinet (Cl.) part with a melodic line that moves to a higher register, ending with a *pp* dynamic. The Violin I (VI.I), Violin II (VI.II), and Viola (Vla.) parts are marked *pp* and 'pizz.' (pizzicato). The Cello (Cb.) part continues with its rhythmic accompaniment, marked *p*.

Die diep timbre van die fagot is deur die komponis gekies om die karakter van die oupa te reflekteer. Die geremde, maar seker tred van die oupa word duidelik in die melodie én ritme van die motief verklank. In hierdie musiek word op 'n baie vrye manier – sonder klem op die spilpunte dominant en tonika – met die toonsoort B mineur omgegaan.

Notevoorbeeld: p16 – 17, mt 173 - 176

172 173

15 Poco più Andante

15 Poco più Andante

Fl.

Cl.

Fg.

Pttl.

Gr.C.

Vi.II

Vla.

Vc.

Cb.

p

pesante

f

mp

arco

p

arco

p

arco

p

(pizz.)

mf

Grandfather came out. He was angry because Peter had gone into the meadow. "It is a dangerous place. If a wolf should come out of the forest, then what would you do?"

Salió el abuelito. Estaba enojado porqué Pedro había salido al prado. Es un lugar peligroso. Si el lobo salía del bosque— qué iba a hacer el chico?

176

Cl.

Fg.

Gr.C.

Vi.II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

f *energico*

mp

mp

mf

mf

Verder maak Prokofjef dikwels gebruik van chromatiese passasies, in hierdie geval om die gewagel van die eend te tipeer. Die leitmotief is in A-mol majeur en die chromatiese note word nie-chromaties geharmoniseer, soos wat tonale komponiste dit oor die algemeen sou doen.

Notevoorbeeld: p 6, mt 59 - 63

The image shows a page of a musical score for measures 59 to 63. The score is in A minor (three flats) and 3/4 time. It features woodwinds (Ob., Cl., Fg., Fl.), strings (Vla. div.), and dynamic markings such as *mf*, *espress.*, *dim.*, and *p*. Measure 59 is marked "L'istesso tempo" and "mf espress.". Measure 63 is marked "p".

Prokofjef se verruimde opvatting van wat moontlik is in 'n toonsoort verleen ekstra kleur aan die manier waarop die eend beweeg en kommunikeer. Die effek van die "klaerige" begeleiding wat in die klankkombinasie van die klarinet en fagot (wat saam met altviole in parallelle 4des beweeg) verkry word, dra hiertoe by.

Notevoorbeeld: p 6, mt 64

The image shows a musical score for measures 63 and 64. The score is written for five parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Violins/Divi (Vla. div.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 2/4. Measure 63 shows the Flute part with a whole rest, while the other parts play a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 64 continues this pattern, with dynamic markings 'dim.' and 'p' (piano) appearing. The score ends with a final measure containing a few notes for the Flute and Oboe parts, marked with 'p'.

Uit hierdie enkele genoemde voorbeelde blyk dit dat Prokofjef nie sommer afwyk van sy stylvoorkeure wanneer hy vir kinders komponeer nie. Sy liefde vir eenvoud, sy geneigdheid om vlugtig buite toonsoorte te beweeg, sy ontginning van ekstreme omvang en chromatiese passasies, asook sy gebruik van instrumentale toonkleur is maar net 'n paar tegnieke wat ook in *Pieter en die Wolf* voorkom.

Dit is treffend om te sien hoe die drie twintigste-eeuse komponiste na wie hierbo verwys word, in hul musiek, elkeen op sy eie manier, toeganklikheid vir kinders skep en terselfdertyd hul styl as komponis behou.

HOOFSTUK 6

VIER TWINTIGSTE-EEUSE WERKE GESKIK VIR MUSIEKONDERRIG IN SUID-AFRIKAANSE LAERSKOLE

Die oorsigtelike analise van enkele werke soos in Hoofstuk 4 aangebied, poog om aan die leser te illustreer hoe twintigste-eeuse musiek wat spesifiek vir kinders gekomponeer is, wel met vrug in die in Suid-Afrikaanse laerskole aangewend kan word. Deur twintigste-eeuse musiek by die leerplan in te sluit, kan opvoeders leerders op 'n speelse manier begelei om deur onder meer beluistering vertrouwd te raak met die idioom van eietydse musiek.

Binne die raamwerk van hierdie musiek is daar, soos reeds genoem, 'n legio musiekkonsepte wat ontdek kan word. Die gebruiksmoontlikhede van twintigste-eeuse musiek kan daarom ook aan die opvoeder 'n ideale geleentheid bied om die verwysingsraamwerk van die leerders optimaal te verruim.

Hoewel daar 'n groot hoeveelheid beskikbare werke is, sal daar in hierdie hoofstuk op vier twintigste-eeuse werke wat spesifiek vir kinders gekomponeer is, gefokus word. Die werke is op grond van uiteenlopendheid, ook wat moeilikheidsgraad betref gekies, en die analises is bedoel om aan belangstellende opvoeders ondersteuning te bied met die daarstelling van 'n algemene riglyn waarvolgens hulle hulself onder meer aan die hand van werke uit die katalogus kan vergewis. Die gekose werke sien soos volg daar uit:

- Paul Hindemith: *Wir bauen eine Stadt* (1930) –
'n verhoogspel
- Francis Poulenc: *l'Histoire de Babar, le petit elephant* (1940) -
'n verhaal vir verteller en orkes

- Carl Orff: *Weihnachtsgeschichte* (1948) - vir akteurs, koor en instrumentale ensemble
- Benjamin Britten: *The Little Sweep* (1949) - 'n opera vir kinders

6.1 Paul Hindemith: *Wir bauen eine Stadt* (1930)

Inleiding

Paul Hindemith was een van die twintigste-eeuse komponiste wat 'n baie fyn ontwikkelde sosiale bewustheid gehad het. Hy was terdeë bewus van die noodsaaklikheid om voeling met sy gehoor en die musici wat sy musiek sou uitvoer, te behou as hy aan eietydse musiek die nodige staanplek wou gee. Selfs toe hy reeds 'n beroemde komponis was, was hy bereid om musiek vir leerders, jongmense en leke te skryf.²⁴

Die effens ongelukkig gekose term *Gebrauchsmusik* het vir dié soort musiek in omloop gekom. Dit is die konteks waarin Hindemith se musiek vir kinders verstaan moet word. In hierdie musiek het hy by uitstek daarin geslaag om aansluiting te vind by die leefwêreld van kinders en jongmense, en om 'n sin vir naiwiteit, wat in hierdie studie telkemale as 'n noodsaaklike komponent van dergelike musiek uitgewys word, by sy essensieel Neoklassieke styl te inkorporeer. Deur 'n berekende vereenvoudiging van die betrokke musikale middele het hy gestrewe om musiek vir kinders te skep wat vir hulle toeganklik, maar nogtans verteenwoordigend van sy styl sou wees. As gevolg van Hindemith se sosiale bewustheid en die daarmee gepaardgaande opvoedkundige verantwoordelikeheidsin was dit vir hom baie belangrik om die jeug vir die musiek van sy tyd te wen.

²⁴ Hermann Danuser: *Die Musik des 20. Jahrhunderts, Handbuch der Musikwissenschaft* Vol 7, Laaber 1992, pp. 184-186 vir 'n meer volledige bespreking van hierdie onderwerp).

... he stressed the need for new works in a contemporary style which children and beginners could use to familiarise themselves with new styles of composition and thus come nearer to understanding them....He called these works for children and amateurs (written between the years 1927 and 1932) *Sing- und Spielmusik (Music to Sing and Play)* (Skelton,1975:16).

Een van die mees bekende komposisies in hierdie reeks is die musiekspel vir kinders, naamlik *Wir bauen eine Stadt*.

6.1.1 Agtergrond en ontstaan

Saam met *Lehrstück* is *Wir Bauen eine Stadt* (teks: Robert Seitz)²⁵ Hindemith se bekendste bydrae tot jeug- of kindermusiek soos dit in die reeks *Sing- und Spielmusik* neerslag vind. Dit is 'n poging om iets vir kinders te komponeer wat nie net die komponis se idees verwesenlik nie, maar terselfdertyd ruimte skep vir insette deur die kinders self. Hierdie werkswyse maak *Wir bauen eine Stadt* 'n heeltemal unieke werk binne die konteks van al die musiek wat in hierdie studie ondersoek word. Volgens Skelton (1975:99) het Hindemith oor 'n periode van weke 'n skool in Berlyn besoek, waar hy *Wir bauen eine Stadt* met behulp van die kinders gekomponeer het. Met 'n algemene raamwerk in gedagte en insette van die kinders is die werk op 'n werkwinkelbasis geskep. Wanneer daar nie eensgesindheid oor die komposisie was nie, is dit bespreek en verandering is dienooreenkomstig aangebring. Hindemith het dit, volgens Skelton, tog moeilik gevind om die uitdaging van onbuigsame en eerlike kinder-kritici ten opsigte van die komposisie te akkommodeer. Deur nogtans hierdie uitdaging te aanvaar, was Hindemith bereid om sy outonomie as komponis gedeeltelik prys te gee. Die resultaat is 'n merkwaardige voorbeeld van 'n interaktiewe komposisieproses tussen komponis en kind. Dit verduidelik dalk waarom daar vanuit 'n volwassene se perspektief bepaalde gebreke in die storielyn skyn te wees, wat veroorsaak dat die stuk nie as 'n werklik afgeronde verhaal voorkom nie.

²⁵ Sien Skelton (1975:99).

Wir bauen eine Stadt is vir die eerste keer op 21 Junie 1930 in Berlyn uitgevoer. Die waarde van die werk is nie net deur die talryke vertalings nie, maar ook deur die groot aantal uitvoerings daarvan bevestig.

Deurdat Hindemith geen besware gehad het as daar na gelang van wisselende uitvoeringsomstandighede veranderinge aan die werk aangebring sou word nie, het hy toestemming tot verdere kreatiewe omgang met die werk in die vooruitsig gestel. "The work is meant to be a creative game, and the more people tinker with it and alter it around themselves, the better" (Hindemith in Skelton,1975:99). Skelton onderskryf hierdie stelling van Hindemith met die volgende toevoeging:

It was a thoroughly serious attempt to bring contemporary music within the grasp of all and, to achieve this end, he reverted to a practice that had been common enough in earlier centuries, and was still common in the field of jazz: that of adapting the music to forces at hand (Skelton,1975:93).

Hierdie gesindheid is heeltemal in ooreenstemming met die gees waarin *Wir bauen eine Stadt* geskep is. Omdat die werk soos nodig verander mag word om aan die behoeftes van die deelnemers te voldoen, sou mense van enige ouderdom aan die komposisiespeletjie kon meedoen. So is *Wir bauen eine Stadt* in 1982 byvoorbeeld verwerk tot 'n speelgoedgebaseerde elektroniese weergawe. Dit het behels dat die musiekstukke verwerk is om op 'n elektroniese wyse speelgoedklanke voort te bring. Die oorspronklike werk is hierdeur gemoderniseer en jongmense sou dan aanklank kon vind by *Wir bauen eine Stadt* deur 'n klankidoom wat nader is aan hulle eie wêreld, 'n wêreld wat in die geval van die meeste jongmense vandag deur populêre musiek verteenwoordig word (Whitetrashes,1982).

Die volle betekenis van *Wir bauen eine Stadt* moet op meer as een vlak gesoek word, veral ook as die interaktiewe komposisieproses in aanmerking geneem word. Naas die ooglopende betekenisvlak van die spel waar die kinders 'n eie, nuwe stad bou, is daar ook die simboliese betekenisvlak waar die stad 'n simbool word vir 'n alternatiewe wêreld, 'n wêreld vry van al die kompleksiteite en ondeursigtige verhoudings van

grootmense, die naïewe en ideale wêreld van die kind, waar vreugde heers, waar elkeen en alles sy ordelike plek het, waar almal welkom is en voedsel het om te eet, waar die sosiale lewe in terme van verstaanbare verhoudings verloop, waar rowers en diewe geen plek het nie, waar die volwassenes met hulle waardes en maatstawwe ondergeskik is aan hoe die kinders die stad wil regeer en bestuur. Kortom: met die bou van 'n alternatiewe kinderstad word daar 'n metafoor vir die wêreld van die kind in die lewe geroep. Die stad word dus 'n simbool vir die eie wêreld van die kind, 'n wêreld waarin kinders seggenskap en beheer oor hulle eie sake het en waar hulle eie maatstawwe geld, nie dié van volwassenes nie. Met deelname aan hierdie interaktiewe speletjie word die geleentheid aan kinders gebied om nie net op musikale vlak kennis op te doen nie, maar ook om op persoonlike vlak te groei ten opsigte van selfkennis en kennis van ander.

6.1.2 Verloop van die teks

In *Wir Bauen eine Stadt* word daar nie van 'n verteller gebruik gemaak soos in Prokofjef se *Pieter en die Wolf* of Peter Klatzow se *Tintinyane* nie. Hierdie werk bestaan uit 'n dialoog tussen kinders wat, soos reeds genoem, besig is om hul eie stad te skep. Gevolglik het die werk ook aan die kinders die geleentheid gebied om deur die bou van 'n stad hul eie leefwêreld te skep. In die lig hiervan word die jong deelnemer en/of luisteraar bewus gemaak van hoe verskillende aspekte van die musiek 'n verskeidenheid idees en aspirasies van die kinders artikuleer of hul behoeftes aanspreek.

Wir bauen eine Stadt, wat ook vir klavier verwerk is, bestaan uit tien opeenvolgende stukke (Hindemith, 1968), naamlik:

i)	<i>Marsch</i> <i>Lied: Wir bauen eine neue Stadt</i>
ii)	<i>Die Kinder in zwei Gruppen: Gibst du mir Steine</i>
iii)	<i>Zu dieser Musik wird das Bauen dargestellt</i>

iv)	<i>Welche Leute kommen denn in Eure Stadt?</i>
v)	<i>Wie kommen denn diese Leute in Eure Stadt?</i>
vi)	<i>Während dieser Musik stellen die Kinder dar wie den neu ankommenden Leuten die Stadt gezeigt wird.</i>
vii)	<i>Was macht denn aber Ihr selber in der Stadt?</i>
viii)	<i>Zwei Kinder spielen "Besuch"</i>
ix)	<i>Jetzt ists Nacht</i>
x)	<i>Gibt es denn in Eurer Stadt auch erwachsene Leute?</i>

6.1.3 Musiek

Hoewel die begeleidingsmusiek, asook die meerstemmige vokale partye van *Wir bauen eine Stadt*, oor die algemeen eerder op die ontwikkelingsvlak van leerders in die Intermediêre en Senior Fase blyk te wees,²⁶ wil dit voorkom of die onderwerp van die storie, naamlik kinders wat hulle eie stad bou, meer tot die belangstellingsveld en ouderdom van hedendaagse leerders in die grondslagfase spreek. By die uitvoering van hierdie werk is dit dus van belang om die verskil in moeilikheidsgraad ten opsigte van musiek en teks in gedagte te hou.

i) *Marsch*

Die werk open met die kinders wat almal saam, op maat van 'n eenvoudige mars, op die verhoog marsjeer. Dit is bedoel om aan die luisteraar 'n aanduiding te gee van waaroor die musiekspel handel. Die eerste gedeelte van die musiek is slegs

²⁶ Sien veral lied no 2 en 9.

instrumentaal. Modale elemente kom hier en daar deur die loop van die mars voor (dieselfde kan van dele 5, 6, 8 en 10 van die werk gesê word).

In die tweede gedeelte van die stuk word die allermooiste nuwe stad wat deur die kinders gebou gaan word, deur 'n koor van kinders besing. 'n Verkorte herhaling van die instrumentale gedeelte rond die stuk af. Die musiek is breedweg in C majeur, maar is deurspek met melodiese wendinge wat chromaties (of dalk eerder modaal) gewysigde toontrappe insluit, sowel as dissonante sameklanke, wat as diatoniese eerder as chromatiese dissonansies gehoor word. Met hierdie verruimde opvatting van die toonsoort, wat tipies is van 'n luisteraarsvriendelike en lineêr gekonsepieerde Neoklassisisme, breek Hindemith weg van die funksioneel gebonde majeur-mineur tonaliteit.

ii) Gibst du mir Steine

Hier volg 'n gesprek tussen twee groepe kinders oor die bouproses van die nuwe stad. Beide partye wat aan die dialoog deelneem se vokale party is tweestemmig. Wanneer die twee groepe (vanaf p. 5, s3 - s4, mt 4) ooreenstemming bereik om mekaar te help in die bou van die stad, sing hulle eenstemmig. Hierdie stuk word deurgaans deur ostinato-patrone op perkussiewe instrumente ondersteun.

iii) Zu dieser Musik wird das Bauen dargestellt

Volgens die titel dien hierdie instrumentale tussenspel daartoe om die gewerskaf tydens die bouery uit te beeld. 'n Motief bestaande uit 'n agstenoot en twee trapsgewyse sestiende-note wat deur die hele stuk volgehou word en soms selfs as ostinato behandel word, tipeer hierdie gewerskaf. Dit dien as begeleiding vir 'n melodiese lyn wat uit groot spronge bestaan en oor 'n wye tessituur strek (p. 6, s2, mt 2-4 en p.6, s4, mt 3-5). Beide stemme dra op hulle eie wyse by tot die karakterisering van die verskillende boubedrywighede wat in hierdie deel ter sprake is.

iv) Welche Leute kommen denn in Eure Stadt?

Die kinders besin hier oor wie in hul stad mag kom. Die teks, wat in lyn is met die eenvoudige wyse waarop kinders oor die algemeen dink, word met 'n byna volksliedagtige melodie en 'n baie eenvoudige begeleiding getoonset. Dit is interessant om op te let dat die musiek in hierdie deel die moontlikhede van die doriese modus ontgin.

v) *Wie kommen denn diese Leute in Eure Stadt?*

Daar word gewonder oor hoe hierdie mense die kinders se stad gaan betree. 'n Driestemmige kanon in die begeleiding, wat aanvanklik as 'n soort ostinato dien, het tot gevolg dat die tekstuur van die musiek taamlik dig is. 'n Eoliese modus op e is onderliggend aan die hele deel. Die verskillende voertuie waarmee daar gereis word (bus, vliegtuig, trein), word in die vokale party opgenoem. (p. 8, s1, mt 1-2²). 'n Kinderlike karakter word geskep wanneer klanke wat telkens eie is aan die betrokke voertuig (p. 5, s1, mt 3³ - 4¹; s2, mt 1³-2¹; s2, mt 3³ - 4¹; s3, mt 1³-2¹) op kleurvolle wyse deur die kinders nageboots word. Hierdie nabootsing versterk die geroesemoes van inkomende verkeer wanneer die stad vir mense vanuit alle uithoeke oopgestel word.

vi) *Während dieser Musik stellen die Kinder dar, wie den neu ankommenden Leuten die Stadt gezeigt wird*

Die onderliggende idee van die werk, naamlik dat die kinders hulle eie leefwêreld skep waarvoor slegs hulle seggenkap het, kry nou 'n verdere nuanse by wanneer die kinders met trots aan besoekers hulle stad wys. Terwyl die kinders die stad bekend stel, is daar instrumentale agtergrondmusiek wat sekerlik bedoel is om die bekendstelling illustratief uit te beeld. Die musiek in hierdie stuk is kennelik bedoel om in verband gebring te word met die besoekers wat die stad besigtig. Die stuk begin met 'n lewendige melodie bokant 'n pedaalpunt. In Maat 3 word die hoogste noot bereik, vanwaar dit trapsgewys daal en afgewissel word met die 5de trap (a) bo die toonsentrum (d). Die afstand tussen hierdie dalende lyn en die pedaalpunt word sodoende geleidelik kleiner. Dieselfde geld

vir die twee stemme in die linkerhand. Die res van die stuk is 'n uitbreiding van hierdie musikale materiaal.

vii) *Was macht denn aber Ihr selber in der Stadt?*

Die vraag word aan die kinders gestel oor wat hulle rol in die stad sou wees. Deur mimiek (opsioneel) kan 'n kondukteur wat met 'n sneltrein wil ry en 'n melkman wat melk en suiwelprodukte wil verskaf, onder meer uitgebeeld word. Die herhaling van die eenvoudige melodie tesame met 'n deurgaans eenvoudige ritme sluit goed aan by die naïewe karakter van die teks. Doriese, eoliese en ioniese elemente word in die toonsetting met mekaar vermeng.

viii) *Zwei Kinder spielen "Besuch"*

Kinders, wat uitstekende moduleerders is van wat hulle beleef en waarneem, boots hier met 'n speletjie volwassenes na. Hulle verbeel hulle dat hulle volwassenes is wat mekaar besoek en oor allerlei ditjies en datjies gesels. Allerhande daaglikse interessantheide en gebeure word gedurende hierdie besoeke met mekaar uitgeruil. Die toonsetting het die karakter van 'n lied, dalk selfs dié van 'n volkslied. Dit bevat 'n interessante eienskap: hoewel die individuele frases van die lied elk 'n oorwegend dalende melodielyn het, is die aanvangstoon van elke frase telkens 'n heeltoon hoër as die vorige een. Die instrumente speel 'n interessante kontra-melodie hierteen. Die styging in die melodielyn vind elke keer vanaf die tweede pols in die maat (vanaf s2, mt1 – s3, mt 1-2) plaas en word as gevolg van die gepunteerde kwartnoot op natuurlike wyse geaksentueer.

ix) *Jetzt ists Nacht*

Vyf of ses kinders beeld deur mimiek die rowerkaptein en sy trawante uit waar hulle saggies en versigtig die stad binnedring. Dit word enersyds in die vorm van spel uitgebeeld wat aansluit by kinders se bekende voorliefde om Polisie en Rowers te

speel. Andersyds versteur hierdie speletjie ook die kinders se beheer oor orde in die stad. Dit word begelei deur musiek wat met kort, afgemete akkoorde vir die nodige geheimsinnige stemming sorg en waarskynlik illustratief bedoel is vir die versigtige beweging van die sluipende rowers. Aan die einde word die orde weer herstel wanneer die rowers gevang word en hul verdiende loon kry. Die naïewe uitbeelding van oortreders wat onmiddellik, sonder hofsaak, gestraf word, is in ooreenstemming met kinders se wêreldbeskouing wat dinge hoofsaaklik in “wit of swart” sien en min ruimte vir grys areas laat.

x) *Gibt es denn in Eurer Stadt auch erwachsene Leute?*

a) In hierdie stad waar slegs kinders in beheer is, is daar wel volwassenes, maar hulle het geen outoriteit nie. Selfs die burgemeester en die verkeerskonstabel is kinders. Die vokale party is eenstemmig getoonset, behalwe waar die kinders verklaar: “Nur das Kind”. Hier maak Hindemith van driestemmige sang gebruik om die betekenis van die teks te versterk. ‘n Marsagtige karakter in die musiek benadruk die kinders se gesag.

b) Die verkeerskonstabel beheer die verkeer. Hy stel die kinders op en hulle marsjeer van die verhoog af. Die mars word gekenmerk deur interessante uitwykings na ander tonale vlakke. Die kadens waarmee die mars eindig, is soortgelyk aan die een waarmee die openingsmars eindig. Wanneer die verkeerskonstabel sing, antwoord die kinders hom. Hulle gee sodoende te kenne dat hulle die gesag respekteer wat hulle self in plek gestel het en dat hulle hul nou aan die gesag van die verkeerskonstabel onderwerp. Dit is hoe die orde in die stad gehandhaaf word.

6.1.4 Slotsom

Die vindingrykheid waarmee die teks van Seitz gebruik is om kinders vir die twintigste-eeuse klankidoom te wen, is prysenswaardig. Met die inhoud van die teks (wat handel oor outonome besluitneming deur kinders) tesame met die strategie wat gebruik is om hulle by die komposisieproses te betrek, het Hindemith afstand gedoen van die lank

gevestigde idee van die estetiese outonomie van die komponis. Aan die een kant is dit 'n merkwaardige stap in die rigting van wat deesdae "gemeenskapsmusiek" genoem word, aan die ander kant is die prysgawe van algehele seggenskap oor die artistieke produk nie sonder probleme nie, soos uit die onbevredigende, stomp einde van die werk blyk. In die geheel gesien, moet die komponis se besluit om aan kinders outoriteit te verleen en vertrouwe in hul oordeel te stel egter as 'n positiewe faset van die werk beoordeel word. Dit blyk in hierdie geval die sleutel te wees wat aan die komponis toegang tot die kinders se leefwêreld verleen. In sy hoofdoel, naamlik om kinders aan 'n eietydse musiekstyl bloot te stel, het Hindemith per slot van rekening tog geslaag. Die talle uitvoerings van *Wir bauen eine Stadt*, waarvan daar in die literatuur melding gemaak word, bevestig dat die ontvangs van die werk positief was.

Wat die bruikbaarheid van die werk vir omstandighede in 'n land soos Suid-Afrika betref, mag dit dalk van waarde wees om stukke afsonderlik vir beluistering aan die begin van die Grondslagfase (moontlik Graad R) te gebruik, aangesien die tema van *Wir bauen eine Stadt* by die sillabus van hierdie graad geïntegreer sou kan word. Om 'n stad te bou, is iets waarmee kinders in Suid-Afrika met sy groot behuisingsagterstand maklik sal kan identifiseer. Met al die armoede, die haglike omstandighede en die hoë misdadaadysfer waaronder so baie mense (volwassenes en kinders) in Suid-Afrika gebuk gaan, is die bou van 'n ideale stad seker iets waarna almal hunker. 'n Opvoering van Hindemith se werk as geheel sal hierdie konneksie maklik kan bewerkstellig. Dit behoort nie moeilik te wees om byvoorbeeld deur 'n treffende vertaling die strekking van die werk vir plaaslike omstandighede relevant te maak nie. So sou in deel 9 die diewe wat horlosies en aartappels steel in 'n vertaling vervang kon word deur bendes wat met dwelms en wapens smokkel.

Soos met alle sogenaamde klassieke musiek bly dit 'n brandende probleem in watter mate die musiek van Hindemith en sy tydgenote 'n plek in die musiekervaring van kinders vandag kan verower. Met die alomvattende rol wat die media in vandag se samelewing speel, is dit duidelik dat hierdie en die ander werke wat in dié tesis behandel word, teen gedugte kompetisie te staan kom. Maar dit is dan juis die doel van

navorsing soos in hierdie tesis, om na weë te soek hoe daar tog 'n staanplek vir sulke musiek gevind kan word.

6.2 Francis Poulenc: *L'Histoire de Babar, le petit éléphant* (1940)

Inleiding

Francis Poulenc (1899-1963) was 'n lid van die Franse groep neoklassieke komponiste, bekend as Les Six, wat hulle beywer het vir 'n eg Franse en anti-Romantiese musiek. Volgens Paul Griffiths het Poulenc se styl by Stravinski aansluiting gevind: "His great talent was to turn Stravinsky's irony into distinctly French modes of chic and charm" (Griffiths, 1986:141).

As neoklassieke komponis het Poulenc 'n modale benadering tot tonaliteit bo chromatiek verkies. Volgens (Chimènes en Nichols, 2001:227) het Poulenc nooit die belangrikheid van die tonale-modale sisteem bevraagteken nie, en sy gebruik van chromatiek in sy musiek was "...never more than passing, even if he used the diminished seventh more than any other leading composer since Verdi" (Chimènes en Nichols, 2001:227). Sy musiek was eklekties, maar met 'n sterk persoonlike styl wat essensieel diatonies en melodieus was, met twintigste-eeuse dissonansie as versiering). Dienooreenkomstig neig Poulenc se musiek tot wat beskryf kan word as "pandiatoniek", 'n styloppvatting wat om en by 1920 deur Stravinsky bekend gestel is en wie se invloed selfs nog in 'n laat-werk soos die *Gloria* (1959) waargeneem kan word (Cummings, 2008).

Op vyfjarige ouderdom het Poulenc sy eerste klavierlesse by sy ma, wat self 'n talentvolle amateur pianis was, ontvang. Hierna het lesse by 'n niggie van César Franck gevolg, waarna Poulenc se klavieronderrig by die befaamde virtuoos, Ricardo Viñes, voortgesit is.

From Viñes, Poulenc learnt a clear but colourful style of piano playing, based on a subtle use of the sustaining pedal, and in his own piano music he was insistent on there being '*beaucoup de pédale*' (Chimènes en Nichols, 2001:228).

Viñes, wat Poulenc se ambisie om te komponeer aangemoedig het, het hom onder meer aan komponiste soos Satie, Casella en Auric voorgestel (Chimènes en Nichols, 2001:227)

What united them was their enthusiasm for Cocteau's Call for a new anti-Romantic spirit to take over from 'Wagnerian fog', Debussy's 'mists' and Stravinsky's 'theatrical mysticisms'. 'Enough of clouds, waves, aquariums,...' he said; 'what we need is a music of the earth, every-day music.'

Dit blyk dat Cocteau aanbeveel het dat die nuwe generasie komponiste hul moes toespits op Satie as model, asook op die populêre musiek van daardie tyd (Hall, 1996:5). Soos wat die komponiste van populêre musiek van die vroeë twintigste eeu geweet het, is stukke soos die foxtrot en tango-pasodoble (volgens Hall) nie geskik vir stukke van langer as 'n paar minute nie. Ook Hall verwys na Poulenc se Neoklassisisme. Volgens hom is dit die styl wat ná die oorlog die meeste deur komponiste aangehang is (Hall, 1996:5). Saam met ander lede van Les Six²⁷ het hy inspirasie gevind in die musiek van gewone mense, insluitende Franse folklore (Cummings, 2008).

Hierdie inspirasie is ook gevoed uit 'n belangstelling in die volgende bronne:

...interest in jazz; their interest in street music - of parades and circuses and carnivals - and the music of popular theatre and dance halls; in foreign folk rhythms and children's music... (Faville, C., 2012).

Teen 1945, toe Poulenc lankal volwassenheid as komponis bereik het, het een van sy bekendste werke vir kinders, *l'Histoire de Babar*, die lig gesien. Hierdie werk is gebaseer op 'n Franse kinderverhaal uit die vroeë twintigste eeu en kan tereg as een van die belangrikste voorbeelde van hierdie genre gereken word.

²⁷ Die ander lede van die groep: Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre (die sekste se enigste vroulike lid) en Louis Durey

6.2.1 Agtergrond: *l'Histoire de Babar*: Jean, Cecile en Laurent de Brunhoff

Op 'n somersaand in 1930 het Cecile de Brunhoff die storie van Babar, die olifant, aan haar twee seuns, Laurent en Mathieu, met slapenstyd vertel. Dié storie, wat sy self geskep het, het gehandel oor 'n klein wees-olifantjie wat uit die woud wegvlug, in die stad grootword en terug in die woud as koning gekroon word. Die seuns se pa, Jean de Brunhoff, was 'n skilder en het die storie geïllustreer, waarna dit in 1931 gepubliseer is. Dit het onmiddellike sukses behaal. De Brunhoff het nog 6 volumes geskryf en geïllustreer voor hy in 1937 op agt en dertigjarige ouderdom gesterf het. Laurent, toe net dertien jaar oud, het die illustrasies vir die laaste volume voltooi. Nege jaar later het hy Babar sy eie gemaak deur 'n reeks van vier en twintig Babar boeke te skryf wat in sewentien tale vertaal is. Miljoene kopieë is verkoop. Volgens De Brunhoff was sy ma nie regtig 'n storieverteller nie, in sy woorde: "I think Babar was kind of a fluke." (August, 1991) Hy sê ook dat, hoewel sy ma baie gevlei was met die internasionale sukses wat Babar behaal het, hy glad nie kan onthou dat sy enige belangstelling getoon het om nog Babar avonture te skep nadat die eerste so 'n treffer was nie. Op ses en sestigjarige ouderdom het hy tydens 'n telefoniese onderhoud die volgende hieroor gesê: "I took Babar up because I wanted to bring back to life a childhood friend... Babar was like a brother." (August, 1991)

6.2.2 Enkele opmerkings oor die karakter van Babar

Volgens Laurent de Brunhoff weet hy steeds nie hoekom sy ma die karakter van 'n olifant gekies het nie, en skryf hy dit daaraan toe dat hulle moontlik in daardie tyd by geleentheid by die dieretuin of sirkus was. Oor die karakter van Babar voer De Brunhoff aan dat kinders by die olifantjie aanklank vind, omdat hy oop en regverdig is. Hy vervolg:

Babar has retained a combination of kindness and wisdom that hasn't changed in 30 years and that's especially reassuring for children. [...] He belongs to a close-knit social group, a family of elephants who live in a warm, friendly atmosphere. Children have a basic need for tenderness, especially with all the violence in the world around them and on television. [...] He's really human, if I may say so. [...] He accepts other people as they are (August, 1991).

Die karakter van Babar is ook, volgens De Brunhoff, nie aggressief of vyandig teenoor vreemdelinge nie. Hy merk op dat Babar se oordrewe hoflikheid dalk as enigste aanklag teen hom mag tel (August, 1991).

Dit blyk dat die karakter van Babar 'n prentjie van die "ideale" self in die "ideale" omstandighede aan die luisteraar voorhou. Wanneer sy ma geskiet word, verander sy omstandighede oombliklik. Babar maak die beste van die situasie en sy karaktertrekke van 'n positiewe lewensingesteldheid en deursettingsvermoë word gereflekteer. Sy naïwiteit, blindelinge vertroue in die goedheid van sy weldoener, asook sy avontuurlustigheid dra by tot die positiewe hantering van sy nuwe lewe in die stad. Wanneer sy vriende tot sy redding kom, en hulle terug in die woud is, blyk dit dat sy besondere persoonlikheid, selfs nadat hy vir so 'n lang tydperk weg uit die woud was, 'n blywende indruk op sy mede-olifante gelaat het, aangesien hy met sy terugkeer eenparig tot nuwe koning gekroon word.

6.2.3 Sinopsis

Babar, die baba-olifantjie, se ma word deur jagters doodgeskiet. Hy vlug weg uit die woud en ontmoet 'n vriendelike ou dame in die stad wat haar oor hom ontferm en hom bederf. Sy koop onder andere vir hom 'n deftige groen pak klere en 'n duur motor. Hoewel dit vir hom lekker is by haar, is dit nie lank nie of Babar begin terug verlang na die woud. Sy neef, Arthur, en sy niggie, Celeste, het intussen na hom begin soek. Toe hulle hom opspoor, is hy baie bly om saam met hulle na die woud terug te keer. Babar het nie besef dat die koning van die olifante 'n giftige sampioen geëet het en intussen

dood is nie, en word verras wanneer hy met sy tuiskoms as troonopvolger gekies word. Hy trou met Celeste, en hulle droom oor 'n gelukkige toekoms saam.

6.2.4 Musiek

In 1945 het Poulenc na die raamwerk van *l'Histoire de Babar*, wat hy tot vermaak van sy familie se kinders in 1940 in Brive-la-Gaillarde geskryf het, gekyk. Op die besondere dag in 1940 was hy besig om by die klavier te sit en komponeer. Sy vierjarige susterskind het nie van die musiek gehou wat hy gespeel het nie. Sy het sy hande van die toetse afgehaal:

'Oh, that is so ugly. Play this,' placing one of Jean de Brunhoff's Babar books on the music stand. Poulenc improvised an accompaniment, as he read the story. Word must have spread through the neighbourhood, for the composer soon found himself surrounded by neighbourhood children; their names, in fact, appear in the dedication to the work inspired by the occasion, *L' Histoire de Babar, le petit éléphant* (Hell, 1959:68)

Die feit dat Poulenc aan die dogtertjie se versoek voldoen het, en ook omdat sy nie bang was om die musiek voor hom neer te sit terwyl hy besig was om te werk nie, getuig van sy toegeneentheid teenoor die betrokke kind (of dan kinders oor die algemeen), veral ook omdat die kind die moed gehad het om te kon sê dat sy nie van die musiek hou nie.

Die aanvanklik beskeie bedoeling, naamlik pretmusiek vir 'n dogtertjie, het egter nie net daar gebly nie. In 1945 het Poulenc sy oorspronklike idees rondom die verhaal opgeneem en tot die werk gekonsolideer wat as *l'Histoire de Babar* bekend geword en tot vandag²⁸ nog musikaal na waarde geskat word.²⁹

²⁸ Sien Bylae B vir koerantberig, (August, 1991).

²⁹ Die teks het ook opvoedkundige waarde met al die verskillende karaktertrekke wat Babar openbaar. Sien terugskouend "6.2.2 Enkele opmerkings oor die karakter van Babar"

Vir Poulenc was melodie die belangrikste musikale element in musiek “...in that of the Mélodie he is the most distinguished composer since the death of Fauré” (Chimènes en Nichols, 2001:227). Volgens Keck is sy melodieë eenvoudig, maklik om na te luister én te onthou en dikwels emosioneel ekspressief (Keck,1990:18). Hierdie eienskappe word in *l’Histoire de Babar* weerspieël waar Poulenc vir die grootste gedeelte van die werk van ‘Micky Mouse’-tegnieke³⁰ gebruik maak om die teks op kleurvolle wyse te verklank (Mellers, 1993:173). Poulenc het De Brunhoff se melodrama met musikale tussenspele gekombineer. Elke klavierstuk is ‘n voltooide werkie op sigself. Deur aan die storie ‘n musikale dimensie te verleen, maak Poulenc van toonskilderende effekte gebruik, sowel as van stylvorme soos onder meer ‘n nocturne, ‘n groot mars, ‘n slaaplidjie, ‘n wals, ‘n gallop, ‘n rêverie, ‘n schottische.³¹ Elkeen van die episodes in *l’Histoire de Babar* word beskryf deur die gesproke woord, met musiek wat weer die gesproke woord verklank (Hell,1959:68).

Die evokatiewe wyse waarop Poulenc te werk gaan, herinner slegs tot ‘n mate aan Prokofjef se *Pieter en die Wolf*. Die aantreklikheid van laasgenoemde werk berus grootliks op die treffende karakterisering van die verskillende figure in die verhaal, wat in die wyer sin van die woord ‘n tipe leitmotief-tegniek verteenwoordig. Poulenc, daarenteen, laat die klem eerder val op die spanningsverloop van die verhaal, wat nie minder evokatief is nie, maar terselfdertyd nie beperk is tot karakteriserende temas of leitmotiewe nie. Die raamwerk van die verhaal waaruit die musiek voortspruit, verloop soos volg:

i)	<i>Voorspel: Slaaplidjie</i>
ii)	<i>Olifantjies wat speel</i>
iii)	<i>Babar ry op sy ma se rug/Die jagters/Hy hardloop weg</i>
iv)	<i>Babar ontmoet die ou dame in die stad</i>
v)	<i>Babar woon by die ou dame</i>

³⁰ “Mickey-mousing” is die tegniek waarvolgens in strokiesprente die gebeure direk en presies met musikale middele uitgebeeld word.

³¹ Duitse volksdans, soortgelyk aan ‘n stadige polka (O’Neill, 2005:743).

vi)	<i>Babar mis sy ma en die lewe in die woud</i>
<i>Twee jaar verloop</i>	
vii)	<i>Babar loop Arthur en Celeste raak/Hy koop vir hulle klere. Hulle gaan na 'n koffiehuis</i>
viii)	<i>In die woud soek almal na Arthur en Celeste wat verdwyn het</i>
ix)	<i>Die ou dame is hartseer as sy vir Babar groet</i>
x)	<i>Babar keer terug na die woud</i>
xi)	<i>Die koning van die olifante eet 'n giftige sampioen</i>
xii)	<i>Babar-hulle arriveer in die woud/Die verkiesing van die nuwe koning</i>
xiii)	<i>Cornelius word as generaal aangestel/Die gaste arriveer/Babar en Celeste se klere kom net betyds</i>
xiv)	<i>Die troue en kroningseremonie</i>
xv)	<i>Die dans</i>
xvi)	<i>Naspel: Dit is nag/Almal gaan slaap en die woud is weer stil</i>

Terloops: vanweë die toeganklikheid van Poulenc se musiek leen *Babar* hom uitstekend tot die doel van beluistering in skole gebruik, veral wanneer dit gaan om die bekendstelling van basiese musikale elemente soos tempo, maatsoort, dinamiek en timbre. Dit kan vanaf die laerskool regdeur die leerder se skoolloopbaan met sukses gebruik word. Hierdie toeganklikheid spruit daaruit dat musikale elemente by wyse van verskillende moeilikheidsgrade, na gelang van die ontwikkelingsvlak van die leerder, oorgedra kan word. Dit is hierdie toeganklikheid wat die gewildheid van Poulenc se musiek by 'n breë spektrum leerders sal verseker.

i) Voorspel: Slaapliedjie

Babar, die olifantjie, is in 'n groot woud gebore. Sy ma wat hom baie lief gehad het, het die gewoonte gehad om hom met haar slurp aan die slaap te sus, terwyl sy saggies vir hom sing.

Saam met die rustige tempo (*très modéré*) en 'n dinamiese vlak van feitlik³² deurgaans *pianissimo* vir hierdie slaapliedjie (p.1-2, mt 1-18) vind die rustige aard van die musiek veral uitdrukking in 'n wiegende melodielyn en begeleiding. Die effek wat hiermee verkry word, herinner doelbewus aan 'n baba wat gewieg word. Soos die stuk vorder, maak Poulenc minder gebruik van chromatiese note wat lei tot 'n toenemende rustige atmosfeer en is dit waarskynlik volgens die teks gebruik om te dui op die olifantjie wat tot ruste kom. Net voor die tonale einde (p.2, mt 18) word daar onverwags van 'n enkele *fortissimo* en gerolde akkoord (p. 2, mt 16) gebruik gemaak wat die luisteraar voorberei op 'n moontlike wending in die verhaal.

ii) Olifantjies wat speel

Babar het vinnig gegroei, en kort voor lank saam met die ander olifantjies begin speel³³.

Die gebruik van slegs die bassleutel vir die eerste gedeelte van hierdie lied (p.2, mt1 –p. 3, mt 11) lei tot 'n natuurlike beperking van die omvang. Die komponis laat hom in sy musikale vertolking van hierdie deel deur kinders se spelpatroon, waar die spel relatief rustig begin en dan ontwikkel tot 'n klimaks, inspireer. Hy voeg daarom later musiek in 'n hoër register en (vanaf p. 3, mt 11²) met groter intervalsprong by (p. 3, mt 17-20 en p.4, mt 26-28). 'n Speelse Alberti-bas-agtige begeleidingsfiguur in die linkerhand kan byna deurgaans gehoor word en onderskraag die voortdurende energieke spel van die olifantjies. Dit is 'n voorbeeld van Poulenc se verbeeldingryke musikale inkleding van die teks.

ii) Babar ry op sy ma se rug /Die jagters/ Hy hardloop weg

Op 'n bepaalde dag toe Babar weer lekker op sy ma se rug rondry, het een van die jagters in die omgewing op hulle geskiet. Sy ma is gedood. Babar het so groot geskrik dat hy, toe die jagter nader kom, vervaard weggehardloop het.

³² Met uitsondering van twee mate: p. 2, mt 14 en 16

³³ Sien p. 2, mt1-4 – p4, mt 37

Hierdie stuk verdeel in drie seksies: eers dié waar Babar se ma saam met haar kind op haar rug loop; dan dié waar die jagters die rustigheid brutaal versteur; en laastens dié wanneer Babar verbouereerd weghardloop. Die eerste seksie (*Très calme*), wat handel oor die rustigheid en onverstoorbareheid van Babar se ma terwyl hy op haar rug ry, word verklank deur 'n melodie (met D-kruis as uitgangspunt) wat met tragsgewys bewegende akkoorde³⁴ (insluitend parallelle oktawe) in 'n lae register geharmoniseer word. 'n Digte, swaar klank word sodoende geskep, wat die olifantma se logge manier van loop suggereer. Enkele mate later verskuif die musiek na F majeur (p. 4, mt 7 –p. 5, mt 12)³⁵, waarna die luisteraar subtiel voorberei word op die tweede seksie, naamlik die skietvoorval. Dit word gedoen deur die harmonie twee mate voor die skietery ietwat donkerder te kleur (p. 5, mt 15-16²) en dit dan met 'n onverwagse, kort chromatiese akkoord en rustekens op te volg. Die rustige atmosfeer wat tot nou toe geheers het, word plotseling onderbreek en 'n antisipasie voor die afvuur van die skoot³⁶ ontstaan.

Nadat Babar se ma geskiet is, is die doel van die musiek kennelik om te illustreer hoe die verbouereerde olifantjie weghardloop. Die skielike afname in tempo aan die einde van hierdie deel, tesame met die groot *decrescendo* (mt 26 – 28), dui miskien op die olifantjie se poging om tot verhaal te kom, met sy fut wat heeltemal uit is (mt 28), waarna alles tot stilstand kom.

iv) Babar ontmoet die ou dame in die stad

Na 'n paar dae se stap het Babar voetseer en moeg by 'n stad aangekom. Hy het nog nooit so baie geboue in sy lewe gesien nie. Van al die goed wat Babar gesien het, was twee mans se pragtige klere vir hom die interessantste. Babar het gewens dat hy ook sulke mooi klere kon hê. Gelukkig is hy deur 'n baie ryk ou dame wat olifante verstaan,

³⁴ Sien p.4, mt 1–6.

³⁵ Uit die aard van hierdie seksie is die tonale kwaliteit daarvan bevorderlik vir kontinuïteit ten opsigte van 'n rustige en vreedsame atmosfeer. Dit kan ook die ideale klimaat skep vir 'n toekomstige wending in die verhaal.

³⁶ Mt 17: kort, vinnige lopies in die hoë register.

raakgesien. Sy het dadelik geweet dat hy graag 'n deftige pak klere wou hê. Omdat sy daarvan gehou het om mense gelukkig te maak, het sy vir hom haar beursie gegee.

Om Babar se eerste besoek aan die stad te begelei, besluit die komponis op walsagtige musiek met gepunteerde en dubbelgepunteerde nootwaardes (hoofsaaklik vir die melodielyn). Dit kan op Babar se skuifelende tred dui, terwyl hy die nuwighede in die stad met verwondering aanskou. Poulenc sluit die stuk af met 'n A mol majeur akkoord (p. 7, mt 28) waarby 'n F mol toegevoeg is, wat aan die klank 'n kwaliteit van fantasie verleen, wat in pas is met die sprokieskarakter van hierdie werk.

v) *Babar woon by die ou dame*

Babar het by die ou dame in die stad gaan woon. Hulle het elke oggend oefeninge gedoen, waarna hy gaan bad het.

Die oefeninge van die twee word musikaal treffend uitgebeeld. Die oefeninge van die dame word met verskillende motiewe in 'n hoë register uitgebeeld. Soortgelyke motiewe in 'n lae register, wat daarna of later gelyktydig met die melodie in die hoë register gehoor word, beeld sekerlik die olifantjie uit wat probeer om die oefeninge van die dame, nie sonder foutjies nie, na te boots. Dit is duidelik dat daar 'n sterk ondertoon van humor in die stuk aanwesig is.

vi) *Babar mis sy ma en die lewe in die woud*

Babar het elke dag met die motor wat die ou dame vir hom gekoop het, gery. Sy het vir hom alles gegee wat hy graag wou hê, maar Babar was nie regtig gelukkig nie. Hy het daarna verlang om saam met sy niggies en nefies, asook met die apies in die woud te speel. Hy het dikwels by die venster uitgekyk en aan sy kinderdae in die woud gedink. Wanneer hy aan sy ma gedink het, het hy begin huil. Celeste en Arthur het intussen, sonder dat iemand daarvan weet, uit die woud weggeloop om na Babar te gaan soek.

In die musiek wat hierop volg, verskyn daar 'n aanhaling van die melodiese motief uit die wiegelied aan die begin van die werk, wat sy moeder en sy vroeëre lewe in herinnering roep.

Wanneer Babar sy motor in die stad bestuur, laat Poulenc op subtiële wyse die motief van die olifante³⁷ in die musiek klink. Hy maak ook van sinkopasie³⁸ gebruik wat op die getoet van voertuie in die stad kan dui.

vii) Babar loop Arthur en Celeste raak/Hy koop vir hulle klere

Ná twee jaar in die stad het Babar eendag toe hy gaan stap het, skielik twee klein olifantjies sonder klere aan raakgeloop. Hy is stomgeslaan wanneer hy besef dat dit Arthur en Celeste is wat na hom kom soek het. Babar het hulle omhels en vir hulle klere gaan koop.

In hierdie stuk is 'n gevoel van tonaliteit sterk op die voorgrond, wat waarskynlik bedoel is om op die gelukkige weersiens van die drie olifante te dui. Poulenc se keuse van 'n vinnige tempo vir hierdie stuk, wat hy *Follement gai et tumultueux* merk, blyk goed aan te sluit by die onvoorspelbare en opwindende samesyn van die drie olifante in die stad.

viii) Die besoek aan die koffiehuis

Babar het vir Arthur en Celeste ook bederf met 'n besoek aan 'n koffiehuis, waar hulle tee en koek geniet het.

'n Vinnige wals in $\frac{3}{8}$ volg wanneer Babar sy vriende na die koffiehuis neem. Hierdie gedeelte is ook meer tonaal, maar met chromatiese note (A# en C# in maat 1-11) wat 'n "dekadente" karakter skep en kan aansluit by die atmosfeer van die restaurant met sy interessante lekkernye. Dit is seker nie vergesog om in hierdie deel – soos ook in ander

³⁷ Sien mate 1 en 2: linkerhandparty.

³⁸ Sien mate 1, 3, 4, 5, 6, 11, 13, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 27.

dele van die werk – ‘n uitbeelding van die bourgeois sosiale lewe van die destydse Frankryk, met sy deftig geklede mense, elegante motors en kafeekultuur, te herken nie - dieselfde soort lewe wat dikwels in die skilderkuns van daardie tyd as onderwerp gekies word.

In hierdie stuk kan drie seksies onderskei word, elk met effens verskillende tematiese materiaal (mate 1-22; 23 – 36 en 37 – 40).

ix) In die woud soek almal na Arthur en Celeste wat verdwyn het

Toe die olifantma's ontdek dat Arthur en Celeste op misterieuse wyse verdwyn het, was hulle baie bekommerd. Al die olifante in die groot woud het na die twee olifantjies help soek. Die olifantma's het toenemend bekommerd geraak omdat niemand die olifantjies kon opspoor nie. Gelukkig het 'n ou voël wat oor die stad gevlieg het, die tweetjies raakgesien en hom dadelik terug na die woud gehaas om die ouer olifante daarvan te vertel. Die olifantma's het haastig na die stad vertrek en was baie bly om Arthur en Celeste weer te sien.

Waar daar in die teks na die bekommerde olifante verwys word, maak Poulenc gebruik van materiaal wat herinner aan Babar se ma. Die betrokke gedeelte (p.14, mt 1-6) herinner aan die deel waar Babar op sy ma se rug ry (p. 4, mt 1–10 - p. 5, mt 11-13). Dieselfde tekstuur (groot vol akkoorde in beide hande) word gebruik, maar wyk nou effens af van die melodie en ritme van vroeër.

Die tempo-aanduiding, *Lent et pesant en mystérieux* (p.14, mt 1), blyk 'n ideale keuse in die tipering van die swarmoedigheid van die olifantma's te wees wanneer hulle die misterieuse verdwyning van hul kinders ontdek. Die oomblik toe die voël aan die olifante meedeel waar Arthur en Celeste hulle bevind, en daar terselfdertyd sluiting aan die situasie vir die ouers gegee is, verander die stemming in die musiek heel realisties na *Presto giocoso* (p.14, s3, mt 1) wanneer die olifantma's hulle nou met 'n vrolike gemoed na hul kinders toe haas.

x) *Die ou dame is hartseer as sy vir Babar groet*

Babar het besluit om saam met Arthur en Celeste na die groot woud terug te keer. Hy groet die ou dame en belowe dat hy weer by haar sal kom kuier. Die ou dame was baie hartseer om Babar te groet en het gewonder of sy hom ooit weer sou sien.

'n Opvallende kontras word tussen die gemoedstoestand van die vorige deel (*Presto giocoso*) en die huidige een, waar die ou dame (p.16) van Babar afskeid moet neem, geskep. Poulenc maak in hierdie gedeelte van 'n stadige wals (*Lent et Mélancolique*) gebruik om musikale ondersteuning aan die hartseer gemoed van die ou dame te verleen.

xi) *Babar keer terug na die woud*

Daar is nie vir die olifantma's plek in Babar se motor wanneer hulle na die woud toe terugkeer nie. Hulle hardloop dus agter die motor aan en lig hulle slurpe hoog op, sodat hulle nie die stof van die motor inasem nie.

'n Vinnige deel (*presto*) kenmerk die vrolike uittoeg uit die stad, sonder om die swaar beweging van die olifante wat agter die motor hardloop in aanmerking te neem.

xii) *Die koning van die olifante eet 'n giftige sampioen*

Op dieselfde dag het die koning van die olifante 'n giftige sampioen geëet.³⁹ Dit het hom vergiftig en hy het baie siek geword. Hy was so siek dat hy doodgegaan het. Dit was 'n groot terugslag vir die trop olifante.

³⁹ Sien p.18, maat 1 – p.20, maat 34

Dit is treffend om te sien hoe Poulenc hier te werk gaan om na aanleiding van die teks, die afname in die koning se gesondheid in die musiek te illustreer. Vanaf die uitstappie, daarna die siekte en uiteindelik die koning se dood, word die teks baie noukeurig deur die musiek nagevolg.

xiii) Babar-hulle arriveer in die woud/Die verkiesing van die nuwe koning

Na afloop van die begrafnis het die oudste olifante in die trop bymekaar gekom om 'n nuwe koning te verkies. Op daardie oomblik het hulle 'n geraas gehoor. Toe hulle omdraai, sien hulle iets wonderliks: Babar in sy nuwe motor met al die olifante wat agter hom aan hardloop en geesdriftig skree: "Hier is hulle! Hulle is weer terug!" Terwyl almal Babar se motor bewonder, sê Cornelius, die oudste olifant, dat hulle 'n nuwe koning moet kies. Hy stel voor dat Babar, wat ondervinding van die lewe tussen mense in die stad het, as nuwe koning gekroon word. Die olifante is baie opgewonde as Babar vertel dat hy en Celeste op pad na die woud verloof geraak het, en as hy instem om koning te word indien Celeste hulle koningin kan wees.

In hierdie stuk word die olifante se opgewondenheid dat Babar, Arthur en Celeste weer veilig terug in die woud is deur musiek in 'n baie vinnige tempo (*très animé* en *frénétique*) gekarakteriseer. Figurasie-motiewe en vinnige lopies oor 'n regterpedaal wat tot soveel as ses mate lank afgehou word, is van die middele wat in hierdie toccate-agtige deel aangewend word om die gepaste stemming te verkry. Tussen al die vinnige beweging verskyn daar in die tweede helfte telkens swaar akkoorde wat as motief vir die olifante vertolk kan word (mt 11 – 13). Wanneer Babar volgens die teks instem om koning te word, is almal ekstaties bly. Die laaste paar mate, waar die musiek tot in die hoogste register gevoer word, verteenwoordig miskien die hulderoepe van die opgewonde olifante aan hulle nuwe koning (vanaf mt 19).

xiv) Cornelius word as generaal aangestel/Die gaste arriveer/Babar en Celeste se klere kom net betyds vir die troue

'n Steeds vrolike stemming heers wanneer Babar vir Cornelius aanstel as generaal. Hy stel hom in kennis dat hy binne 'n week met Celeste gaan trou, dat die voëls die uitnodigings aan almal moet uitdeel, en dat hy en Celeste 'n dansparty na afloop van die troue en kroningseremonie beplan. Die dromedaris, wat vir Babar en Celeste klere vir die troue gaan koop het, daag net betyds daarmee op vir die plegtigheid.

Die musiek wat nou volg, is waarskynlik bedoel om te wys hoe die goeie nuus van Babar se kroning en huwelik versprei word. Die ekstreme omvang, veral in die regterhandparty van die werk, verwys sekerlik na die voëls wat deur Babar as boodskappers aangestel is.

Vir die tipering van die gaste wat met groot gemak vir die troue arriveer, tonset die komponis die volgende deel (mt 30 – 45) slegs in die bassleutel.

In die volgende gedeelte van die musiek, wat dié van die dromedaris (p. 25, mt 38 – 53) verteenwoordig, word die geaksentueerde halfnote voortgesit, nou egter met 'n gepunteerde figuur met twee-en-dertigste note uitgebrei. Dit kan moontlik gekoppel word aan die tipiese beweging van die kameel. Dit wil dus voorkom dat die oorvleueling (Maat 38 – 44) in die musiekkartye van beide die gaste én dié van die kameel, suggereer dat gaste al arriveer, terwyl die kameel nog op pad is met die bruidsklere.

xiv) Die troue en kroningseremonie

Die dag van die troue en die kroningseremonie breek uiteindelik aan...

Die troue van Celeste en Babar (p.26, s1-2 - s3, mt1), en die daaropvolgende kroningseremonie (p. 26, s3, mt2 –p. 27, s2, mt3), word met vol fortissimo-akkoorde getoonset om die statige karakter van beide seremonies weer te gee. Sterk aksente met appoggiaturas, wat 'n militêre inslag tot die geleentheid toevoeg, kom telkens voor.

Die arpeggio-figuur (p. 26, mt13), voorafgegaan deur 'n *fermata*, kan dalk as triomfantlike oomblik tydens die kroningseremonie verstaan word.

xv) Die dans

Na die troue het die diere vrolik gedans en die voëls het later saam met die orkes gesing.

Na afloop van die formaliteite (en in teenstelling met die vol akkoorde wat die plegtiger deel van die seremonie gekenmerk het), is die atmosfeer ter viering van die dans nou merkbaar ligter. Nadat die dansmusiek 'n rukkie aan die gang is, verskyn daar, heel voorspelbaar, 'n melodie in die hoogste register wat die sang van die voëltjies naboots.

xvi) Naspel: Dit is nag/Almal gaan slaap en die woud is weer stil

Die partytjie is verby, die sterre verskyn aan die hemel en dit word nag. Die gaste gaan moeg maar tevrede huis toe, elkeen op sy eie tyd. Koning Babar en Koningin Celeste gaan ná die partytjie met gelukkige toekomstrome in hulle harte slaap.

Tydens die rustige nagmusiek wat nou volg om die stilte wat geleidelik oor die woud neersak te beskryf, word die stem van die verteller meermale gehoor, waar hy die laaste sinne van die verhaal (hoe aangenaam dit alles was en hoe lank almal nog daaraan sal dink) tussen die musiek in praat.

6.2.5 Slotsom

In die oorspronklike weergawe van Babar is die olifante 'n familie van vyf, te wete Babar, Celeste en hul drie kinders Pom, Flora en Alexander. De Brunhoff het vir jare geen verandering aan die dinamika van die olifantfamilie aangebring nie. In 1988 het hy besluit om die familie uit te brei en het hy 'n vierde kind, Isabelle, met 'n voorliefde vir

rolskaatse en 'n "walkman", geskep. "For more than 30 years, I didn't dare make any changes," het hy gesê. "Then my own life changed. I remarried and started a new life in the United States⁴⁰ and that allowed me to envisage a change in Babar's life."

Frederique de Buron, opsiener vir die Babar-reeks by die uitgewer, Hachette, beweer [tong in die kies] dat daar geen navrae ontvang is wat dit bevraagteken het dat Celeste op sestig geboorte geskenk het nie. "The whole story is pure fantasy, and anything can happen in the realm of the imaginary," (August, 1991).

Met die toevoeging van Isabelle is die verhaal ook aangepas vir wat op daardie tydstip relevant was by kinders, en daarom haar voorliefde vir rolskaatse en 'n "walkman". Die gewildheid van hierdie werk moet nie onderskat word nie, want volgens 'n koerantberig waarin melding gemaak word van 'n meningspeiling wat deur 'n televisiestasie gemaak is, blyk dit dat Babar by ongeveer 88% van Franse 5- en 6-jariges bekend is, en dat slegs Micky Mouse sy bekendheid oortref.

Niemand sou kon raai dat 'n slaapydstorie vir twee seuntjies tot so 'n mate sou ontwikkel dat die opskrif van 'n koerantberig een en sestig jaar later, op 19 Mei 1991 soos volg sou lui nie: *Babar the Elephant Still Reigns at Age 61: The popular children's character has spawned about 300 products*⁴¹.

Hierdie verruiming van die werk het nie net op storievlak nie, maar ook op musikale vlak plaasgevind, met ander komponiste wat die werk orkestreer het. Die komponis, Jean Françaix, wie se styl grootliks met Poulenc s'n ooreengekom het, het die werk in 1962 georkestreer (Hierdie weergawe van die werk blyk nou so bekend soos die oorspronklike klavierkomposisie self te wees). Nog komponiste wat *l'Histoire de Babar* deur orkestrasie eksplorieer het, is Bastiaan Blomhert, Nederlandse ensemble-spesialis, wat die werk in 1985 vir twaalf blaasinstrumente verwerk het. In 1988 het die Britse

⁴⁰ De Brunhoff woon in Middletown, Connecticut sedert 1987

⁴¹ Sien Bylae B vir volledige berig

komponis, David Matthews, 'n weergawe hiervan vir kamerorkes die lig laat sien (Cummings, 2008).

l'Histoire de Babar kan ook relevant tot die Suid-Afrikaanse konteks wees, waar die probleem met renosterstropers groot afmetings aanneem. Die dood van Babar se ma (aan die hand van 'n jagter), kan in 'n laerskoolklas as aanknopingspunt gebruik word om die belangrikheid van bewaring en respek in te skerp.

Gesien in die lig daarvan dat hierdie werk reeds in die veertigerjare sy ontstaan gekry het, wil dit blyk dat Poulenc se *l'Histoire de Babar* die musikale en opvoedkundige toets van die tyd steeds deurstaan.

6.3 Carl Orff (Gunild Keetman): *Die Weihnachtsgeschichte* (1948)

Inleiding

Die eietydse Beierse komponis, Carl Orff (1895-1982), se benadering tot musiekopvoeding vir kinders blyk uit sy eie radikale musiekteaterstyl van komposisie te spruit. Sy eklektiese belangstelling in volksang, neëntiende-eeuse populêre sang, dans en teatermusiek, en die mees toeganklike elemente in Middeleeuse, Barok- en Renaissancemusiek het gelei tot sy omvattende teorie van musiekopvoeding. Hierdie eksperimentele metode is gebaseer op ritme en improvisasie, die verdere ontwikkeling van aksies wat vir kinders natuurlik is om uit te voer (soos byvoorbeeld ritmes vir stap, huppel, hardloop en voete stamp), asook die gebruik van die universele kinderbeurtsang op 'n mineur derde.

Carl Orff is gedurende sy vroeë loopbaan in München deur die dans-beweging "*Eurhythmics*", wie se teorieë op dié van Émile-Jacques Dalcroze gegrond is, beïnvloed. Orff het dit ten doel gehad om aan die hand van Dalcroze se beginsels, waarvan improvisasie 'n integrale deel vorm, kreatiwiteit by sy studente te ontwikkel (Swanwich & Spencer, 2012).

...Elementary music is never music alone, it is associated with movement, dance and language, it is music that you have to do yourself, in which one is involved not only as a listener, but as teammates. It is prespiritual, knows no great form, it is earthy, natural, physical, for each to learn and experience, according to the child (Orff in Schumacher, 1999).

In teenstelling met rigiede metodologie is die fokus by *Schulwerk* op kreatiwiteit. Soos wat Orff en sy medewerker, Gunild Keetman, dus aan die uitbreiding van die melodiese omvang van die modelle en die interne orde van die vyf volumes *Musik für Kinder*⁴² gewerk het (Majeur modusse in boek 2 en 3 en mineur modusse in boek 4 en 5⁴³ in die volgorde *Bordun–Stufen–Dominanten* georden), het hy daarna gestreef om nie hierdeur 'n ontwikkelingsweergawe van die geskiedenis van musiek weer te gee nie (Fassone, 2012).

Hoewel die kreatiewe toepassing van die metodologiese voorstelle van Orff en sy kollegas geen maklike taak blyk te gewees het nie, het hierdie benadering tog oor jare behoue gebly. Alberto Fassone sê:

...(it) has not prevented the *Schulwerk* from demonstrating its incredible vitality and powers of regeneration within ever-changing social and cultural environments, a vigour that is also confirmed by the application of this approach with handicapped children and in the field of music therapy (Fassone, 2012).

Fassone skryf ook dat die benadering behoue gebly het:

The concept of the elemental preserves a certain utility if one recognizes the historical origin of the models and the cultural preconditions of *elementare Musik*⁴⁴, irrespective of the traditions to which it refers. It is necessary to identify in the elemental structures not an original essence, but rather the expression of a 'second-order naturalness', one filtered by historical experience (Fassone, 2012).

⁴² Ook bekend as *Music for Children*

⁴³ Boek 1: Pentatoniek

⁴⁴ Elemental Music

Die bruikbaarheid van hierdie konsep word verder deur Mary Shamrock⁴⁵ onderskryf, wanneer sy verwys na die sterk oortuiging wat Carl Orff en sy kollegas ten opsigte van die Orff-konsep (aktiewe, kreatiewe skep van musiek) gehad het. Volgens Shamrock was hulle van mening dat hierdie konsep by enige land of kultuur se eie musiekerfenis en kulturele tradisies kan aanpas. Omdat die moontlikhede binne hierdie konsep van improvisasie so onbeperk is, is dit volgens hulle moontlik om dit selfs wêreldwyd in musiekopvoeding te kan integreer (Shamrock, 1986:53).

Dit blyk dat Orff 'n onmiddellike konneksie met primitiewe ondervinding en die geheelontwikkeling van die kind gesien het. Dit het gedien as beginpunt in die sisteem van musiekopvoeding, wat grootliks daarop gemik was om, deur die medium van improvisasie, die ingebore kwaliteite van die kind te stimuleer en te ontwikkel. Liess meld verder dat Orff se *Schulwerk* beskryf kan word as 'n groot opvoedkundige teorie van 'direktheid' (Liess,1966:58). Volgens Liess word die kind se natuurlike geneigdheid tot selfuitdrukking en groei dus deur middel van musiekmaak en improvisasie ontwikkel en aangemoedig. Selfs die instrumentasie sentreer rondom die kind. Die primitiewe slaginstrumente soos die xilofoon, metalofoon en glockenspiel is spesiaal vir hierdie doel ontwerp. Hierdie tegniek is meer gepas by die kind se direkte musiekmaak as dié van klavier en viool wat 'n sekere tradisionele tegniek vereis (Liess,1966:59). Die *Schulwerk*-sisteem voorsien nie self die materiaal vir 'n volledige kursus in musiekopleiding nie, maar is slegs 'n rigtingwyser na die primitiewe oorsprong van musiek. Met die hooffokus op ontwaking tot musiek, improvisasie en die ontwikkeling van kreatiewe verbeeldingsvermoë, word daar slegs 'n algemene raamwerk aan die onderwyser verskaf. Dit het in praktyk beteken dat bronne van primitiewe ervarings herontdek moes word. Hierdie werkswyse was uiteraard vreemd aan die "intellektuele" manier van doen. Die onderwyser moes dus self kreatief wees en in gedagte hou dat die primitiewe onvoorwaardelike musiekmaak die basis van musiekwaardering uit al die stylperiodes moes verteenwoordig. Deur die herontwaking van die oerkern van

⁴⁵ Voormalige president van die "American Orff-Schulwerk Association" en professor aan die "California State University"

musikale ervaring word die kind bewus van musiek as uitdrukking van die self, wat alle ander historiese of rasionele vorme voorafgaan. Deur middel van *Schulwerk* word die kind van die mees elementêre improvisasies op twee of drie note tot pentatoniese toonlere, modusse, oktawe, majeur en mineur toonsoorte en eenvoudige, funksionele harmonieë gelei (Liess,1966:60).

Hierdie benadering bied ook nie aan die onderwyser 'n sistematiese voorgeskrewe skema of werk nie (Liess,1966:59). In Orff se eie woorde: "It is the music of childhood and, therefore, also music for children. Our ancestry need not be sought, abroad, but in the child within us" (Liess,1966:62). Hy het ook gesê: "We cannot contract out of humanity. If we want to be humanly sound, we must penetrate deeper into humanity".

6.3.1 Agtergrond: Orff: *Schulwerk* en instrumente - Toeganklikheid en bruikbaarheid

Musiek as persoonlikheidsvormende medium kan ook as ondersteuning in die uitbouing van die instrumentalis se kennisveld dien. Die kombinerings van basiese ideale en bronne, te wete musiek, beweging en taal deur middel van ritmiese elemente en die assosiasie daarvan met verskillende sintuie, asook die beginsel van spel en improvisasie, word hier nagestreef: "... the playful and improvisatory principle that enables [a child], and creates the appropriate scope for active self-expression" (Schumacher, 1999). Dit is dus 'n onvoorwaardelike aanname dat daar 'n toeganklikheid ten opsigte van die taal van musiek, emosie en die fisieke by alle mense teenwoordig is, en dat dit saam 'n rol speel in die geheelontwikkeling van die individu.

Die bedoeling van Carl Orff en Gunild Keetman met die gebruik van die Orff-*Schulwerk* in die gemeenskap asook by musiekterapie, sluit die volgende in:

- i) 'n multi-sensoriese benadering in die gebruik van spraak, vrye of gebonde ritme, beweging, sang en die speel van instrumente wat die moontlikheid ten

- opsigte van spontane kreatiewe spel in 'n sosiale konteks, selfs al is daar 'n belangrike sensoriese area wat beskadig is, bied;
- ii) die aktiewe deelname aan 'n kreatiewe proses deur elke lid van 'n groep waar musiek en beweging geïntegreer is;
 - iii) 'n instrumentarium wat deelnemers toelaat om spontaan saam te speel;
 - iv) om die basis vir emosionele ontwikkeling deur musikale uitdrukking en samespel tussen twee instrumentaliste te bevorder; en
 - v) musikale ontvanklikheid en uitdrukking wat onafhanklik staan ten opsigte van intellektuele kapasiteit, ouderdom en vorige musikale ondervinding.

Behalwe vir die toeganklikheid van *Schulwerk*, blyk die Orff-instrumente op sigself ideaal geskik te wees vir gebruik by sosio-opvoedkundige én terapeutiese werk. Vyf aspekte wat dit so ideaal maak, is onder meer dat dit tot al die sinne spreek, dit tegnies relatief maklik is om te bespeel, dit naby die liggaam bespeel word (en sodoende verseker dat die spelers nie te ver van die instrument en van mekaar af is nie), dit vir solo's of groepe gebruik kan word en dat dit geskik is vir improvisasie.

Die basiese funksies van hierdie instrumente (vir gebruik in opvoedkundige en terapeutiese konteks), is direkte kommunikasie en musikale uitdrukking, direkte interaksie met ander, asook om klankfantasieë te ontwikkel en te bevorder.

6.3.2 Die Günther-Schule

Carl Orff en Dorothee Günther het in 1923 ontmoet toe hy by 'n teater in München, Duitsland, werksaam was. Uit gesprekke met Orff het dit geblyk dat Günther van mening was dat daar oor die algemeen nie genoeg geleenthede vir studente was om betrokke te kon raak by kuns, musiek en beweging nie. In 1924 het sy, met haar omvattende agtergrond in gimnastiek en die kunste, die Günther-Schule gestig om in hierdie behoefte te probeer voorsien.

Hoewel Carl Orff nooit direk met die studente van hierdie skool in aanraking gekom het nie, is onderrig wat daar aangebied is op sý konsep van improvisasie geskoei en sou dit later as die Orff-benadering bekend staan. Die Günther-Schule het verskeie dansers en onderwysers van formaat opgelewer. Een van hierdie studente, Gunild Keetman, is as onderwyseres daar aangestel. Hoewel daar oorspronklik slegs onderrig aan ouer studente by die Günther-Schule aangebied is, het Keetman daaraan gewerk om ook aan jonger kinders 'n soortgelyke geleentheid te bied. Sy het in samewerking met Carl Orff, soos vroeër gemeld, 'n vyf volume reeks, *Musik für Kinder*, geskep, wat in hierdie doel sou kon voorsien.

6.3.3 Carl Orff en Gunild Keetman

Navorsing deur Susan Wheatley dokumenteer dat Keetman, Orff en die Günther-Schule se begeleier, Hans Bergese, meer as 'n dosyn volumes *elementare Musik* tussen 1931 en 1934 geskryf het. Hoewel Keetman agt van hierdie volumes die lig laat sien het, is dit deur Schott in 1934 onder die titel *Orff-Schulwerk* gepubliseer. Die skool en dansgroep is na Günther vernoem, en die opvoedkundige musikale materiaal na Orff. Op hierdie manier is Orff en Günther se name aan hul insette gekoppel.

Keetman is hierna gevra om Orff met die komposisie vir die Olimpiese Spele van 1936 te help. Sy is ook gekontrakteer om die uitvoering te dirigeer. Vrae het ontstaan oor die insette wat Keetman tot hierdie projek gelewer het, aangesien sy ook hiér nie die regmatige erkenning ontvang het wat haar toegekam het nie. Met Orff en Keetman se jarelange werksverbintenis is hul name saam by talle komposisies geplaas. Vrae het uiteraard ontstaan oor wie eienaarskap vir watter komposisies moes neem. Volgens Wheatley is hierdie vrae nie net oor die Olimpiese Spele nie, maar ook oor die bydraes tot die *Schulwerk* gevra.

Although lack of evidence makes it impossible to prove each composer's contributions, Keetman's acquaintances provide insight. Minna Ronnefeld, Keetman's student and life-long friend, makes reference to a letter that Dorf Miiller had written to Keetman many years after the war. In his letter, Miiller asked Keetman, 'did you compose the music for the Olympic Games in

1936?' Keetman allegedly answered 'yes.' (Pruett, 2003:193)

Die vraag ontstaan nou waarom Keetman nie krediet geneem het vir so 'n groot onderneming as sy wel 'n groot deel van die musiek hiervoor gekomponeer het nie.

'...that was Keetman's way.' To understand this statement, one must examine Keetman's personal disposition and the historical context in which her professional relationship with Orff existed. First, by 1936 Orff was already nationally known as a composer, and he collaborated regularly with many individuals, mostly men. Aside from Günther's connections to Laban and the Reichstheaterkammer, the Günther-Schule owed much of its success to its early association with Orff. Had Keetman announced her authorship of the majority of the music for the 1936 Olympic Games, her career as Orff's assistant could have ended prematurely. (Pruett, 2003:193)

Met in agneming daarvan dat "She was painfully shy around people most of her life, and agonised over having to address a class or teach a workshop", dokumenteer Wheatley, volgens Pruet, dat Keetman baie suksesvol as komponis van die Günther-Schule se dansgeselskap was, en dat sy altyd baie beskeie reageer het wanneer daar komplimenterend oor haar werk gepraat is (Pruett, 2003:178-196).

6.3.4 Agtergrond: *Die Weihnachtsgeschichte*

Die Weihnachtsgeschichte is aanvanklik vir die Beierse Uitsaaikorporasie geskryf en deur kinders uitgevoer. Hoewel die oorspronklike teks in 'n Beierse dialek is, is daar nou ook weergawes in onder meer Swabies (K. Hötzer), Alemannies, Duits (H. Diers), Vlaams, Hollands, Frans, Sweeds (K. Henrikson) en Engels beskikbaar. Oorspronklik is die werk geskryf vir 'n verteller, drie herders, engele, Maria en Josef, kinderkoor, soliste en klein orkes. *Die Weihnachtsgeschichte* herinner aan 'n kleinskaalse oratorium en staan in Engels bekend as *The Christmas Story* en in Frans as *l'Histoire de la Nativité*. *Die Weihnachtsgeschichte* is die eerste keer op 24 Desember 1948 onder leiding van Carl Orff uitgevoer (*Die Weihnachtsgeschichte nach Carl Orff*, 2000).

Ander radiostasies het in die voetspore van die Beierse Radio gevolg. Deur die blootstelling wat *Die Weihnachtsgeschichte* hierdeur geniet het, het talle uitvoerings

van die werk in skole en kerke gevolg. Volgens Anthony Tommasini (1995:18), joernalis van die *New York Times*, het Carl Orff sy bedoeling vir die gebruik van die werk soos volg weergegee: "...But he wanted the piece to have a life in the concert hall, and stipulated that each performance should be freely adapted to the available musical forces and the regional forms of speech of the various presenters".

In 1995 is hierdie uitdaging deur die New York Filharmoniese Orkes aanvaar en is daar van Haarlem sleng in die teks gebruik gemaak. "Three senior members of the chorus, dressed as the three shepherds, peppered the narration with slang. ('Oh, man! It'll be cold tonight!')" (Tommasini, 1995:18). Kurt Masur het die klein orkes, bestaande uit blokfluite, kitare, 'n luit, xilofone, sleeklokkies, handtromme (tom toms) en tamboeryne gelei. 'n Besondere hoogtepunt het hierop gevolg toe die jaarlikse opvoering van *Die Weihnachtsgeschichte* via televisie deur die Middel Duitse Radio (MDR) in Desember 1996 uitgesaai is (*Die Weihnachtsgeschichte nach Carl Orff*, 2000).

6.3.5 Musiek: *Die Weihnachtsgeschichte*

In *Die Weihnachtsgeschichte* van Carl Orff/Gunild Keetman word 'n argaïese toonspraak weerspieël in onder meer die gebruik van pentatoniek, modaliteit en antieke instrumente.

Hoewel die verhaal oorspronklik in die Midde-Ooste afspeel, het Carl Orff/Gunild Keetman met *Die Weihnachtsgeschichte* 'n doelbewuste poging aangewend om die storie na die Beierse Alpe te verplaas, en het op hierdie manier die werk kultureel-interaktief aangepas. Ter ondersteuning van hierdie aanpassing is daar onder meer van dialek en volksliedere in die musiek gebruik gemaak.

Die Weihnachtsgeschichte, in 'n lineêre skryfstyl en matig neo-klassiek van aard, is op 'n teks wat die verhaal van Christus se geboorte chronologies weergee, getoonset. Dit bestaan uit veertien items waaronder enkele Kersliedere (onder meer *Benedicamus*, *Kindlwiegen* en *Dormi Jesu*), en verloop soos volg:

- i) *Einleitung*
- ii) *Hirten auf dem Felde*
- iii) *Pastorale*
- iv) *Verkündigung*
- v) *Gloria*
- vi) *Hirten zueinander*
- vii) *Marsch der Hirten*
- viii) *Vor der Krippe*
- ix) *Benedicamus*
- x) *Kindlwiegen*
- xi) *Marsch der Heiligen Drei Könige*
- xii) *Reverenz - Der Mohr – Die ganz große Reverenz - Abzug der Heiligen Drei Könige*
- xiii) *Dormi Jesu*
- xiv) *Gloria*

6.3.6. Teks: *Die Weihnachtsgeschichte*

Met Orff se ingesteldheid ten opsigte van die bruikbaarheid van *Die Weihnachtsgeschichte*, blyk dit dat hy die toeganklikheidsmoontlikhede daartoe aansienlik verhoog het. 'n Sleutel tot die verwesenliking van Orff se ideaal om die werk in die konsertsaal te laat voortleef, lê moontlik in sy toestemming om die teks (en musiek) vrylik te kan aanpas soos nodig. Die toeganklikheid wat hier geskep word, sou 'n direkte invloed op die frekwensie van uitvoerings kon hê. Hoewel die teks van *Die Weihnachtsgeschichte* uit Duits in verskillende tale vertaal is, is dit nog nie in Afrikaans beskikbaar nie.

Met dié dat hierdie tesis in verband gebring kan word met die bruikbaarheid, toeganklikheid en opvoedkundige waarde van twintigste-eeuse musiek in Suid-

Afrikaanse laerskole, is die moontlikheid ondersoek vir die vertaling van hierdie werk in Afrikaans.

Met die kleurryke verskeidenheid Afrikaanse dialekte is dit moontlik dat die gebruik van 'n dialek, in plaas van formele, grammatikaal korrekte Afrikaans, tot 'n meer diverse gehoor sou kon spreek. Die gedagte hieraan het, soos vroeër genoem, onder meer ontstaan uit die sukses wat in 1995 deur die New York Filharmoniese Orkes met die teks in Haarlem sleng behaal is.

Na 'n gesprek met professor Hans du Plessis, veelsydige skrywer en vertaler van onder meer die Griekwa-Psalms, het hy, ná die bestudering van die teks, ingestem om *Die Weihnachtsgeschichte* vanuit Engels in die Griekwa-dialek te vertaal. Die Griekwa-dialek is nie net vanweë die kleurvolheid daarvan gekies nie, maar ook as gevolg van die sielvolheid en eenvoud waarmee die Griekwas hulself kan uitdruk. Hierdie eenvoud vind 'n natuurlike aansluiting by die eenvoud van denkwyse wat algemeen by kinders waargeneem en deur hulle verstaan kan word. Die verwerking van die Engelse teks na die Griekwa-dialek sien nou in geheel soos volg daaruit:

THE CHRISTMAS STORY	DIE KERSVERHAAL⁴⁶
Uit Duits vertaal deur Margaret Murray (1948)	Vir Carl Orff se <i>Die Weihnachtsgeschichte</i>
	Uit Engels vertaal deur Hans du Plessis
<i>The Shepherds speak:</i>	<i>Toe pratie skawagters:</i>
<ol style="list-style-type: none"> 1. Are all the sheep inside? 2. The last lamb's just run into the fold. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Is allie skaap nou innie kraal, Niklaas? 2. Ons makeer nog nettie maer lammertjie, ma hie kom dié ok nou.
<ol style="list-style-type: none"> 1. Light the fire. It'll frighten away the wild animals and keep us from freezing. It will be cold to-night with the stars shining so clearly. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Niklaas, steek brantie vier, dit sallie jakkalse wegkeer en warmte in ons lyfte in sit. Dit gat kom koud worre hierielike vennag, kyk net hoe heller issie sterre.
<ol style="list-style-type: none"> 3. Are all the sheep inside? 2. They're all together. 1. The old fellow may as well go to sleep, for he doesn't hear a thing. 	<ol style="list-style-type: none"> 3. Issie hele skape al hie? 2. Alman is hoeka in, oompie Dawid. 1. Die oopie-goed kan ma loop lê, hy hoor deesdae so bitterlik sleg.
<ol style="list-style-type: none"> 2. My hands are getting quite stiff in this biting cold, and my breath is freezing inside my flute. 	<ol style="list-style-type: none"> 2. My hanne beginte vries van hierielike Koue, Adam, ennit smaak die asem vries in my bekflyt.

⁴⁶ Die Afrikaanse teks mag op geen manier gebruik word sonder die skriftelike toestemming van die skrywer nie

<p>1. Come nearer to the fire!</p> <p>2. D'you hear anything? Is something wrong? Those sheep are giving no peace to-night, and the dogs are barking. D'you hear?</p> <p>1. Don't fuss! What's it likely to be? Let's huddle closer together and get ourselves warm.</p> <p><i>The shepherds:</i></p> <p>2. Hey you, wake up! I've just had a dream. No, it wasn't a dream. Just look at that tremendous light in the sky.</p> <p>1. That'll be the morning star.</p> <p>2. But it's only just midnight. Look, such a brilliant light, and what are those sounds?</p> <p>3. That'll be the sheep bells.</p> <p>2. Those are no sheep bells!</p> <p>1. I've never heard anything like it before; that light is dazzling; and now it's falling down from the sky.</p> <p>2. I can't look any more... it's too bright.</p> <p>1. ... an angel stands there!</p>	<p>1. Sit naderer anie vier!</p> <p>2. Lyster, Adam. Hoor jy? Da's fout, onse trop issie vrede nie, hille trap onristag rond, en ver weg blaf 'n hond. Hoor jy, Adam?</p> <p>1. Moenie kwel nie, Niklaas, niks gat gebeure nie. Kom ons sit net bietjie naderer aan mekaar lat ons kan warm worre.</p> <p><i>Die skawagters:</i></p> <p>2. Adam. Adam, word wakker! Ek't 'n droom gehet. Nee, dit wassie 'n dromie. Kyk net hierielike heller lig innie jimmel.</p> <p>1. Seker marie oggendster.</p> <p>2. Is dan nou eers middernag. Kyk, kyk hoe heller skynie lig - en wat issit wat ek hoor?</p> <p>3. Is mos hoeka nettie bokke se klok.</p> <p>2. Dissie 'n bokklok daai nie, Oompie!</p> <p>1. Solike ding het ek nog nooit in my lewe gehoor nie, en daai lig is heller; kyk, dit val ytie jimmel yt!</p> <p>2. Ek kannie meer kykie ... dis té skerp.</p> <p>1. ...da staan 'n ingel!</p>
--	---

<p><i>The angel speaks:</i></p> <p>“Fear not; for, behold, I bring you good tidings of great joy, which shall be to all people. For unto you is born this day, in the city of David, a saviour, which is Christ the Lord. And this shall be a sign unto you; Ye shall find the babe wrapped in swaddling clothes, lying in a manger.”</p> <p><i>The shepherds:</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 2. Look at all those angels! 1. There must be at least sixty! 2. More than that! 1. Several hundred! 2. Still more! 1. Well twelve thousand then! 2. Just about... <ol style="list-style-type: none"> 1. Now they're flying up into the sky again! 2. They're getting smaller and smaller, going back to heaven, and taking the light with them. <ol style="list-style-type: none"> 1. They've all gone now. 2. That was a miracle. 3. What did the angel say? <ol style="list-style-type: none"> 1. “This day a Saviour is born,” he said. 	<p>Toe pratie ingel:</p> <p>“Moenie bang wesie, ek is mossie 'n gesie, nette ingel wat met sing 'n blye boodskap bring solat jille ok self kan hoor innie dorp is 'n Kjent geboor wattie hele mense kom red! Loop kyk, 'n voerbak is Hom bed, Hy se mama lê Hom da neer. Hom naam is Jesus onse Heer! Ere aan God bo innie jimmel rond en vrede virrie mense oppie grond!</p> <p><i>Die skawagters:</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 2. Kyk nou net allie ingels! 1. Dis amper sestag! 2. Meerderer nog! 1. Maklik honnerd! 2. Meerderer! 1. Omtrint 'n tiendysend!⁴⁷ 2. Omtrint... <ol style="list-style-type: none"> 1. Nou loop vlie hille wee innie lug in op! 2. Hille raak kleinerer en kleinerer, hille gat trig jimmel toe, en hille vat hille se lig wee weg. <ol style="list-style-type: none"> 1. Hille is nou weg. 2. Dit wasse wonnerwerk gewas. 3. Wat het daai ingel gekom gesê? <ol style="list-style-type: none"> 1. ”Hierielike dag, my oompie, is da vi ons 'n
--	---

⁴⁷ Vertaler maak hier van teksvryheid gebruik

<p>“You will find the child wrapped in swaddling clothes,” he said that too, “and lying in a manger—“</p> <p>3. Did he say all that? 1. Come on then, let’s find this manger,</p> <p>let’s go straight there and have a look at the child!</p> <p>2. He must be somewhere in Bethlehem...</p> <p>1. We must bring him presents, the best we have, 2. a lamb, milk, butter, honey, some wool... 3. We haven’t much to offer. 1. Come on, let’s go straight away! 2. What about the sheep? 3. On such a night as this God will look after them.</p> <p><i>The shepherds:</i></p> <p>1. Look, there’s the stable! And inside... 2. The ox, the ass, Mary, Joseph, and in the manger – the child. 3. Let us kneel and bow before the heavenly</p>	<p>Redder gebore”, het hy gekom sê. “Ons sallie Kjent toegedraai in doeke kry, het hy nog gesê, Hy lê net da innie voerbak—“</p> <p>3. Het hy al hierie goeterse gesê? 3. Kom, lat ons daai voerbak gat seek, lat</p> <p>ons voetsaam die pad dorp toe vat ennie Kjent loop kyk!</p> <p>2. Hy moet nou da iewerster in Bethlehem-goed in wees...</p> <p>1. Ons moet vi Hom persinte gat gee, die beste wat ons het, 2. 'n vet hamel, bokmelk, vleis, boegoe, hening miskien 3. Ons het so bitterlik min. 1. Kom, lat ons nou daalik die pad vat! 2. Wat van onse skaap? 3. Op solike nag sallie Jirre self agter hille kyk.</p> <p><i>Die skawagters:</i></p> <p>1. Kyk, dasie stal! En binne in... 2. 'n Donkie enne bok, Josef, Maria, eninnie voerbak – da lê die Kjêrelkjent. 3. Lat ons onse kniege byg voor hierielike</p>
---	--

<p>child.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. And let us sing him something. 2. Look how Mary rocks the child, she looks so beautiful, 1. and so young, and she seems to shine with a golden light. 3. And Joseph is standing beside her and he look so pleased. <p><i>The shepherds:</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 2. What's happening now? 1. Look out of the door! <ol style="list-style-type: none"> 2. An enormous star is moving along in the sky, right high up. 3. Its got a fiery tail. <ol style="list-style-type: none"> 1. Down there on the road people are coming this way, quite a large crowd, and they're riding on horses. 2. One's got terrific long nose hanging down in front of it. <ol style="list-style-type: none"> 1. That's not a horse, that's an elephant. 2. And so many strange animals with humps, that look as if they were carrying bundles, and in between them there's 	<p>jimmelse Kjent.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. En lat ons vir Hom ietsietjie sing. 2. Kyk hoe wieg die mooie mama hy se Kjent, 1. die mama is jonk en dit lyk hy blink sosse blok goud. 3. Ou Josef stat neffens ha, ennit smaak my hy is vrede. <p><i>Die skawagters:</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 2. En nou? 3. Kyk innie grondpad af! <ol style="list-style-type: none"> 4. 'n Groot ster sit innie jimmel, hie reg bokant onse koppe. 3. Mette stert sosse lang vlam. <ol style="list-style-type: none"> 1. Kyk da oener innie straat tissenie hyse, da kom 'n klomp mense aan.Hille ry met hille se karre derie sand. 2. Issie karre nie. <ol style="list-style-type: none"> 1. Nee, Niklaas, dis hierie nieuwe soorte for baai fors. 2. En sikke waentjiese agter.
---	--

<p>someone being carried in a chair.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Those are camels. 2. See the splendour and richness of their clothes. 1. There are some Moors running along beside them. 3. Well, haven't you realised that this is the procession of the Three Kings from the East. 2. They're following the star and it's bringing them here, straight as an arrow. 1. And they've brought their music with them. 3. But we were here first. 2. There, look at the tall one, the black king, with baggy trousers and a hat all wound round like a bandage. 1. That's a turban. 2. And he's carrying a stick, with a golden crescent moon on the end of it, and horses' tails hanging from it. 1. Now the first king is getting down from his horse. 3. He's called Gasper. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Dis hille se hyse en hille se kombyse. 2. Kyk net hille se dier klere. 1. en hille se poelieste. 3. Issie gowwermint ytie Oos. 2. Hille het agterrie ster geloop aangery, regyt hienatoe. 1. Lyster nou net hille se annerlike musieke op hille se draadlose. 3. Ma ons was mos eerste hie gewas. 2. Etse, kyk net daai grênd ene mettie baadjie, seker 'n ministerlike mannetjie of iets. Kyk hom hoed. 1. Man, disse kjêps daai. 2. Hy't 'n vlaggie oppie kar se nees. Hie loop stop hy nou. 1. Hy gat kom ytklim. 3. Hy'se belangrike man.
---	---

<p>2. Someone's holding his stirrup; his servants are rolling out a carpet right here into the stable.</p> <p>1. Now he's bowing down to worship the holy child.</p> <p>1. Here comes the third, the black one.</p> <p>3. That's Balthazar.</p> <p>1. He's thrown himself flat on the ground.</p> <p>2. What has he brought?</p> <p>1. Myrrh!</p> <p>2. That pleases the child.</p> <p>1. And the Virgin Mary.</p> <p>3. And Joseph says "Thank you."</p> <p>2. Now they're all bowing down together to do solemn homage, the three kings.</p>	<p>2. Hille maak vi hom die deer oop, hille goi 'n rooi lap oppie sand yt, tot binne innie stal.</p> <p>1. Nou byg hy vorie heilage Kjent.</p> <p>1. Hie kom nogge man.</p> <p>3. Okke vername kjêrel mette tas.</p> <p>1. Hy gat kniel ok byrie voerbak.</p> <p>2. Hy makie tas oop.</p> <p>1. Diamante!</p> <p>2. Wattie Koningskjent kan bly maak.</p> <p>1. En sepe vi Hom se ma Maria.</p> <p>3. En ou Josef dié sê: "Dankie, Meneer."</p> <p>2. Toe bygie manne om te hille se eer te wys.</p>
<p><i>The shepherds:</i></p> <p>1. Well, they didn't say much did they? And they've left the child lying in that wretched stable.</p> <p>3. That's just how most people are, they don't think much.</p> <p>2. If I were a king. I'd take the child and put</p>	<p><i>Die skawagters:</i></p> <p>1. Wat het hille nou gekom sê, hille hettie eentlik gepratie? Nou kom los hille die Kjent net so innie rowwe stal.</p> <p>3. So is onse mense ma, ons dink nie eentlik nie.</p> <p>2. As ek nou 'n belangrike man gewas het,</p>

<p>him on a golden throne; I'd buy a castle for Mary, the most beautiful castle in the world; and for Joseph I'd buy a workshop, and in it he'd have golden saws, silver hammers and pliers, and nails made of ivory.</p> <p>3. But that's all impossible, the story doesn't end like that at all.</p> <p>2. Why then?</p> <p>3. Because God has willed it so.</p> <p>2. Look now round the stable, there are angels sitting everywhere.</p> <p>1. Where have they come from?</p> <p>2. One's sitting in the manger, another's up in the rafters, and there are several on the floor. Some are looking in through the skylight, and there's one sitting on the lamp. They've brought instruments, violins, and zithers and bells, can you hear them tuning up? It's all to honour the holy child. They'll sing and play for him and rock him to sleep.</p> <p>3. And we are quite still.</p> <p>1. "Sleep, sweet babe! My cares beguiling; Mother sits beside thee smiling; Sleep, my darling, tenderly.</p> <p>2. If thou sleep not, mother mourneth, Singing as her wheel she turneth: Come, soft slumber, balmily."</p>	<p>het ekkie Kjent gevat en Hom inne parlemint geloop sit. Vi Maria het ek 'n hys met vier kamerse gekoop en vi Josef 'n werksbank met goue hamerse, 'n silwer saag en spykerse van ivoor.</p> <p>3. Ma dis vekeerd, want dis nou glad nie hoelattie storie moet loop nie.</p> <p>2. Hoe dan nou, Oompie?</p> <p>3. Want dissie Jirre se wil.</p> <p>2. Kyk nou innie omtes van hierielike dorp, dissie ene ingele, net wa jy kyk, sit hille.</p> <p>1. Wa kom hille so skierlik vedaan?</p> <p>2. Een sit innie voerbak, 'n anner ene oppie kraalmier, anners dans innie sand. Party vlie orie driendoring. Hille het hille se musieke saamgebring, klokkiese en kitare, viole en flyte, ek hoor hoelat hille dit stem. Alles net om te die Kjent te kom eer. Hille gat vir Hom speel en vi Hom sing totlat Hy slaap.</p> <p>3. Ons moet nou ok stil kom raak.</p> <p>1. Slaap, Kindjie, slaap soet! My seer vedwyn. Jou se ma-goed sit neffens Jou; slaap, my Skat, slaap sag.</p> <p>2. As Jy nie slaap nie, sal Jou mama kan hyl. Kom slabies nou.</p>
--	--

<p><i>A shepherd, quite overcome:</i></p> <p>Look – the skylight’s opening, up there in the hayloft, and thousands of angels are singing.</p>	<p><i>'n Wagter sê:</i></p> <p>Kyk – die jimmel het oopgemaak en da's dysende ingele wat anie sing gegang het.</p>
---	--

6.3.7 Slotsom

As gevolg van die feit dat die voortbestaan van Afrikaans 'n onderwerp is wat voortdurend bespreking uitlok, wil hierdie studie met *Die Weihnachtsgeschichte* die jeug nie net bekend stel aan die klankidroom van twintigste-eeuse musiek nie, maar ook 'n bydrae lewer in die bewaring en behoud van hierdie taal, wat veral deur dialek op 'n besondere wyse gekleur kan word. Die Griekwa-dialek wat spesiaal vanuit die Engelse teks vir hierdie doel geskep is, is ook aangepas sodat daar 'n realisme aan wat tans in pas met die tyd is (bv. vierwiel-aangedrewe voertuie in plaas van kamele), aan die verhaal verleen word. Omdat dialekte afwyk van formele, grammatikale korrektheid, kan hierdie informele andersheid van die spreektaal help om die belangstelling van die jeug vir die taal te prikkel, en deur die medium van toneel te help bevorder. Humor en eenvoud (tesame met die interessantheid van die dialek, veral vir gehore wat nie gereeld in aanraking daarmee kom nie) kan dikwels magtige sleutels in die proses van bewusmaking hiervan wees.

Die gedagte met hierdie werk in die Griekwa-dialek is om vas te stel wat die haalbaarheid daarvan is om dit by kunstefeeste soos onder meer Aardklop, Die Vryfees, Woordfees en die Klein Karoo Nasionale Kunstefeeste uitgevoer te kry,

sodat dit via hierdie kanaal by die volks-oor uitgebring kan word. *Die Weihnachtsgeschichte* leen hom ook, vanweë die lengte en tydspesifiekheid daarvan, tot radio-uitsendings.

Deur die uitdaging van Orff te aanvaar kan hierdie werk selfs, met die wye verskeidenheid van spreektaal in Suid-Afrika, verder uitgebou word.

Gemeenskappe kan betrek word by hierdie konsep en aangemoedig word om dit in hul eie spreektaal te verander. As daar byvoorbeeld gedink word aan die kleurvolle taal wat op die Kaapse Vlakte gebesig word, en hoeveel mense in verskillende gemeenskappe deur 'n uitvoering van hierdie werk in hiërdie dialek aangeraak kan word, kan dit nie net 'n groot bydrae lewer tot die koestering en bewaring van die Afrikaanse taal nie, maar terselfertyd musiek met 'n twintigste-eeuse idioom en 'n werklik multikulturele ervaring by gehore bekend stel. Te danke aan Carl Orff se holistiese benadering is die moontlikhede ten opsigte van die teks en die musiek van *Die Weihnachtsgeschichte* iets wat na vier en sestig jaar steeds geëksploreer kan word.

6.4 Benjamin Britten: The Little Sweep (1949)

Inleiding

Die bekende Britse komponis, Benjamin Britten, se toegeneentheid en besorgdheid teenoor kinders was só algemeen bekend dat hy met die ontvangs van sy eredoktorsgraad van die Universiteit van Cambridge soos volg aan die gehoor voorgestel is: "There is no one for whom he makes music more readily than boys and girls". Volgens die Britten-Pears Organisasie was dit vir Britten belangrik dat, wanneer hy werke vir kinders gekomponeer het, hulle dit nie net sou geniet nie, maar dat dit ook aan hulle 'n uitdaging sou bied in die verwesenliking van hul volle potensiaal (*Welcome to the Britten-Pears Foundation website, 2012*).

Britten stel dit soos volg in Kendall (1973:85):

I certainly write music for human beings – directly and deliberately. I consider their voices, the range, the power, the subtlety and the colour potentialities of them. I consider the instruments they play – their most expressive and suitable individual sonorities, I have borne in mind the pleasure the young players will have in playing it.

In 'n toespraak in Aspen wys Benjamin Britten op die nuttelosheid daarvan om aan kinders musiek te bied wat hulle verveel, onbevoeg of gefrustreerd laat voel en hulle dus 'n negatiewe gesindheid teenoor musiek laat ontwikkel (Kendall, 1973:85). Hy gee die volgende raad aan kinders:

When you leave school and there is no one to chase you to practise the recorder, don't forget about it altogether. Go on playing, go on singing. Doesn't matter what kind of music - it can be old or new, sad or gay – but go on trying. (*Welcome to the Britten-Pears Foundation website*, 2012).

Aanvanklik het Benjamin Britten baie min musiek vir kinders gekomponeer. Die uitsondering was *Friday Afternoons*, 'n versameling kinderliedere met klavierbegeleiding. Met sy terugkeer vanaf die VSA in 1941 het Britten sy kreatiewe energie egter begin fokus op musiek vir kinders. Die eerste komposisie vir kinders in hierdie nuwe fase van Britten se loopbaan was in opdrag van die ministerie van onderwys vir 'n film, *Instruments of the Orchestra*. Britten het in die potensiaal van kinders geglo as die musikante van môre, en dié werk aan die kinders van sy vriende, John Maud en Jean Hamilton, opgedra. Hy het hierdie werk veral met die 11-jarige Humphrey (’n tjellis) in gedagte, gekomponeer. (*The Young Person's Guide to the Orchestra*, 2012).

Tipies van Britten se musiek is die toeganklikheid daarvan vir 'n diverse gehoor: “it reaches out to the old woman in Lucretia who realises that she is ‘shorn of beauty’, and it reaches back to the helpless infant in *The Charm of Lullabies* who is unable to protest against the violent shakings of a *Prestissimo furioso*” (Mitchel et al., 1952: 279). Dit is

veral die lewendige en energieke aard van Britten se werke wat daartoe bydra dat sy musiek so maklik toeganklik is, selfs vir die lekeluisteraar (Mitchel et al., 1952:279). Maar, ten spyte van die kenmerkende toeganklikheid van Britten se musiek, het hy nooit sy moderne komposisiestyl aangepas of prysgegee wanneer hy vir jongmense gekomponeer het nie (*Lammas Records, Choral and Organ Music of Distinction*). Volgens die Britten-Pears Stigting skeep *The Little Sweep* 'n afgeronde en betrokke teaterervaring, wat jong gehore aan die tradisies van opera bekend stel deur middel van 'n eenvoudige storie waarmee kinders kan identifiseer. Die Britten-Pears Stigting vervolg:

...the work can almost be seen as Britten's operatic counterpart to *The Young Persons Guide to the Orchestra*. Yet despite the light-hearted approach, *The Little Sweep* is also a morality tale in which Sam the sweep boy is sold into service and bullied by his elders in a manner reminiscent of *Peter Grimes*." (*The Little Sweep*, 2012).

6.4.1 Agtergrond en ontstaan

Benjamin Britten en Eric Crozier het vir etlike jare daaraan gedink om 'n kinderopera te skeep. Hierdie konsep het egter eers in die herfs van 1948, met die beplanning en samestelling van die program vir die tweede Aldenburghfees, tot uitvoer gekom. Britten het voorgestel dat hulle *Two Songs of Innocence and of experience* van William Blake, getiteld *The Chimney-Sweeper*, in die voorgenome kinderopera gebruik. Eric Crozier wat die libretto van hierdie opera geskryf het, onthou dit soos volg: "By that evening we had planned the structure, action and characters of a short opera in three scenes." (*Benjamin Britten Operas*).

Een van die voorwaardes vir hierdie opera, soos ook met die vorige werke vir die Aldeburghfees, was dat die toneel in die groot plaashuis, Iken Hall, op die oewer van die Alderivier in Suffolk, moes afspeel. *The Little Sweep* was die eerste van Britten se operas om in Aldeburgh in geheel gekomponeer en uitgevoer te word (*Benjamin Britten Operas*).

6.4.2 Sinopsis

Die storie van *The Little Sweep* speel af in 1810 en begin in die kinderkamer van 'n groot woonhuis, Iken Hall, in Suffolk. In die kinderkamer is daar reeds lakens oor die meubels gegooi om dit teen die roet te beskerm vir wanneer die skoorsteeneveërs die skoorstene kom skoonmaak. Black Bob (ongenaakbare hoof van die skoorsteeneveërs) en Clem (sy seun en assistent) is op pad na Iken Hall om hierdie taak te verrig. Hulle het pas 'n nuwe skoorsteeneveër, die agtjarige Sam, gekoop, wat hulle vandag met hul taak sal bystaan. (Kinders is vroeër algemeen as skoorsteeneveërs gebruik, aangesien hulle klein genoeg was om in die skoorstene op te klim, terwyl die volwassenes dan aanbeweeg het tot by die volgende skoorsteen wat skoongemaak moes word). Sam is beangs, aangesien hy nog nooit voorheen so iets gedoen het nie. Miss Baggott (die bombastiese huishoudster van Iken Hall) gee by hul aankoms onmiddellik opdragte oor die skoonmaak van die skoorstene. Black Bob en Clem laat nie op hulle wag nie en boelie die huilende Sam tydens hul duet, waarna hulle hom in die skoorsteen dwing, terwyl Rowan (die kinderoppasser) tevergeefs probeer om die kind uit die situasie te red.

Intussen kuier die drie Brook-kinders, Juliet, Gay en Sophie, baie lekker saam met hul twee nefies en niggie, Jonny, Hughie en Tina Crome, wat vir die vakansie kom kuier het. Hulle moet die volgende dag weer teruggaan huis toe. Die kinders speel wegkruipertjie en word bewus van hulpkrete vanuit die skoorsteen waarin Sam vassit. Hulle trek aan die tou wat om Sam se lyf vasgebind is en slaag uiteindelik daarin om hom te bevry. Die kinders besluit om Sam te help ontsnap deur hom in 'n trommel wat die volgende dag op die koets gelaai sou word,⁴⁸ weg te steek.

6.4.3 Musiek

⁴⁸ Vir hierdie taak word Tom (die koetsier van Woodbridge) bygestaan deur Alfred (die tuinier by Iken Hall).

Hierdie opera vorm deel van 'n verhoogproduksie, *Let's make an Opera!*, wat uit twee gedeeltes bestaan. Die eerste gedeelte neem die vorm van 'n toneelstuk aan, waar die karakters voorgee dat hulle kontemporêre amateurkunstenaars is wat besig is om 'n opera te skep, waarna dit (as deel van die toneelstuk) gerepeteer word. Die toneelstuk skep 'n geleentheid om die gehoor aan die vier *Audience Songs*, wat ná die pouse in die operagedeelte, *The Little Sweep*, gesing word, bekend te stel en dit met hulle in te studeer.

The Little Sweep, in drie tonele, vorm dus die tweede gedeelte van hierdie verhoogproduksie. Wanneer daar van *The Little Sweep* (Opus 45) gepraat word, word daar soms ook daarna verwys as *The opera from "Let's make an Opera": An Entertainment of Young People*. Dit handel, soos dikwels in werke van Britten, oor 'n tragiese held. Hierdie verhaal kan ook moontlik verwys na Britten se eie ongelukkige kinderjare. Oor die besondere wyse waarop Britten te werk gegaan het om karakters in die musiek van sy operas te tipeer, word die volgende gesê: "Britten was a master of poetic text paintings, or the illustration of words in a libretto, through music" (*Benjamin Britten Operas*, s.d.).

Met die skep van *The Little Sweep* blyk dit dat daar aanvanklik redelik aan die formaat van die opera verander is om verskillende benaderings tot die uiteensetting daarvan te eksploreer. Gedurende die eerste paar maande het drie weergawes die lig gesien, met een wat spesiaal vir die radio geskryf is.

The Little Sweep is in sy finale formaat in Junie 1949 deur Britten (Kennedy, 1993:54) uiteindelik soos volg uiteengesit:

NOMMER	TITEL	KARAKTER/S
i)	<i>The Sweep's Song, Audience Song I</i>	Gehoor, later Clem en Bob
ii)	<i>Quartet: "Sweep the chimney!"</i>	Miss Baggott, Rowan, Clem en Bob
iii)	<i>Duet: "Now the little white boy"</i>	Clem en Bob
liia)	<i>Hide and Seek, "Juliet! Juliet!"</i>	Die Kinders
iv)	<i>Shanty: "Pull the rope gently"</i>	Die Kinders

v)	<i>Ensemble: "Is he wounded?"</i>	Sam en die kinders
vi)	<i>Marching Song</i>	Die Kinders, later Miss Baggott, Bob en Clem
vii)	<i>Trio</i>	Miss Baggott, Bob en Clem
viii)	<i>Aria: "Run the poor sweep boy"</i>	Rowan en later die kinders
ix)	<i>Sammy's Bath, Audience Song II</i>	Gehoor, later Rowan en die kinders
x)	<i>Ensemble: "Oh why do you weep?"</i>	Sam, Rowan en die kinders
xi) & xii)	<i>Pantomime and Scena</i>	Miss Baggott
xiii)	<i>Finale: "Help! Help! She's collapsed!"</i>	Rowan, Miss Baggott en die kinders
xiv)	<i>The Night Song, Audience Song III</i>	Gehoor
xv)	<i>Aria: "Soon the coach will carry you away"</i>	Juliet
xvi)	<i>Ensemble: "Morning Sammy"</i>	Sam en die kinders
xvii)	<i>Trio and Ensemble: "Ready, Alfred?"</i>	Alfred, Tom, Miss Baggott, later Rowan en die kinders
xviii)	<i>Coaching Song, Audience Song IV</i>	Omnes en Gehoor

Enkele gedagtes rakende die algemene benadering en vindingrykheid waarmee Britten in hierdie opera vir strykkwartet, klavier (vier hande) en slaginstrumente te werk gegaan het, sal vervolgens onder die loep geneem word. Soos reeds vantevore opgemerk is, is fyn karakterisering van die persone in die opera iets waaraan Britten besondere aandag gee.

i) The Sweep's Song

Die hoof van die skoorsteenveërs, Bob, het pas 'n agtjarige nuweling, genaamd Sam, in diens geneem. Sam is deur sy pa as skoorsteenveër verkoop. Bob, Clem en Sam is op pad na Iken Hall om skoorstene te gaan skoonmaak. By Iken Hall aangekom, word hulle begroet deur Miss Baggott. Wanneer die gordyn lig, is die toneel in die kinderkamer van Iken Hall.

The Sweep's Song is bedoel om 'n agtergrond te gee van wat reeds agter die skerms in die storie gebeur het én dit wat op die oomblik aan die plaasvind is. Hierdie lied het ook ten doel om die karakters van Bob, Clem, Sam, Miss Baggott en Rowan aan die gehoor

bekend te stel. Britten bewerkstellig dit deur *The Sweep's Song* soos 'n tipe ouverture te hanteer. Dit wyk af van ander instrumentale opera-ouvertures deurdat vooraf gebeure in die verhaal in hierdie geval gesing word, terwyl die gordyn gesak bly. Britten verskuif die grense verder deurdat hy nie net die deelnemers nie, maar ook die gehoor by die uitvoering van die opera betrek met die sing van liedere wat, soos die *Audience Song I* in hierdie opera, spesifiek vir hulle geskryf is.

Kenmerkend van *The Sweep's Song* is 'n onreëlmatige tydmaatteken ($\frac{5}{4}$), dissonansie, aksente op 'n onreëlmatige (die vyfde) polsslag in die maat, asook vindingryke akkoordprogressies. Die gebruik van hierdie musikale elemente in die lied is tiperend van die twintigste-eeuse klankidoom.

ii) Quartet

Omdat Sam klein genoeg is om in die skoorstene te pas, is dit sy werk om daarin op te klim. Uit die teks en ook uit sy traanbevlekte gesig blyk dit dat hy bang is vir hierdie taak wat by Iken Hall op hom wag. Miss Baggott, die ouerige huishoudster met die skerp tong, deel onmiddellik by hul aankoms aan die skoorsteenvoërs allerhande pligte en opdragte rakende die skoonmaak van die skoorstene uit.

Die outokratiese karakter van Miss Baggott kom treffend in die resitatief-agtige melodie⁴⁹ en begeleiding na vore. Die wyse waarop die drie ritmies sterk beklemtoonde majeur akkoorde⁵⁰, elkeen 'n toon uitmekaar, onder herhalende teks ("*four more*

⁴⁹ Let daarop dat resitatief-agtige musikale materiaal in *The Sweep's Song* ook in die volgende gedeeltes vir die karakterisering van Miss Baggott gebruik word: *Trio*: "Wait until we catch him,...", *Finale*: "Help! Help! She's collapsed!" en in *Ensemble*: "Ready, Alfred?" In hierdie opera is daar nie, soos in die geval van *Pieter en die Wolf*, 'n musikale tema waaraan karakters herken kan word nie. Met die gebruik van die resitatief-agtige materiaal elke keer wanneer Miss Baggott aan die woord is, kan hierdie karakter op musikale vlak wel aan die tipe styl uitgeken word.

⁵⁰ Sien p. 8, mt10-11.

chimneys on this floor”) as begeleiding gebruik word, dien daartoe om hierdie karakterisering te benadruk.

Daar vind ‘n wending in die karakter van die musiek plaas wanneer Rowan empatie met Sam betoon. Hierdie eerder liedagtige gedeelte⁵¹ staan in direkte kontras met die resitatief waar Miss Baggott aan die woord is. Sam is ‘n seuntjie wat tot nou toe die wêreld as ongebroke ervaar het. Daarom, wanneer Rowan oor hom sing, het die vokale party ‘n liriese kwaliteit, sagte, reëlmatige orkestrasie en stadiger harmoniese beweging. Britten skep hier op vindingryke wyse in die musiek ‘n naïwiteit, tipies van ‘n onskuldige kind. (Dit herinner aan ‘n aria wat op ‘n resitatief volg.) Teen die einde van die stuk kom Miss Baggott, Rowan, Clem en Bob teen mekaar te staan om die opskrif *Quartet* te verwesenlik. Dit skep die geleentheid om die karakterisering op die spits te dryf deur die resitatief van Miss Baggott en die liriese sang van Rowan met die gelykmatige, pedantiese sang (in oktawe) van die vader-en-seun-span van skoorsteenvoërs te kontrasteer.

iii) *Duet*

Clem en Black Bob het so pas Sam se klere uitgetrek, ‘n tou om sy middellyf vasgebind en hom na die vuurherd gesleep. In die duet maak hulle hom, volgens die teks (*Now, little white boy! Shiver-with-fright boy!...*), bang en dwing hulle hom om in die skoorsteen op te klim.

Die duet word met ‘n sterk ritmiese figuur⁵² van konstant afwisselende kwart- en sestiende note, geskei deur ‘n sestiende rus, in die begeleiding geopen. Hierdie ritmiese motief word ‘n paar keer herhaal om ‘n frase te skep wat op sy beurt in verskillende transposisies, telkens met ‘n nuwe toonsoortteken, verskyn. Die eerste seksie eindig met ‘n majeur akkoord (B majeur) – ‘n halftoon laer as die toonsoort (C mineur). Elke

⁵¹ Sien p. 9, mt19- p. 10, mt35.

⁵² Sien p. 14, mt1.

keer as die ses-maat seksie voorkom, is dit 'n toon hoër⁵³. Die kumulatiewe effek van hierdie harmoniese progressies ondersteun die dreigende teks⁵⁴ van Bob en Clem op treffende wyse.

*iiia) Hide and Seek*⁵⁵

Die titel van hierdie lied, in teenstelling met die vorige titels, hou verband met die speletjie, wegkruipertjie, wat universeel graag deur kinders gespeel word. 'n Resitatief sonder begeleiding word vir die dialoog in hierdie stuk gebruik. Die karakter hiervan, veral die omgekeerd gepunteerde ritmes waarmee die name artikuleer word (iets wat kenmerkend van die Engelse taal is), laat ruimte vir onbevange, spontane interaksie tussen die kinders. Die tempo aanduiding is lewendig (*Vivace*) en in pas met die opwindende aard van die speletjie.

Juliet en Jonny kruip onder die roetlakens in die vertrek waar die vuurherd is, weg. Wanneer die kinders hulle ontdek, hoor hulle Sam se hulpkreet, vanwaar hy in die skoorsteen vassit. Hulle word skielik bewus van die tou wat in die vuurherd hang en beseft wat gebeur het. Hulle maak planne om Sam te bevry deur versigtig aan die tou, wat steeds om sy lyf vasgebind is, te trek.

iv) Shanty

'n *Shanty*⁵⁶ is 'n tipe werkslied wat dikwels deur Amerikaanse en Engelse matrose gesing is. Om die "reddingspoging" van Sam te verklank, is die keuse van 'n *Shanty* dus gepas.

⁵³ Sien p. 14, m1-6 (m6 in B majeur, m7 in D mineur); p.14, mt7 – p.15, mt12 (mt12 in C-Kruis majeur, mt13 in E mineur en so meer).

⁵⁴ Sien p. 14 – 17.

⁵⁵ Sien partituur oor numering wat op hierdie wyse aangebring is.

⁵⁶ Volgens Harold Whites is die vroegste *Shanties* op rekord van Skotse oorsprong en te vinde in 'n merkwaardige traktaat uit die sestiende eeu, getiteld THE COMTPLAYNT OF SCOTLAND... Die datum van die publikasie dateer uit 1549. Vir meer inligting, sien *Music & Letters*, 1937, Vol. 18(3):340. The Background of Sea Shanties.

As tiperende begeleiding vir die *Shanty* is 'n figuur van vier akkoorde⁵⁷ wat telkens op 'n sonoriteit met dominantfunksie eindig, en tipies van Britten se klankidroom is, gebruik. Hierdie basiese figuur word vanaf maat 14 en dan veral vanaf maat 26 uitgebrei, waar die aksent nou op die onbeklemtoonde laaste slag van die maat, juis telkens op die woord "jerk!", opvallend is. Die titel van die lied kom tot sy reg wanneer daar soos die matrose van ouds geskree word: "One, two, three, jerk!"

Dit blyk uit die teks dat die gebruik van 'n glissando⁵⁸ aan die einde van die stuk waarskynlik bedoel is om op die deurbraak in die reddingspoging te dui wanneer Sam uit die skoorsteen gly.

v) *Ensemble: "Is he wounded?"*

Sam is uit die skoorsteen bevry. Die kinders is ontsteld en besorgd oor hom, maar baie verlig as hulle ontdek dat hy wel die val oorleef het. Hulle wil seker maak of Sam gewond is, maar al waaraan hy kan dink, is dat hy nie weer terug in die skoorsteen wil opklim nie.

In hierdie ensemblestuk word daar op twee vlakke gefokus, naamlik dié van die kinders en dié van Sam. Die twee vlakke word musikaal gekontrasteer deurdat die kinders (aanvanklik Sophie alleen) 'n ge-agiteerde melodie vol stygende en dalende beweging het teenoor Sam se pleidooi op herhaalde note met 'n dalende halftoon as kadens ("Please don't send me up again!"). Die kombinasie van 'n gejaagde tempo (*Presto agitato*) tesame met voortdurende agstenoot-passasies⁵⁹ wat *sempre spiccato* by Viool

⁵⁷ Sien p. 21, mt1 – p. 22, mt10.

⁵⁸ Sien p. 25, mt34.

⁵⁹ Sien p. 26, mt1 – p. 29, mt46.

I en II gemerk is, is waarskynlik bedoel om op die ontsteltenis van die kinders, ná Sam se val, te dui.

vi) Marching Song

Sam word net betyds deur die kinders in die speelgoedkas versteek, wanneer Miss Baggott haar verskyning in die kinderkamer maak.

In hierdie lied met die karakter van 'n mars, word 'n lewendige tempo (*vivace*), saamgestelde tyd ($12/8$) teenoor enkelvoudige tyd ($4/4$) asook agstenoot-passasies in al die strykers (*arco* gemerk) gebruik om die onrustige atmosfeer te tipeer wanneer die kinders, wat bang is dat Miss Baggott op hulle sal afkom, skarrel om "bewyse" te plant dat Sam "verdwyn" het.

Die haas en geskarrel waarmee die kamer in 'n "ontsnappingstoneel" omskep word, word treffend met die strykers se vinnige lopies (deur 'n tremolo van twee sestendes op elke agstenoot geïntensifiseer) weergegee, wat in unisoon oor drie oktawe heen gespeel word. Miss Baggott se skielike verskyning lei tot 'n plotselinge onderbreking in die musiek, waarna 'n reeks kort afgebroke note die spore, wat Sam veronderstel is om agter te gelaat het, met groot realisme uitbeeld.

vii) Trio: "Wait until we catch him..."

Hierdie titel herinner aan *Hide and Seek* van vroeër, met dié verskil dat die vrolikheid en ligtheid van die wegkruipspeletjie nie in die konteks van hiérdie lied, *Wait until we catch him*, pas nie. Met Miss Baggott wat so pas Sam se verdwyning ontdek het, vind dit wat aan 'n speletjie herinner het nou binne die konteks van woede en wraak plaas. Miss Baggott en die skoorsteenvoërs is volgens die bedreigende teks baie verontwaardig wanneer hulle sê: "Wait until we catch him,..."

Die effek wat hier verkry word met die kombinasie van teks, tempo (*Allegro pessante*) en gesinkopeerde ritmes wat met sestiendenoot-figure sonder sinkopasie (vanaf p33, s1, mt1...) afgewissel word, sluit goed aan by die gevoel van verontwaardiging wat deur Miss Baggott en die skoorsteenveërs ervaar word. Met dié dat hulle nou 'n hulp verloor het en die werk in die skoorstene tot stilstand gekom het, skree Miss Baggott, Black Bob en Clem: "We'll whip him til he howls! We'll teach him to run off and leave his duty!". Hierdie bedreigende teksinhoud word versterk met die speel van deurgaans vinnige ritmes op perkussie⁶⁰ wat waarskynlik vanweë toonkleur hiervoor gekies is.

Aanvanklik sing die drie karakters, Miss Baggott, Clem en Bob in unisoen om hulle gemeenskaplike woede en vasberadenheid te beklemtoon, maar dit gaan later in die stuk oor in dialoog wanneer elkeen sy/haar verontwaardiging individueel uitskree. Dit word alles begelei met 'n ostinato of onderbroke pedaalpunt van oop kwinte in die basinstrumente.

viii) Aria: "Run, poor sweepboy!"

Vanuit die titel blyk dit dat Sam se lewe, noudat hy deur Miss Baggott, Black Bob en Clem gesoek word, in gevaar is. Rowan voel alleen en bekommerd oor Sam. Sy gee in hierdie lied vrye teuels aan haar emosies.

Britten se aanvanklike keuse van 'n gejaagde tempo sluit baie goed aan by die gejaagdheid in die teks. Hy wissel die tempo na gelang van die teksinhoud af, en tipeer hierdeur die wisselende emosies van Rowan wanneer sy die een oomblik vir Sam aanmoedig om so vinnig as wat hy kan weg te hardloop, net om die volgende oomblik aan hom as verwese seuntjie te dink.

ix) Sammy's Bath

⁶⁰ Keteltromme en houtstokkies

Na die traumatiese ervaring in die skoorsteen is Sam vol roet. Die kinders besluit om hom te bad. Hulle bly maar op hulle hoede vir Miss Baggott, want sy mag nie weet dat Sam nog in die huis by hulle is nie.

Vir die duur van die bad-episode word hierdie stuk onder meer gekenmerk deur lewendige (*vivace*), sterk gemerkte staccato agstenoot-passasies in die klavier en strykers, dissonansie, asook elemente van modale materiaal. Met die toonskilderende effekte wat Britten verkry om die opwinding van Sam wat gebad word te tipeer, maak hy gebruik van hierdie musikale elemente tesame met dinamiese aanwysings wat bydra om die musikale materiaal te verruim.

Die realisme waarmee die gebeure oor die algemeen in die opera uitgebeeld word, vind in hierdie *audience song* interessante neerslag. In die eerste deel van die lied word verwys na die vuur, waarmee die badwater warm gemaak word en die reën van vonke wat daardeur veroorsaak word. Die eerste viole en die eerste klavier begelei dit elkeen afsonderlik maar gelyktydig met vinnige, rondspringende staccato-note in 'n hoë register, wat waarskynlik veronderstel is om die vlieënde vonke na te boots. Wanneer in die tweede helfte van die lied vertel word hoe Sam gewas en geskrop word, verander die begeleiding onmiddellik na 'n motief wat moeilik anders as 'n tipe "skrop-aksie" op chromaties stygende note in parallelle tweedes in die strykers beskryf kan word.

TONEEL 2

Die kinders kyk na die "nuwe", skoon Sam. Hy het so pas uit die bad geklim. Hy glimlag terwyl hy 'n handdoek wat om hom gedraai is, vashou. Hulle sing 'n lied wat beskryf hoe skoon hy nou is.

Die agstenoot-passasies in Klavier I herinner verlangs aan soortgelyke agstenoot-passasies in Viool I uit die vorige lied, (*Sammy's Bath*) en skep daarom 'n tipe kontinuïteit. Die stygende sekwensiële melodie wat in heeltone beweeg⁶¹, tesame met

⁶¹ Sien vanaf p. 47, mt74³.

die kruisritmes⁶² wat in hierdie lied voorkom, maak deel uit van die boustene wat hierdie lied verruim. Woorde en beelde soos “swans as they fly”, “stars in the sky” of “white foaming seas” word ook in hierdie toneel met realisme in die begeleiding uitgebeeld.

x) *Ensemble: Oh why do you weep*

Ondanks die kinders se besorgdheid oor Sam, bly hy hartseer. Hulle verstaan dit moeilik, omdat hulle hom dan klaar uit die skoorsteen bevry het. Dit is asof die kinders aanbeweeg het en, tipies kind, nog te naïef is om te verstaan dat Sam se probleme nie “saam met sy badwater” verdwyn het nie.

Britten se gebruik van harmoniese progressies, dissonansie, parallelle akkoorde, asook onder meer die gebruik van 'n herhalende gebroke akkoord⁶³ wat die funksie van 'n pedaalpunt verrig om 'n vertraging van die harmoniese vloei teweeg te bring, is instrumentale middele wat vanweë hul kombinasie bydra tot die troebel atmosfeer wat vanaf die openingsmate van die teks (*Oh why do you weep through the working day?*) ingelei word.

Britten plaas 'n *tiers ti picardi* aan die einde van die lied (p.55, s2, mt4), wat gewoonlik op 'n wending dui. In hierdie geval skep Britten 'n goeie aansluiting by 'n verwagting van hoop, omdat Jonny se plan om Sam te red net na die *tiers ti picardi* aangekondig word.

xi) & xii) *Pantomime and Scena*

Tydens die Pantomime is daar verskeie take wat deur die kinders afgehandel moet word. Hulle is besig om haastig op te ruim nadat Sam gebad is. Britten merk hierdie gedeelte *presto furioso* wat waarskynlik bedoel is om die gejaagdheid van die kinders te illustreer.

⁶² Sien p. 47, mt75-76.

⁶³ G mineur-akkoord

Die Oosterse invloed op Benjamin Britten se musiek kan duidelik in hierdie gedeelte van die opera herken word waar daar van elemente van die Indiese Raga gebruik maak word. Daar kom bykans deurgaans 'n herhalende rein 5de⁶⁴ voor, wat aanvanklik in die tjelloparty gehoor word. Benewens die rein 5des wat hierna in die party van Klavier II⁶⁵ gehoor word, maak Britten ook (vanaf p. 56 –57, s2, mt7) van oktawe in Klavier II gebruik. 'n Element van die Indiese Raga word verder in 'n pedaalpunt op G in die tjelloparty⁶⁶ van hierdie musiek aangetref. Al hierdie elemente van die Indiese Raga dra by tot die musikale verruiming van die stuk.

xiii) Finale: "Help! Help! She's collapsed!"

Die spanning loop hoog wanneer Miss Baggott in die rigting van die speelgoedkas beweeg. Sy wil graag hê dat die kinders die speelgoed daarin moet regppak. Juliet kom tot Sam se redding waar hy binne-in die kas skuil, deur skielik haar bewussyn te "verloor." Tot groot verligting van Sam word die aandag na Juliet se "floute" gelei, wat hom van 'n gewisse ontdekking red.

In hierdie duet wat plek-plek tot 'n trio ontwikkel, en waar die klem op karakterisering val, word die optrede van Miss Baggott en Rowan tydens 'n krisis op so 'n wyse geskilder, dat hul kontrasterende persoonlikhede baie goed geïllustreer word. Britten maak byvoorbeeld van 'n resitatief-agtige vokale party, wat tot dusver met Miss Baggott in verband gebring kan word, asook van staccatissimo gebruik om haar karakter te tipeer (p. 66, s1, mt 1-4).

In teenstelling met Miss Baggott se onbeheerste reaksie op die krisis, neem Rowan met haar kalmte die beheer van die situasie oor. Sy neem die leiding deur op 'n rustige, dog ferm wyse praktiese opdragte soos "Quick! Lift up her head! Rub her hands!" te gee, wat in hierdie situasie tot voordeel van die pasiënt strek. Hierdie eienskap van

⁶⁴ Sien p. 56, mt1 – p. 57, mt26; p. 57, mt33 – 42; p. 57, mt65 - 67. Britten verskuif dan die volgende twee rein 5des sodat dit tussen die partye van die tjello en altviool (p. 58, mt46 - 42) aangetref word

⁶⁵ Sien p. 59, mt61 - 63; p. 59, mt65 - 67; p. 60, mt 69; p. 61, mt79; p. 61, mt79.

⁶⁶ Sien p. 56, mt1 – p. 57, mt26; p. 57, mt33 – p. 57, mt 42.

Rowan, asook haar onverstoobarheid en effektiwiteit, word deur Britten gekarakteriseer met die gebruik van 'n trapsgewyse, kalmer melodie met 'n majeur derde as grootste sprong (p. 66, s2, mt1 – p. 67, s2, mt2).

Nog 'n belangrike fokuspunt in hierdie duet, wat plek-plek in 'n trio ontwikkel, is die uitbeelding van die kinders se reaksie op die gebeure. Die eenvoudige teks wat deurspek is met naïwiteit word deur Britten op 'n baie eenvoudige wyse getoonset. Hierdie kombinasie van eenvoud in beide die teks én musiek beklemtoon die kinders se naïewe besorgdheid oor Juliet op treffende wyse wanneer hulle haar toestand onder meer soos volg beskryf: “Poor Juliet is ill! Look how she is lying! So silent and still – can she be dying?” (p. 67, s2, mt1-4 – p. 68, s1, mt3...).

Britten se belangstelling in die Indiese Raga word ook in hierdie stuk geïntegreer met elemente hiervan wat in die oktaaf-ostinaatfigure in Klavier II (p. 69, s1, mt 1 – p.71, s1, mt1) aangetref word.

Interlude

Die dirigent nooi die gehoor om hul *Night Song* te sing.

xiv) The Night Song

Tydens *The Night Song* verklank die gehoor die geluide van die nag met *Audience Song III*. Hierdie lied dra daartoe by om die logiese oorgang van dag na nag in die opera glad te laat verloop.

Met dié dat *The Night Song* op G begin en eindig en omdat dit ook 'n A \flat (saam met die B \flat en E \flat) bevat, blyk dit dat daar elemente van die frigiese modus, wat 'n somber kwaliteit kan verleen, in hierdie stuk teenwoordig is. Vir die toonskildering van die onheilspellende kwaliteit wat met die nag in verband gebring kan word, maak Britten

hiermee saam van 'n reëlmatige, dalende progressie in Klavier I (p.75, s1, mt 1...) wat na 'n mineur akkoord (tritonus) beweeg, gebruik. Tesame met die pedaalpunt (wat die harmoniese vloei vertraag) versterk Britten die onheilspellende effek deur die gebruik van 'n swaar orkestrasie wat harmoniese prominensie aan die baslyn (mt 1 - einde...) verleen.

The Night Song is melodies baie herhalend met onderbrekings waar naggeluide nageboots word. Vir die verklanking van die verskillende voëlgeluide maak Britten op vindingryke wyse van timbre en interessante speeltegnieke gebruik vir die nodige klankeffekte. Met die gebruik van middele soos die lae register van die viole (p. 76, s1, mt1-3), kastenette en vinnige ritmiese figure in die klavierparty (p. 77, s1, mt2 – s2, mt1), tremolo figure naby die brug van die strykers (p. 79, s2, mt1-4), en met driehoeke en strykers (*poco col legno*) (p. 80, s1, mt3-5), skep Britten deur klanknabootsing 'n dialoog tussen die sang van die gehoor en die instrumente wat die voëlsang verklank. Hierdie weergawe blyk nie bloot net 'n stilistiese nie, maar werklik 'n realistiese nabootsing te wees.

TONEEL 3

xv) *Aria: "Soon the coach will carry you away"*

Die volgende oggend bring Rowan 'n skinkbord met ontbyt vir Juliet wat sy vir Sam wil gee. Hulle laat hom uit die speelgoedkas klim om sy ontbyt vinnig te eet, voordat die koets, wat oor ongeveer twintig minute daar moet wees, opdaag. Hulle het nie baie tyd nie, aangesien Sam ná sy ontbyt nog in die trommel toegemaak moet word.

Die partye van die twee solo-instrumente, viool en tjello wat deur Britten in *Soon the coach will carry you away* gebruik word, skep dualiteit in die atmosfeer van hierdie spesifieke lied. Viool I lei die lied met 'n majeur 6de (gevolg deur 'n positiewe teks) in. Die atmosfeer bly vrolik tot en met maat 9 waarna modulاسies na onverwagse

toonsoorte, tesame met 'n geleidelike verandering in die stemming van die musiek volg, en die atmosfeer op natuurlike wyse geleidelik begin vertroebel.

In kontras met die viool laat Britten die tjello vervolgens op 'n mineur 6de (in maat 14⁴-15¹) begin. Die donker toonkwaliteit van die tjello dra by tot die onderliggende negatiewe ondertoon in die teks (vanaf maat 15) met toonsoorte wat meer chromaties word.

Britten maak deurgaans gebruik van kwartnoot-akkoorde in die regterhandparty van Klavier II, asook van 'n baslyn wat nooit in spronge nie, maar deurgaans in tone en semitone beweeg, om 'n sterk reëlmatigheid aan die lied te verleen.

Ook in hierdie lied verander die komponis nié aan sy komposisiestyl omdat hy vir kinders komponeer nie, en maak hy steeds van dissonante intervalle (ook tritonusse) en parallelle majeur sewendes gebruik om die troebel atmosfeer wat voortdurend in prominensie in die teks toeneem, in die musiek te tipeer. Britten laat die lied, tipies van hierdie klankidoom op 'n onverwagse noot, B (supertonika van A majeur), eindig.

xvi) Ensemble: "Morning, Sammy"

Juliet oorhandig 'n halfkroon aan Sam. Hy het nog nooit so baie geld gesien nie, en weier aanvanklik om dit van haar te ontvang. Terwyl Juliet daarop aandring dat hy die geskenk moet neem hoor hulle die kinders aankom. Daar is nie meer tyd vir protesteer nie, en Juliet druk die geld vinnig in sy hand. Sam is gereed om dadelik weg te kruip indien Miss Baggott saam met die kinders daar sou opdaag. Gelukkig is dit net die kinders en Rowan wat vir oulaas kom môre sê.

Die diskrete ondersteuning wat in hierdie lied deur Benjamin Britten, bekend vir sy positiewe ingesteldheid en belangstelling in kinders, aan jong soliste gebied word, is treffend. Hoewel Britten uitdagings aan die sangers stel, bied hy ook aan hulle subtiele hulp deur die wyse waarop hy die aanloop tot 'n intrede of die vokale party met

inagneming van die orkestrasie van die orkesparty te toonset sonder om van sy eietydse idioom af te wyk.

Samevattend word daar in hierdie lied veral van verdubbeling en yl begeleiding gebruik gemaak om in hierdie ondersteuningsrol⁶⁷ te kan voorsien. Britten verdubbel byvoorbeeld die melodielyn⁶⁸ van Sam se maats se vokale partye in die party van Klavier I.

Britten maak ook van verdubbeling gebruik vóór die jong soliste se intredes. Hy skep hier byvoorbeeld 'n oktaafverdubbeling⁶⁹ in Klavier I wat *sforzando* gemerk is. Die noot waarop hierdie geaksentueerde oktaafverdubbeling elke keer val, is die noot waarop die sangers elke keer moet inval. Omdat die oktaafverdubbeling hoofsaaklik oor twee mate strek, het Britten ook genoeg tyd ingebou sodat die kindersoliste tyd het om vorentoe op die verhoog te beweeg en gereed te wees vir hul solo-intredes. 'n Soortgelyke hantering van verdubbeling kan ook net vóór Gay se sangparty (p. 88, s2, mt5) wat op B begin, waargeneem word, waar Hugh en Tina ook 'n B sing. Die B word terselfdertyd in Klavier I gehoor. Britten hanteer Gay, Sophie en Jonny se laaste intredes op dieselfde wyse. Jonny se laaste twee note is die eerste twee note van Sam se laaste intrede. Britten help dus nie net met die verdubbeling van die sangpartye terwyl die soliste hul melodie sing nie, maar hy help hulle ook diskreet met hul intredes.

Na aanleiding van die teks blyk dit dat Sam op hierdie stadium nie te veel selfvertroue het wanneer hy en die kinders mekaar groet nie. Britten se inkleding van die teks is hier treffend waar hy die begeleiding van Sam se sang met gerolde, en nie blok-akkoorde nie, afwissel.⁷⁰

⁶⁷ Die komponis se vokale ondersteuning aan kindersoliste kan dwarsdeur die opera waargeneem word. Elke keer wanneer kindersoliste aan die beurt kom, is daar een of ander ondersteuning van die klavierparty en/of strykers wat óf die voorafgaande note voor die soliste se intredes óf 'n gedeelte van die vokale party in een of meer van die instrumentpartye verdubbel. Die yl begeleiding wanneer kindersoliste sing kan ook deurgaans waargeneem word.

⁶⁸ Sien p. 86, mt3 – 6; p. 87, mt1 – 3; p. 87, mt12 – 15; p. 88, mt27 – p. 89, mt33.

⁶⁹ Sien p. 86, mt1 – 2; p. 86, mt9 – 10; p. 87, mt17 – 18; p. 88, mt25-26.

⁷⁰ Sien p. 86, mt7 – 8; p. 89, mt35-5.

xvii) Ensemble: "Ready, Alfred?"

Die koets het so pas gearriveer. Terwyl Sophie by die deur wag hou, gaan Rowan om Jonny en die tweeling se jasse en hoede te gaan haal. Gay gee Sam se padkos vir hom aan waarna hy vir Juliet help om die trommel oop te maak, sodat Sam kan inklim. Hulle gespe die trommel vas, en is net betyds klaar toe Sophie hulle waarsku dat sy stemme hoor. Miss Baggott kom saam met Tom, die koetsier, en Alfred, die tuinier, binne om die trommel na die koets toe te dra. Hulle kla oor die baie trappe in die ou huis. Hulle buig altwee af om die trommel op te tel, maar dit is te swaar en hulle sukkel om dit op te lig.

Hierdie stuk blyk in geheel tonaal te wees. Met die tempo-aanduiding, *moderato e pesante*, word die karakter van hierdie lied ondersteun en word toonskilderende effekte treffend geëksploreer. Britten se kombinasie van musikale middele soos prominente ritmes, begeleidingsfigure, aksente en yl orkestrasie wat die onderliggende humor in die teks (soos byvoorbeeld "Have it up and off you go! One and two and three and lift! No, the drafted thing won't shift!...Full of books!"⁷¹) baie goed reflekteer, word in hierdie trio kleurvol in die toonsetting gebruik om die teks tot sy reg te laat kom.

xviii) Coaching Song

Rowen en die kinders is verlig toe hul sien dat die trommel op die koets gelaai word. Die baie lekker vakansie het nou tot 'n einde gekom en hulle groet oor en weer waarna hulle op pad huis toe vertrek.

Die hele toneelgroep kom hierna terug op die verhoog en prakseer vinnig 'n koets en trommel, asook 'n hobbelperd, waarna die laaste lied, *Audience Song IV*, as groetwoord gesing word.

⁷¹ Sien p. 91, mt14 – mt20.

Met al die deelnemers op die verhoog, maak Britten van vol orkestrasie *forte (f)* (vanaf p. 99, s2, mt 4) gebruik. Die dinamiek word dan versterk met *fortissimo (ff)*⁷² en die stuk eindig triomfantelik met 'n verdere verhoging in dinamiese intensiteit [*fortissimo (fff)*].⁷³ Om die stuk nog meer indrukwekkend af te laat afsluit, "rem" Britten die musiek algaande na die einde toe deur die gebruik van tempo-aanduidings⁷⁴ en opeenvolgende geaksentueerde nootwaardes.⁷⁵

In hierdie laaste lied word die aanvanklike kleur wat deur die teenwoordigheid van modale elemente in die eerste gedeelte van die *Coaching Song* gehoor word, in die tweede gedeelte deur Britten verander deur hoofsaaklik van elemente van tonaliteit gebruik te maak. Dit verleen uiteraard aan die slotmate van die werk groter finaliteit, terwyl die idioom van twintigste-eeuse musiek steeds soos 'n goue draad deur die werk as geheel vloei.

6.4.4 Slotsom

Van die sestien operas en vokale verhoogwerke wat Benjamin Britten die lig laat sien het, is twaalf hiervan óf spesifiek vir kinders geskryf óf geskryf met die idee dat daar rolle vir kinders by die werke ingesluit moet word. Oor *The Little Sweep*, wat hy spesifiek vir kinders gekomponeer het, sê Britten:

I like writing for children and I like the sounds they make when they sing. So I wrote something in which children played a major part and I am very glad that it sparked off, certainly in England, a new way of thinking about music for children (Kildea, 2003:306).

In *The Little Sweep* word hierdie nuwe denkwysse waarna Benjamin Britten verwys, geïmplementeer deurdat hy die bestaande grense verskuif en van kinders in kinderrolle gebruik maak, terwyl hy binne 'n veilige milieu uitdagings aan hulle stel. Hy doen dit op

⁷² Sien p. 103, mt32.

⁷³ Sien p. 104, mt50.

⁷⁴ Sien p.103, mt37 – p. 104, mt50. Sien tempo veranderinge: *poco a poco rallentando, sempre piu lento, crescendo e piu rallentando, fermatum*.

⁷⁵ Sien p. 104, mt46 – 50. Sien veranderende nootwaardes: sestiennoten-lopies, agstenoot triole, kwartnote, halfnoot.

'n subtiele wyse in sy musiek deur, soos reeds genoem, genoegsame melodiese en harmoniese ondersteuning hiervoor in die werk in te bou. Met die ondersteuning aan jong sangers in gedagte, maak Britten steeds onder meer van ekstreme toonhoogtes, chromatiese, diatoniese en pentatoniese figure, heeltone, ongewone akkoordprogressies, mineur of majeur toonsoorte, onreëlmatige metrum, kombinasies van instrumente, orkestrasie, kadenspunte, interessante speeltegnieke, ongewone akkoordnote en tempo, gebruik om interessante effekte in sy musiek te bewerkstellig. Hy maak ook in sy toonsettings van verskillende tipes begeleidings en karakterstukke gebruik (begeleide en a capella resitatiewe, arias, marse, shanties, walse, en so meer) waar die teks optimaal daardeur gekomplementeer kan word. Hierdie ondersteuning aan die jong soliste mag dalk deels verklaar waarom Britten geensins inbreuk hoef te maak op sy persoonlike komposisiestyl wanneer hy spesifiek vir kinders komponeer nie. Deur van kindersoliste gebruik te maak, word 'n verdere toeganklikheid tot sy musiek ingebou deur die moontlikheid van groter konsertbywoning deur families van hierdie jong kunstenaars.

Die versugting wat Britten gehad het om die breë gemeenskap by twintigste-eeuse musiek te betrek, word deur hierdie werk gerealiseer. Die opera word nie slegs passief deur die gehoor bygewoon nie, maar daar word deur gehoordeelname⁷⁶ 'n onbewustelike uitdaging aan elkeen gestel om te kan deel in 'n unieke sensoriese ervaring. Met dié dat *The Little Sweep* in Engels⁷⁷ is, en uiteraard die toeganklikheid tot hierdie opera bevorder, kan die sensoriese ervaring hiervan selfs tot 'n verdere vlak verhoog word.

Britten se musiek is opwindend en die tema van verwerping versus meelewing relevant, aangesien daar universeel met hierdie tema geïdentifiseer kan word. So ook word Britten se musiek deur eenvoud gekenmerk, wat deurentyd in sy komposisies figureer.

⁷⁶ Met die groot sukses van die eerste uitvoering het gesoute operagangers, na wat verneem word, hul wenkbroue gelig oor die hoë vereistes wat aan die gehoor gestel is met die vier liederes wat hulle moes sing.

⁷⁷ Die libretto van *The Little Sweep* is intussen ook in ander tale vertaal, wat die toeganklikheid verder bevorder.

Deur die gebruik van hierdie element in sy musiek kan enersyds duidelike kontraste in karakters en belewings bewerkstellig word en andersyds groter toeganklikheid tot sy musiek plaasvind.

Met Britten se belangstelling in die positiewe ontwikkeling van die kind, skep hy deur die medium van musiek vir die jeug (die volwassenes van môre) 'n geleentheid om hulle in geheel te help ontwikkel. Britten skep dus 'n platform waar hy 'n uitdaging stel waarby kinders en hul families deur deelname betrek word. Hy skep op hierdie wyse ook 'n subtiele geleentheid aan almal wat die konsert bywoon om nie net met die idioom van twintigste-eeuse musiek bekend te word nie, maar, as gevolg van die vooraf repetisies met die gehoor, die idioom tog op 'n dieper vlak as wat 'n passiewe luisteraar normaalweg sou kon doen, te kan ervaar.

HOOFSTUK 7

SLOTPERSPEKTIEF

Teach music and singing at school in such a way that it is not a torture, but a joy for the pupil; instill a thirst for finer music in him, a thirst that will last for a lifetime... If the child is not filled at least once by the lifegiving stream of music during the most susceptible period – between his sixth and sixteenth years – it will hardly be of any use to him later on. Often a single experience will open the young soul to music for a whole lifetime. This experience can not be left to chance, it is the duty of the school to provide it. (Rayment, 1962:15).

As daar vandag gesê word dat kunsmusiek die aanspraak op uitsluitlike legitimiteit, wat dit in die negentiende eeu mag gehad het, ingeboet het, dan beteken dit nie dat

eietydse kunsmusiek nie tog nog 'n belangrike staanplek in die verskeidenheid van hedendaagse musiek behoort te hê nie.

Dit is kinders se demokratiese reg om blootstelling aan alle kunsvorme te kry. Dit impliseer dat dit skoolkinders se demokratiese reg is om ook aan die besonder ryk en diep ervaringswêreld van twintigste-eeuse kunsmusiek blootgestel te word. Die voorwaarde is egter dat sodanige blootstelling nie, soos dit in die verlede dikwels gedoen is, vanuit 'n posisie van meerderwaardigheid en elitisme geskied nie. Kinders kan dan self 'n besluit neem oor wat hul voorkeure is al dan nie; en sodoende word hulle bemaagtig om op ingeligte wyse hulle demokratiese reg uit te oefen.

Van die ander kant gesien, is dit kinders se demokratiese reg om ook met alle vorms van populêre musiek en die ervaringswêreld wat daarin verklank word in aanraking te kom. Opvoeders wat musiek vir kinders aanbied sonder om dit noodwendig as “goeie musiek” of “swak musiek” te kategoriseer, dien dan inderwaarheid as fasiliteerders in hierdie besluitnemingsproses. Musiekopvoeding sou dan sy doel bereik het as dit kinders genoegsaam toerus om werklik ingeligte besluite oor hulle musiekvoorkeur te neem, wetende dat die blootstelling wat vanuit die massamedia kom nie demokratiese billikheid nastreef nie. Slegs dan sal daar ruimte geskep word vir kinders om hulle ervaringswêreld spontaan uit te leef, maar waar hulle terselfdertyd bemaagtig word om vanuit 'n posisie van kundigheid – al is dit ook hoe gering – hulle eie voorkeur uit te oefen. Glover & Ward verduidelik hierdie gedagtes treffend wanneer hulle skryf:

...the purpose for all co-ordination of music is to enable each child to develop through musical experience with all his or her natural excitement, curiosity, spontaneity, naivety, awkwardness, anger or whatever, unimpeded by adult expectations, interfaces and musical constraints (Glover & Ward,1993:186). The child-centred approach enables the development of feelings, the use of imagination and fantasy, and the understanding of the connections between feeling, thinking and action, in the context of personal responsibility (Glover & Ward,1993:187).

Verder beweer hulle:

Fighting the need to 'be in charge' and sticking with the 'not knowing' allows the space for the child's feeling and thinking to be experienced more fully and places the teacher in the role of the facilitator (Glover & Ward,1993:188).

Die vraag ontstaan nou of die leerplan en die omstandighede op grondvlak by skole die verwesenliking van so 'n ideaal toelaat. Die vraag ontstaan ook tot watter mate 'n kind werklik in staat is om ten volle outonome besluite oor sy/haar musiekvoorkeur te neem, hoe ideaal dit ook al mag wees.

Waar die bespreking tot dusver oor die posisie van eietydse kunsmusiek teenoor ander musiek oor die algemeen gegaan het, moet nou bygevoeg word dat in Suid-Afrika die diversiteit nog meer kompleks is. Hierdie diversiteit, wat Westerse, Afrika-, Indiër-, en 'n groot aantal populêre kulture insluit, is gelyktydig aanwesig, hoewel verreweg nie in gelyke verhoudings nie. Met die nuwe politieke bedeling het daar ook 'n tydvak aangebreek waarin die bevordering van musikale uitdrukkingsvorme wat veral in die Afrika-kultuur aanwesig is met reg 'n hoë prioriteit behoort te geniet.

Nie net is 'n nuwe kurrikulum ontwikkel om ook aan Afrika-musiek 'n staanplek te gee nie, maar daar kan verwag word dat Suid-Afrikaanse komponiste wat musiek vir kinders skryf toenemend aansluiting sal soek, onder andere by die mitiese, magiese, natuur- en stilistiese rykdom wat Afrika-musiek het om te bied. Een komponis wat hierdie pad oopgebreek het, is Peter Klatzow met sy baanbrekende werk *Tintinyane*. Om die volle betekenisrykheid van hierdie besondere werk te verstaan, sou alleen al 'n uitgebreide studie regverdig. Dit kan met reg sy plek tussen die bydraes van Prokofjef, Hindemith, Poulenc, Britten en Orff volstaan.

Om kinders bewus te maak van die klankidoom van die twintigste eeu, asook om hulle in die musiek van hierdie idoom geïnteresseerd te kry, blyk 'n uitdaging op sigself te wees. Soos vroeër genoem, maak komponiste vir hierdie doel van uiteenlopende en vindingryke wyses gebruik om deur hul musiek toegang tot die leefwêreld van kinders te verkry. Die groot hoeveelheid musiek wat vir hierdie genre gekomponeer is, tesame met 'n legio opvoedkundige moontlikhede vir die aanbieding daarvan, blyk egter onder die

maatemmer versteek te wees met dié dat hierdie musiek nie in die leerplanne van Suid-Afrikaanse skole ingesluit en aangemoedig word nie.

Wanneer daar, soos in die huidige studie oorkoepelend gekyk word na twintigste-eeuse musiek wat spesifiek vir kinders gekomponeer is, kan dit nie anders nie as dat die skreiende onderbenutting daarvan in die leerplan voor die deur van oningeligtheid (selfs ten opsigte van die bestaan daarvan) gelê moet word. Saam daarmee moet ook 'n weerstand teen vernuwing die skuld kry.

'n Pleidooi tot die samestellers van die skoolkurrikulum om hulle van die inhoud en bestaan van werke in hierdie genre te vergewis, asook om tog uiteindelik die betekenisvolle bydraes van die betrokke komponiste en die gepaardgaande opvoedkundige potensiaal van hulle musiek te erken deur die insluiting van hulle werk in die kurrikulum, blyk 'n billike versoek te wees.

BYLAES

Bylae A: Katalogus

KATALOGUS VAN TWINTIGSTE EEUSE MUSIEK VIR KINDERS, MET SPESIFIEKE VERMELDING VAN SUID-AFRIKAANSE BYDRAES

VIR SOLO-INSTRUMENTE

Arnold, Malcolm (1921 – 2006)

Eight Children's Pieces, op. 36 (1952) (Klavier)

Bartók, Béla (1881 – 1945)

For Children (1908-1909) (Klavier)

Bloch, Ernest (1880 – 1959)

Enfantines: Ten Pieces for Children (1923) (Klavier)

Debussy, Claude (1862 – 1918)

Children's Corner Suite (1908) (Klavier)

Dillard, Donald E (1940 –)

Suite for Solo Piano (1980)

Distler, Hugo (1908 – 1942)

Elf kleine Klavierstücke für die Jugend op.15b (1935)

Du Plessis, Hubert (1922 – 2011)

Klavierstukke vir kinders en jongmense (1975)

Huysen, Hans (1964 –)

Olifant en Konijn (2005) (Vir verteller en viool)

Tageszeiten-Stücke (1996) (Viool)

Six Pieces for a Pianist and a Child (1989/91) (Vir drie en vier hande)

Kabalefski, Dmitri (1904 – 1987)

Easy piano compositions (1986)

Prokofjef, Sergei (1891 – 1953)

Music for Children op. 65 (1945) (Klavier)

Sjostakowitsj, Dmitri (1906 – 1975)

Dances of the Dolls: Seven Pieces for the Piano (1953)

Walton, William (1902 – 1983)

Duets for Children (1940) (Klavier: Vir vier hande)

VIR ORKES OF GEMENGDE BESETTING

Bresgen, Cesar (1913 – 1988)

Die alte Lokomotive (1960) (Kantate vir kinders, twee of driestemmige koor, blokfluite, slaginstrumente en klavier)

Britten, Benjamin (1913 – 1976)

A Ceremony of Carols op. 28 (1943) (Vir kinderstemme en harp / klavier)

Let's Make an Opera. The Little Sweep is hierby ingesluit (1949)

Noye's Fludde op. 59 (1961) (Nege professionele instrumentaliste, kinderkoor, koor van "diere" en "voëls")

The Golden Vanity op. 78 (1967) (Revue vir seuns)

Welcome Ode op. 95 (Jeugkoor en orkes)

Caldwell, Mary E (1909 –)

Pepito's Golden Flower (1959) (Jeugopera in een bedryf)

Fokkens, Robert (1975 –)

A Curious Adventure (2009) (Kinderoratorium vir sangers, spelers en sprekers)

Soshanguve Dances (2010) (Strykorkes)

West Africa Squadron (2011) (Strykkwartet en strykensemble)

Hindemith, Paul (1895 – 1963)

Wir bauen eine Stadt (1930)

Hofmeyr, Hendrik (1957 –)

Thula, Babana (1999) (Vir verteller, klein orkes en kinder- of vrouekoor)

Huysen, Hans (1964 –)

Auf der Suche nach dem verlorenen Tango (1992) (Vir Skoolorkes)

Jones, George H (1931 –)

Cantata for Children's Voices (1928) (Tweestemmige koor en orkes)

Klatzow, Peter (1945 –)

Tintinyane (1994) (Vir verteller en orkes)

Kom saam met my na Toorberg (2002) (Kinderkoor en orkes)

Kohn, Karl (1926 –)

Castles and Kings (1958) (Suite vir orkes)

Orff, Carl (1895 – 1982)

Die Weihnachtsgeschichte (1948) (Seunsprekers, seunskoor en Orff-instrumente)

Poulenc, Francis (1899 – 1963)

L'Histoire de Babar, le petit elephant (1940) (Vir verteller en orkes)

Roosenschoon, Hans (1952-)

Does the music in my head bother you? (1988) (Vir Tweestemmige en SATB - kore, popgroep en orkes)

Stephenson, Alan (1949 –)

The Toy Symphony (1979) (Vir strykers en speelgoed)

Vaughan Williams, Ralph (1872 – 1958)

Concerto Grosso (1950) (Strykorkes)

Warren, Raymond (1928 –)

Finn and the Black Hag (1962) (Kinderopera in twee bedrywe)

Webb, Peter (1948 –)

The Christmas Kangaroo (1986) (Vir verteller en orkes)

Bylae B: Koerantberig (August, 1991)

Babar the Elephant Still Reigns at Age 61 : Publishing: The popular children's character has spawned about 300 products.

May 19, 1991|MARILYN AUGUST | LOS ANGELES TIMES

PARIS — In his seventh decade as king of the elephants, Babar has survived competition from ninja turtles, become a movie star and reached new heights of popularity with French children. Signs of Babarmania are everywhere: baby bloomers and kiddy perfume, coat racks and bath towels. Grandparents who read Babar stories in their own childhoods pay small fortunes for wagons and chairs decorated with the green-suited elephant. About 300 Babar products are sold by 70 licensed companies

around the world. In France, Babar's native soil, the 61-year-old elephant has captured youthful imaginations like no fictional character since Asterix the Gaul embodied the national spirit in comic strips. A poll of 5- and 6-year-olds conducted by a television station found that 88% knew about Babar. Only Mickey Mouse fared better.

Bookstores carry Babar editions for every budget and all ages, including plastic ones for toddlers who chew them first. "Le Triomphe de Babar" has been a hit at movie theaters since its world premiere in February. An animated television series created in 1989 is shown twice a week in France. Last fall saw the launching of *Le Journal de Babar*, a weekly magazine featuring games, pictures and new stories about life in Celesteville, where Babar is the wise, virtuous ruler.

Babar was born into an upper-class French family one summer night in 1930. To calm her two young sons, Laurent and Mathieu, at bedtime, Cecile de Brunhoff invented the tale of a small, orphaned elephant who flees the jungle, learns the ways of man and returns triumphantly to be crowned king.

The boys' father, painter Jean de Brunhoff, illustrated the story, which enjoyed instant success when published in 1931. De Brunhoff wrote and illustrated six more volumes before he died in 1937 at age 38. Laurent, who was 13, finished the drawings for the last volume. Nine years later, he made Babar his own. "I took Babar up because I wanted to bring back to life a childhood friend," De Brunhoff, 66, said in a telephone interview. "Babar was like a brother." Since his father's death, he has written 24 Babar books, which have been translated into 17 languages and sold millions of copies. His mother wasn't "a real story-teller," De Brunhoff said, and "I think Babar was kind of a fluke." He said he doesn't remember her expressing a desire to create more Babar adventures after the first one became a hit.

She is thrilled by Babar's international success, he said. De Brunhoff said Babar appeals to children because he is open and fair. "Babar has retained a combination of kindness and wisdom that hasn't changed in 30 years and that's especially reassuring

for children,” De Brunhoff said. “He belongs to a close-knit social group, a family of elephants who live in a warm, friendly atmosphere. Children have a basic need for tenderness, especially with all the violence in the world around them and on television.” “He's really human, if I may say so,” De Brunhoff said. “He accepts other people as they are. He's not aggressive or hostile toward foreigners,” and might even be accused of being “too polite.”

De Brunhoff kept the family of five his mother created--Babar, Celeste and their three children, Pom, Flora and Alexander--until three years ago, when he created Isabelle, a fourth child partial to roller skates and a Walkman. “For more than 30 years, I didn't dare make any changes,” he said. “Then my own life changed. I remarried and started a new life in the United States, and that allowed me to envisage a change in Babar's life.” He has lived in Middletown, Conn., since 1987.

Frederique de Buron, who oversees the Babar series at Hachette, the publisher, says there have been no letters questioning Celeste's giving birth at age 60. “The whole story is pure fantasy, and anything can happen in the realm of the imaginary,” she said. De Brunhoff said he still does not know why his mother chose an elephant but presumes it was because the family had gone to the zoo or the circus. Store owners say Babar's longevity explains his commercial success. “If grandmothers are ready to pay 800 francs (\$200) for a stuffed Babar chair, it's because they've read Babar themselves, whereas they didn't grow up with Mickey Mouse,” said Corinne de Saint Gilhem, owner of the elegant gift shop Goutee en Ville. Other popular items are Babar pins, puppets, greeting cards, party favors, music boxes and sleeping-bag copies of his green suit.

BIBLIOGRAFIE

1. BOEKE en AKADEMIESE ARTIKELS

Abraham, G. 1946. Operas and Incidental Music, in Abraham, G (red.). *Music of the Masters: Tchaikovsky. A Symposium*. Londen: Lindsay Drummond Ltd. p.124-183.

Alexander, P.L. 2008. *How Ravel Orchestrated: Mother Goose Suite*. Petersburg: Alexander Publishing.

Bayley, A. (red.) 2001. *Cambridge Companion to Bartok*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bennett, R. 1992. *Investigating musical styles*. Cambridge: Cambridge University Press.

Blom, E. 1960. How it Started: The Nineteenth-Century Pioneers, in Myers, R.H. (red.). *Twentieth Century Music*. Londen: John Calder. p. 11-20.

Botstein, L. 2004. Music of a century: museum culture and the politics of subsidy, in Cook, N. en Pople, A. (reds.). *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press. p.40-68.

Calvocoressi, M.D. 1956. *Modest Mussorgsky: his life and works*. Londen: Rockliff.

Chimènes, M. en Nichols, R. 2001. Poulenc, in Sadie, S. (red.). *The Groves New Dictionary of Music and Musicians: Vol 20*. Londen: Macmillan Publishers Ltd. p.227-228.

- Coetzee, C. 1997. Naivety as an aesthetic factor in Gustav Mahler's *Wunderhorn* songs. Ongepubliseerde Meesters tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Colgrass, M. 2004. Composers and Children: A future Creative Force? *Music Educators Journal*, Vol. 91(1):19-23.
- Cooke, M. (red.). 1990. *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Daverio, J. 2001. Robert Schumann (1820-1856), in Sadie, S. (red.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: Vol. 22. Londen: Macmillan Publishers Limited. p. 787.
- Dawes, F. 1969. *Debussy Piano Music*. Londen: British Broadcasting Corporation.
- Duckworth, W. 1999. *20/20: 20 new sounds of the Twentieth Century*. New York: Schirmer Books.
- Evans, E. 1966. *The Master Musicians: Tchaikovsky*. Londen: J.M. Dent en Sons Ltd.
- Evans, P. 1979. *The Music of Benjamin Britten*. Londen: J.M. Dent en Sons.
- Evans, J., Reed, P. en Wilson, P. (reds.). 1987. *A Britten Source Book*. Aldeburgh, Suffolk: The Britten Estate Ltd.
- Ewen, D. 1968. *The World of Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, New Jersey, Verenigde State van Amerika/Londen/Toronto en Kanada/Florestan: Prentice-Hall.

Goldbeck, F. 1960. Twentieth-century Composers and Tradition, in Meyers, R.H. (red).
Londen: John Calder. p. 21-28.

Griffiths, P. 1986. *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th-Century Music*.
Londen: Thames and Hudson. p. 141.

Hall, M. 1996. *Leaving Home: A conducted tour of twentieth-century music with Simon Rattle*. Londen: Faber and Faber Ltd.

Hansen, L. en Hansen, E. 1964. *Prokofiev: the prodigal son: an introduction into his life and work in three movements*. Londen:Cassell.

Hawes, F. 1954. *The Music of Ralph Vaughan Williams*. Londen: Oxford University Press.

Hauptfleisch, S., Koornhof, G., Roux, C.S. en van der Merwe, E. (reds.). 1991. *Music Education: Why? What? How? / Musiekopvoeding: Waarom? Wat? Hoe?*
National music educator's conference (1990: Pretoria). Pretoria: Human Science Research Council.

Hauptfleisch, S., Smith, E., Van der Walt, J.J.A., Roets, M., Hugo., en Primos, K. 1993. *Effective education in South Africa: Music Education Policy*. Pretoria: Human Sciences Research Council.

Headington, C. 1981. *Britten: The composer as Contemporary*. Londen: Eyre Methuen Ltd.

Heaton, J. en Steptoe, S. 1999-2000. Indonesia – Pop and Folk: no risk – no fun!, in Broughton, S., Ellingham, M., en Trillo, R. (reds.) *World Music: the rough guide: Latin en North America, Caribbean, India, Asia and Pacific: Vol. 2*. Londen: Rough Guides Ltd. p. 117

Homer, U. 1957. *Music: A design for listening*. New York: Harcourt, Brace en World Inc.

Holst, I. 1966. *The Great Composers: Britten*. Londen: Faber en Faber.

Howard, P. 1968. *The Operas of Benjamin Britten: an introduction*. Londen: Barrie and Rockliff.

Keck, G. (red.). 1990. *Francis Poulenc: a bio-bibliography*. Westport, Verenigde State van America: Greenwood Press.

Kendall, A. 1973. *Benjamin Britten (1913-1976)*. Londen: Macmillan Ltd.

Kennedy, M. 1993. *The Dent Master Musicians: Britten*. Londen: J.M. Dent.

Liess, A. 1966. *Carl Orff*. Parkin, A. en H. (Afr. vert.). Londen: Calder en Boyards.

Luttmann, S. 2005. *Paul Hindemith (1895-1963): a guide to research*. New York: Routledge.

May, J. 1987. Peter Klatzow, in Klatzow, P. (red.). *Composers in South Africa Today*. Cape Town: Oxford University Press. p.131-165.

Mellers, W. 1993. Francis Poulenc. *Oxford Studies of Composers*. New York: Oxford University Press. p. 173-178.

Millar, C. 1981. *Groot Meesters: Bach en sy tyd*. Niemann, R. (vert.). Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.

Mitchell, D. en Keller, H. 1952. *Benjamin Britten: a commentary on his works from a group of specialists*. Londen: Rockliff Publishing Corporation.

- Mouton, J. 2001. *How to succeed in your Masters and Doctoral Studies: a South African guide and resource book*. Pretoria: Van Schaik.
- Myers, R.H. 1960. *Ravel: Life and Works*. Londen: Gerald Duckworth en Co., Ltd.
- Nelson, D. 1993. *Teaching Music in the Primary School: co-ordinating music in the primary school*. Glover, J. en Ward, S. (reds.). Londen: Cassel en Co.
- Neumann, K.L. 2001. Hugo Distler, in Sadie, S. (red.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Vol. 7*. Londen: Macmillan Publishers Limited. p. 382-3.
- Neumeier, D. 1986. *The Music of Paul Hindemith*. New York, Binghamton, New Haven en Londen: Yale University Press.
- Niecks, F. 1906. *Music in the Last Four Centuries: a contribution to the history of musical expression*. Londen: Novello.
- O'Neill, M. 2005. *Chambers Large Print Dictionary*. Edinburgh: Chambers Harrap Publishers Ltd. p.743.
- Orff, C. 1978. *The Schulwerk*. New York: Schott Music Corp.
- Pauly, R.G. 1973. *Music in the Classic Period*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, Inc.
- Powers, H. S. en Widdess, R. 2001. Historical development of the tāla systems, in Sadie, S. (red.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Vol. 12*. Londen: Macmillan Publishers Limited. p. 196-197.

- Pruett, D.B. 2003. Orff before Orff: The Güntherschule (1924-1945). *Journal of Historical Research in Music Education*, Vol 24(2): 178-196.
- Rayment, M. 1963. Kodály Eighty. *Music and Musicians*, Vol II(4): 14-15.
- Robinson, H. 1987. *Sergei Prokofiev*. New York: Viking Penguin Inc.
- Roland, M. 1947. *Maurice Ravel*. Londen: Dennis Dobson Ltd.
- Schauffler, R.H. 1945. *The life and works of Robert Schumann*. New York: Henry Holt and Company.
- Shamrock, M. 1986. Orff-Schulwerk! An integrated foundation. *Music Educators Journal*, Vol. 83(6): 51-55.
- Shlifstein, S. (red.). s.d. S. *Prokofiev: Autobiography, Articles, reminiscences*. Moscow: Foreign Languages Publishing House.
- Skelton, G. 1975. *Paul Hindemith. The man behind the music: a biography*. Londen: Victor Gollancz Ltd.
- Spies, B. 2003. Waarom word twintigste-eeuse musiek as ontoeganklik beskou?: Deel 1. *Musicus*, Vol 31(1):9-15.
- Spies, B., en Taljaard, H. 2003. Waarom word twintigste-eeuse musiek as ontoeganklik beskou? Deel 2. *Musicus*, Vol 31(1):16-27.
- South African Department of Education*. 2002. Revised National Curriculum Statement grades R-9 (schools) policy. Pretoria: Dept. of Education.

Stephan, A.A. 1999. *The Cambridge Companion to Benjamin Britten: Britten and the world of the child*. Cooke, M. (red.). Cambridge: Cambridge University Press.

Stevens, H. 1964. *The life and Music of Bela Bartok*. New York: Oxford University Press.

Tommasini, A. 1995. In Performance: Classical Music. *The New York Times*, 9 Des, p.18.

Turabian, K. 2007. *Manual for Writers of Research Papers, Theses and Dissertations: Chicago Style for Students and Researchers*. Chicago. The University of Chicago Press.

Ulrich, H., en Pisk, P.A. 1963. *A history of music and musical style*. New York: Harcourt: Brace Jovanovich en World.

Von Nestyev, I. 1961. *Prokofiev (1891-1953)*. Stanford en California: Stanford University Press.

- 1946. *Sergei Prokofiev : his musical life*. New York: Knopf.

Whates, H. 1937. The Background of Sea Shanties. *Music en Letters*, Vol 18(3): 259-264.

Wennerstrom, M. H. 1983. *Analogy of Musical Style – Structure en Style*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, Inc.

Winold, A., Delone, R. en Christ, W. 1976. *Introduction to music: processes and style*. New York: Harpers College Press.

2. PARTITURE en BLADMUSIEK

Debussy, C. 1908. *Children's Corner: Petite Suite pour Piano seul*. Geredigeer deur Durant en Cie. Paris: Durant en Cie.

- 1950. *The Piano works of Claude Debussy*. Geredigeer deur Schmitz, R. New York: Duell, Sloan and Pearce Publishers.

Bach, J. S. 1959. *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*. Geredigeer deur Georg van Dadelsen. (Urtext Ausgabe). Kassel, Duitsland: Bärenreiter.

Britten, B. 1950. *The little Sweep. The Opera from "Let's Make An Opera!" An Entertainment for Young People*, op. 45. Londen: Hawkes en Son.

Hindemith, P. 1930. *Wir bauen eine Stadt*. Geredigeer deur B. Scott's Sohne. (Neuausgabe). Londen en New York: B Schott's Sohne Mainz.

Moussorgsky, M.P. 1951. *The Nursery: a Cycle of Seven Songs for Voice and Piano*. New York: International Music Co.

Orff, C., en Keetman, G. 1948. *Music for Children: The Christmas Story*. Geredigeer deur B. Scott's Shone. Londen: B. Scott's Sohne Mainz.

Poulenc, F. 1949. *L'Histoire de Barbar: le petit éléphant*. Londen: J. en W. Chester Ltd.

Prokofiev, S. 1942. *Peter and the Wolf*, Op. 67 . Londen: Boosey en Hawkes Ltd.

Ravel, M. 1912. *Ma Mere l'oye: Cinq Piece Enfants*. Paris: Durand.

Schumann, R. 1957. *Album für die Jugend*, op. 68. New York: Lea Pocket Scores.

- 1900. *Drei Clavier-Sonaten fur die Jugend*, op. 118. Geredigeer deur Kalmus (studie partituur no.1123). New York: E.F. Kalmus.
- 1914. *Kinderscenen*, op.15. Paris: Salabert.

3. DISKOGRAFIE

Moussorgsky, M.P. 1995. *Mussorsky songs: Songs and dances of death*. Bariton Sergei Leiferkus / Klavier Semion Skigin. Surrey, England: Conifer Classics. P1995.

Moussorgsky, M.P., Grieg, E., en Sibelius, J. 1971. *Moussorgsky: Kinderstube/ Grieg: Das kind der Berge op. 67/ Sibelius: Lieder aus op. 36 en op. 37*. Sopraan Kari Lövaas / Klavier Erik Werba. Duitsland: Deutsche Grammophon. B007KRSSBE.

Moussorgsky, M.P., Prokofiev, S, en Grechanonov, A. 1979. *Moussorgsky: The Nursery Song Cycle en Prokofiev: The Ugly Duckling op. 18 en Grechaninov: The Lane – Five Children’s songs op. 89*. Sopraan Elizabeth Söderström / Klavier Iadimir Ashkenazy. Londen: The Decca Record Company Ltd. SXL 6900.

Moussorgsky, M.P., Sibelius, J., en Wagner, R. 1990. *Pesni i pliaski smerti*. Sopraan Anne-Lise Berntsen / Klavier Einar Henning Smebye. Noorweë en New York: APR Music Productions Ltd. VCD 19012.

Rachmaninof, S. en Moussorgsky, M. s.d. *Songs of Rachmaninov / Moussorgsky The Nursery*. Sopraan Maria Korenko / Klavier Vsevolod Pastukoff. California: Capitol Long Playing Record: CTL 7068.

4. PERSOONLIKE KOMMUNIKASIE

Klatzow, P. 2008. Persoonlike onderhoud op 10 Februarie 2008. Kaapstad.

5. WEBBLADSYE

August, M. 1991. Babar the Elephant Still Reigns at Age 61: Publishing: The popular children's character has spawned about 300 products. *Los Angeles Times*, May 19. [Intyds]. Beskikbaar: http://articles.latimes.com/1991-05-19/news/mn-2984_1_babar-products [2012, April 12].

Benjamin Britten Operas. s.d. [Intyds]. Beskikbaar: www.essort.com/benjamin-britten-operas [2011, November 10].

Biddell, S. 2003. Music for boys' voices by Benjamin Britten. [Intyds]. Beskikbaar: (<http://www.lammas.co.uk/goldvan.htm> [??] [2012, Junie 5].

Cummings, R. 2008. *Francis Poulenc (1899-1963)*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.classicalarchives.com/composer/3188.html#tvf=tracksentv=about> [2010, Oktober 13].

Die Weihnachtsgeschichte nach Carl Orff. 2000. [Intyds]. Beskikbaar: <http://schulzentrum.de/alteseite/archiv/orff/orff-2000.htm> [2011, October 7].

Fassone, A. 2012. Orff, Carl. *Oxford Music Online*. [Intyds]. Beskikbaar: http://www.oxfordmusiconline.com.ez.sun.ac.za/subscriber/article/grove/music/42969?q=Carl+orff&search=quickenpos=1&en_start=1#firsthit [2011, Oktober 7].

Faville, C. 2012. The Compass Rose: The Gallic Spirit of Francis Poulenc. [Intyds].
Beskikbaar: <http://compassrosebooks.blogspot.com/2012/03/gallic-spirit-of-francis-poulenc.html> [2010, Oktober 13].

Lammas Records, Choral and Organ Music of Distinction. [Intyds]. Beskikbaar:
<http://www.lammas.co.uk/golder.htm> [2011, September 11].

Schumacher, K. 1999. The importance of the Orff-Schulwerk for the musical and social integration of pedagogy and music therapy. *Orff-Schulwerk Information*, No. 62. [Intyds]. Beskikbaar: <http://bidok.uibk.ac.at/library/schumacher-orff.html>. [2011, October 7].

Swanwich, K., en Spencer, P. 2012. Education, Historical background. *The Oxford Companion to Music*. [Intyds]. Beskikbaar:
http://www.oxfordmusiconline.com.ez.sun.ac.za/subscriber/article/opr/t114/e2189?q=orff+%26+Dalcroze&search=quickenpos=8&en_start=1#firsthit [2011, October 7].

The Little Sweep, An entertainment for young people, Op. 45 (1949). 2012. [Intyds].
Beskikbaar: <http://www.brittenpears.org/page.php?pageid=472> [2011, October 20].

The Young Person's Guide to the Orchestra. 2012. [Intyds]. Beskikbaar:
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Young_Person's_Guide_to_the_Orchestra
[2011, September 11].

Welcome to the Britten-Pears Foundation website. 2012. [Intyds]. Beskikbaar:
<http://www.brittenpears.org/?page=outreach/community/children.html> [2011, September 11].