

**DIE GEBRUIK VAN *STORYTELLING* EN DIE  
INTERAKSIE TUSSEN SPROKIES EN MUSIEK  
AS UITGANGSPUNT VIR 'N  
INTERDISSIPLINêRE MUSIEKBLYSPEL IN DIE  
SENIORFASE**

deur

**HANMARI KLOPPERS**

**Verhandeling voorgelê ter vervulling van die vereistes vir die graad**

**Magister Musicae**

in die

**Fakulteit Geesteswetenskappe**

**Universiteit van Pretoria**

Studieleier: Dr. H.M. Potgieter

Pretoria - Desember 2000

# DANKWOORD

My opregte dank gaan aan my promotor, Dr. H.M. Potgieter, onder wie se bekwame leiding ek kon werk.

Vir die hulp met die versameling van literatuur, my dank aan die personeel van die musiekbiblioteek van die Universiteit van Pretoria.

Die hulp en ondersteuning van my ouers en my man was vir my van onskatbare waarde.

My innige dank aan die hemelse Vader vir krag en deursettingsvermoë.

## **Finansiële steun:**

My dank gaan aan die Universiteit van Pretoria vir die merietebeurse wat ek ontvang het.

Die finansiële bystand van die *National Research Foundation* (NRF) ten opsigte van hierdie navorsing, word hiermee erken. Menings uitgespreek en gevolgtrekkings waartoe gekom is, is dié van die outeur en word nie noodwendig met die NRF verbind nie.

## OPSOMMING

In hierdie studie word 'n voorstel gemaak vir die skep van 'n interdisiplinêre musiekblyspel vir die seniorfase (Graad 7-9). Die uitgangspunt vir hierdie musiekblyspel is die dinamiese interaksie wat daar tussen sprokies en musiek bestaan. In voorafgaande navorsing deur die outeur, is hierdie interaksie as die integrasieteorie geformuleer. Die integrasieteorie word in hierdie MMus-verhandeling deur middel van *storytelling* met die kurrikulum verbind.

Die vertel-elemente van filmmusiek word ondersoek. Die werk van die filmprodusent, Walt Disney, as sinoniem vir die kombinasie van musiek, sprokies, film en *storytelling*, dien as voorbeeld vir die skep van die musiekblyspel. Improvisasie-materiaal, na aanleiding van die fases en motiewe van 'n gekose sprokie, vorm die basis vir die skep van musiek vir die musiekblyspel. Die wedersydse ondersteuning wat tussen die sprokie en die musiek tot stand kom, verhoog die opvoedkundige waarde van hierdie projek. Die skep van hierdie musiekblyspel bied moontlikhede vir suksesvolle kurrikulum-integrasie.

# ABSTRACT

In this study a proposal is made for the creation of an interdisciplinary musical for the senior phase (Grades 7-9). The point of departure for this musical is the dynamic interaction that exists between fairy tales and music. In preliminary research by the writer, this interaction is formulated as the theory of integration. In this MMus dissertation the theory of integration is linked to the curriculum by means of *storytelling*.

The narrative elements of film music are examined. The work of the film producer, Walt Disney, as synonym for the combination of music, fairy tales, film and *storytelling*, serves as an example for the creation of the musical. Improvisation material, in terms of the phases and motifs of the chosen fairy tale, forms the basis for the creation of music for the musical. The mutual support that comes about between the fairy tale and the music, enhances the educational value of this project. The creation of this musical presents possibilities for successful curriculum integration.

## LYS VAN FIGURE

Figuur 1: Die wedersydse ondersteuning tussen sprokies en musiek	7
Figuur 2: Die verloop van die studie	10/11
Figuur 3: Die wedersydse afhanklikheid tussen die komponente van die musiekopvoedingmodel	23
Figuur 4: Die elemente van komposisie	25
Figuur 5: Skematiese voorstelling van die model	122/123

## LYS VAN TABELLE

Tabel 1: Die verhouding tussen media-konsepte en die ontvanger daarvan	20/21
Tabel 2: Die funkses van die musiek van <i>The Little Mermaid</i>	77
Tabel 3: Die verskille tussen die sprokie en die film	109
Tabel 4: Verskille in die verloop van die verhaal	111/112
Tabel 5: Fase 1A	124
Tabel 6: Fase 1B	130
Tabel 7: Luistervraelys	134
Tabel 8: Fase 2	136
Tabel 9: Fase 3	142

## LYS VAN MUSIEKVOORBEELDE

Musiekvoorbeeld 1: Onder die see	83
Musiekvoorbeeld 2: Ariel se tema I (Stem-motief)	84
Musiekvoorbeeld 3: Scuttle	84
Musiekvoorbeeld 4: Ursula se spioene	84
Musiekvoorbeeld 5: Poor Unfortunate Souls	85
Musiekvoorbeeld 6: Poor Unfortunate Souls II	85
Musiekvoorbeeld 7: Ariel se tema II (Fluit-motief)	85
Musiekvoorbeeld 8: Ariel se tema Ia	86

Musiekvoorbeeld 9: Triton verwoes die standbeeld	86
Musiekvoorbeeld 10: Toer deur die Koninkryk	87
Musiekvoorbeeld 11: Toer deur die Koninkryk II	87
Musiekvoorbeeld 12: Slotmusiek	87
Musiekvoorbeeld 13: Woud-motief	138
Musiekvoorbeeld 14: <i>Eensaam</i>	139
Musiekvoorbeeld 15: Dwergie-pentatoniek	140
Musiekvoorbeeld 16: Dwergie-ritme	140
Musiekvoorbeeld 17: <i>Die dwergies</i>	141

## BYLAE A

### Klankkompakskyf

- Snit 1: Improvisasie - Sneeuwitjie verdwaal in die woud
- Snit 2: Improvisasie – Sneeuwitjie ontdek die dwergies se huisie
- Snit 3: *Eensaam*
- Snit 4: *Die dwergies*

## BYLAE B

### Videokasset

Disney, W. 1989. *The Little Mermaid*. Walt Disney Home Video.

# INHOUD

## HOOFSTUK 1

### NAVORSINGSONTWERP

1.1 Inleiding	1
1.2 Oorsig oor die voorafgaande navorsing	2
1.2.1 Sprokies	3
1.2.2 Musiek	4
1.2.3 Die integrasieteorie	5
1.3 Probleemstelling	8
1.3.1 Subprobleme	8
1.4 Doelstelling	9
1.5 Werksmetode	9
1.6 Verloop van die studie	10
1.7 Verklarings	12
1.8 Samevatting	12

## HOOFSTUK 2

### INTERNASIONALE TENDENSE IN KUNSTE- OPVOEDING

2.1 Inleiding	13
2.2 Dissipline-gebaseerde kunste-opvoeding	14
2.3 Interdissiplinêre benadering tot kunste-opvoeding	16
2.4 Media-opvoeding	18
2.5 Luister, komposisie, uitvoering, waardering: 'n model vir musiekopvoeding	22
2.5.1 Luister	23

2.5.2	Komposisie	24
2.5.3	Uitvoering	26
2.5.4	Waardering	27
2.6	Samevatting	29

## HOOFSTUK 3

### DIE INTEGRASIE-TEORIE EN DIE KURRIKULUM

3.1	Inleiding	30
3.2	<i>Storytelling</i> in die kurrikulum	30
3.3	Moderne <i>storytelling</i> : film	31
3.4	Sprokies, musiek, film en <i>storytelling</i> : Walt Disney	32
3.5	Die kuns van Walt Disney	33
3.5.1	Die eerste jare: Chicago en Kansas City	34
3.5.2	Internasionale roem	36
3.5.3	Die eerste vollengte-animasiefilms	41
3.5.4	Die voortsetting van Disney se ideale en idees	44
3.5.5	’n Nuwe era	46
3.5.6	Samevatting	50
3.6	<i>The Little Mermaid</i> : motiewe vir die keuse van hierdie film	51
3.7	Samevatting	51

## HOOFSTUK 4

### ***THE LITTLE MERMAID AS VOORBEELD VAN MUSIEK EN STORYTELLING***

4.1	Inleiding	53
4.2	Die wese en funksies van filmmusiek	53



4.2.1 Die geskiedenis van filmmusiek	54
4.2.2 Filmmusiek: begripsverheldering	55
4.2.3 Die filmkomponis	57
4.2.4 Hoeveel musiek is wenslik?	58
4.2.5 Waarneming van filmmusiek	59
4.2.6 Musiek in die samelewing: massamedia	61
4.2.7 Oog teenoor oor; beeld teenoor klank; dink teenoor voel	62
4.2.8 Filmmusiek en tegnologie	65
4.2.9 Kategorisering van filmmusiek	65
4.2.10 Funksies van filmmusiek	66
4.3 Die musiek van <i>The Little Mermaid</i>	76
4.3.1 Die funksies van die musiek van <i>The Little Mermaid</i>	77
4.4 Algemene opmerkings	88
4.5 Samevatting	88

## HOOFSTUK 5

### ***THE LITTLE MERMAID* EN HANS CHRISTIAN ANDERSEN**

5.1 Inleiding	90
5.2 Die sprokie: <i>Die klein meerminnetjie</i>	91
5.3 Analise van die sprokie	107
5.4 Die verskille tussen die sprokie en die film	108
5.5 Die impak van die veranderinge op die simboolwaarde van die sprokie	113
5.6 Gevolgtrekking	118

## HOOFSTUK 6

### WALT DISNEY EN DIE INTEGRASIE-TEORIE: `N PRAKTIESE TOEPASSING

6.1 Inleiding	120
6.2 Praktiese toepassing	121
6.3 Riglyne vir praktiese implementering	124
6.3.1 Fase 1A: Onbekende sprokie	124
6.3.1.1 Improvisasie	126
6.3.1.2 Praktiese aanwending vir hierdie studie	129
6.3.2 Fase 1B: <i>The Little Mermaid</i> : interdisiplinêre bestudering	130
6.3.3 Fase 2: Die skep van musiek vir die musiekblyspel	136
6.3.4 Die skep van `n lied uit die geïmproviseerde materiaal	137
6.3.5 Fase 3: Die skep en uitvoer van die musiekblyspel	142
6.4 Samevatting	143

## HOOFSTUK 7

### SAMEVATTING, BEVINDINGE EN AANBEVELINGS

7.1 Samevatting	145
7.2 Bevindinge	146
7.3 Aanbevelings vir verdere navorsing	147

<b>BIBLIOGRAFIE</b>	<b>148</b>
---------------------	------------

# HOOFSTUK 1

## NAVORSINGSONTWERP

### 1.1 Inleiding

Die titel van hierdie verhandeling bevat `n aantal kernbegrippe. Dit suggereer dat daar `n besondere verhouding tussen sprokies en musiek bestaan. Hierdie verhouding word met die skoolopset in verband gebring. Die teikengroep is die **seniorfase**, soos vervat in *Curriculum 2005* (South Africa 1997). *Storytelling* vorm die skakel tussen sprokies en musiek en die kurrikulum. Die eindresultaat van die navorsing is `n interdisiplinêre musiekblyspel. Die manier waarop hierdie uiteenlopende kernbegrippe by mekaar inskakel om die titel vir hierdie verhandeling te vorm, word in die volgende paragrawe verduidelik.

In haar BMus Honneurs-skripsie van 1998 het die outeur van hierdie verhandeling navorsing gedoen rakende die wedersydse ondersteuning wat daar tussen sprokies en musiek bestaan. Die bevindinge wat hieruit gespruit het, is geformuleer in `n teorie, naamlik die **integrasieteorie**, wat die verhouding tussen musiek en sprokies as kommunikasiemedia tussen die bewuste en onderbewuste verduidelik. In hierdie verhandeling wil die outeur die integrasieteorie met die praktyk versoen. Die outeur se visie is die skep van `n model vir `n musiekblyspel, waarin sprokies en musiek mekaar, getrou aan die integrasieteorie, ondersteun. Die musiekblyspel neem die vorm van `n jaarprojek, vir leerders in die seniorfase, aan.

Die moderne kind word groot in `n wêreld van onbepaalde tegnologiese vooruitgang. Die outeur van hierdie verhandeling vermoed dat kinders in die een en twintigste eeu al hoe minder op konvensionele maniere met stories, en in hierdie geval met sprokies, gekonfronteer word. In plaas daarvan om byvoorbeeld `n sprokie te lees, of daarna te

luister, word die silwerdoek, die televisieskerm of die rekenaarmonitor die verteller. Die film-weergawes is vir baie mense die enigste bekende weergawes van sprokies.

Die beroemde filmprodusent, Walt Disney, het `n hele aantal animasiefilms, met sprokies as tema, geproduseer. Die verhouding wat daar tussen musiek en *storytelling* bestaan, word ondersoek. Die genre van hierdie films is die musiekblyspel. Die musiekblyspel is die ideale genre om in die skoolopset te gebruik, aangesien die voorbereiding en uitvoering daarvan so `n wye verskeidenheid aktiwiteite en die betrokkenheid van groot getalle deelnemers moontlik maak. Die Disney-films met sprokies as tema verbind musiek met sprokies in die musiekblyspel-genre. Dit sou as voorbeeld vir die skep van `n musiekblyspel kon dien, waar sprokies en musiek mekaar, getrou aan die integrasieteorie, ondersteun. Die voorwaarde is egter dat die Walt Disney-weergawe getrou is aan die integrasieteorie. Die invloed van die kommersialisering van die sprokie op die simboolwaarde daarvan, word ondersoek.

Die wye veld van studiemoontlikhede wat `n kombinasie van sprokies, musiek en film aan leerders bied, word verder in hierdie verhandeling ondersoek. Die relevansie van `n projek waar sprokies en musiek `n sentrale rol speel, word aan die hand van internasionale tendense op die gebied van kunste-opvoeding gemeet. Vervolgens word `n oorsig oor die voorafgaande navorsing, wat tot die totstandkoming van die integrasieteorie gelei het, aan die leser voorgehou.

## 1.2 Oorsig oor die voorafgaande navorsing

Die BMus Honneurs-skripsie het gehandel oor:

- die noodsaaklikheid van sprokies vir alle mense;
- die evolusionêre aanneemlikheid van musiek;
- die wedersydse ondersteuning tussen sprokies en musiek, as kommunikasiemedia tussen die twee bewussynsvlakke.

Die volgende bevindinge spruit uit hierdie navorsing:

## 1.2.1 Sprokies

Tradisionele volksprokies is steeds relevant, vir kinders en volwassenes. Sprokies is besondere verhale, omdat hulle uit eeue se verteltradisie ontwikkel het, deur hierdie proses geslyp is, en slegs die essensiële lewenswaarhede behou het. Die beelde en temas wat sprokies inhou, fassineer die lesers en hoorders daarvan steeds. Die sprokie dra, volgens Bettelheim (1997:12), belangrike boodskappe oor; dit vind op bewuste, voorbewuste en onderbewuste vlakke plaas, afhangende van die ontwikkelingsfase waarin die leser/hoorder hom bevind. Sprokies spreek individuele probleme aan, in besonder probleme wat die kind belas, en bevorder daardeur die ontwikkeling van die ego. Verder verlig die sprokie bewuste en onderbewuste spanning. Dit verleen gestalte en geloofwaardigheid aan die id-spanning en bied moontlikhede vir die oplossing van hierdie spanning in ooreenstemming met die ego en die super-ego.

Bettelheim (1997:11) meen verder die sprokie leer min aangaande die moderne lewe in 'n massa-samelewing. Omtrent die innerlike probleme van die mens, leer die sprokie meer as enige ander tipe literatuur op die kind se vlak van begrip.

Die sprokie praat in beelde en simbole wat in holistiese prosesse saamgevat is. Die sprokie is naverwant aan die droom, die mite en onderbewuste prosesse oor die algemeen. Die simbole van die sprokie behandel die probleme van 'n individuele bestaan, maar verwys ter selfder tyd daarna dat individuele probleme ook kollektief van aard kan wees. In die simbool word ervaringe, psigiese inhoud en veral emosies, wat nie op 'n ander manier daargestel kan word nie, vervat.

Bettelheim (1997:14) meen die meeste moderne verhale wat vir kinders geskryf is, vermy eksistensiële probleme. Die kind het aanwysings, in simboolvorm, nodig oor hoe hy veronderstel is om met hierdie vrae om te gaan. Die meeste verhale vermy temas soos die dood en ouderdom, en die lewe na die dood. Daarteenoor konfronteer die sprokie die kind voortdurend met die basiese menslike nood en behoeftes.

Sprokies spreek egter nie net die kind aan nie. Die regte sprokie in die regte lewensfases kan ook vir volwassenes van groot waarde wees. Sprokies word ook met groot sukses in die terapie-situasie gebruik. Motiewe in sprokies wat die mens aanspreek, word simbole van 'n psigiese toestand. Konflikte wat nie verbaal beskryf kan word nie, maar wat die hoorder met onbehaaglikheid vervul, kan in die simboliek van 'n sprokie gestalte vind.

## 1.2.2 Musiek

Die vermoë om musiek te kan ervaar en te kan maak, is deur die proses van evolusie in die mens se mondering ingesluit, aangesien hierdie vermoë noodsaaklik is vir die mens se oorlewing op aarde. Ritme, die hart van alle musiek, is ook die essensie van die kosmos. Die quantumfisika is gebaseer op die beginsel dat alles in die kosmos in 'n staat van vibrasie verkeer. Die mens se hele omgewing is ritmies: seisoene, dag en nag, hartklop en asemhaling. Breingolwe, hormonale aktiwiteit en slaappatrone is voorbeelde van die meer as 100 komplekse ritmiese patrone wat deur die brein gemonitor word. Chronobioloë, wat liggaamsritme bestudeer, glo dat ritme so 'n belangrike faktor in die mens se welsyn is, dat 'n versteuring daarvan tot siektetoestande soos outisme, maniese depressie en skisofrenie kan lei (Hodges 1989:8).

Musiek speel 'n belangrike rol in die kommunikasie tussen moeder en kind. 'n Baba kommunikeer dit wat hy aan kommunikasie ontvang. Die manier waarop 'n ma met haar baba praat, lê die baba se eerste gevoelservaringe vas. 'n Pasgebore baba kommunikeer deur te huil. Vokalisering is die primêre manier waarop babas hulle gevoelens uitdruk. Soos die baba ouer word, ontwikkel verskillende "style" van huil en die baba kommunikeer in sy eie, unieke taal. Hierdie variasies is baie belangrik vir die emosionele ontwikkeling van die baba en berei hom op die aanleer van taal voor. Omdat die baba nie-verbaal kommunikeer, is dit die manipulasie van toonhoogte, toonkleur, ritme en dinamiek wat die basis vir die kommunikasiesistiem vorm (Hodges 1989:13).

Die verwerwing van taalvaardigheid is een van die belangrikste stappe in die oorlewingsproses van die mens en daarom is hierdie eienskap in die evolusieproses by die mens se mondering ingesluit (Hodges 1989:14). Die musikale aspekte van taal is melodiese kontoer, toonkleur en ritme.

Musiek bied aan die mens `n unieke modus van kennis. Die belangrikste sosiale vaardigheid wat die mens deur musiek leer, is om sy eie emosies en gevoelens te hanteer en te verstaan. Volgens Gaston (1968:11) is een van die belangrikste eienskappe wat die mens nodig het om suksesvol in `n groep te kan saamleef, die vermoë om beheer oor woede en vyandigheid in homself uit te oefen. Die ervaring van fyn emosies, soos wat musiek aan die mens bied, is essensieel nie-verbaal. Die verbintenis tussen musiek en emosies verleen geldigheid aan die pleidooi vir die evolusionêre aanneemlikheid van musikale gedrag. Musiek bied die moontlikheid vir die sosiale oordrag van emosies. In `n sosiale omgewing, waar mense vir oorlewing van mekaar afhanklik is, is die vermoë om sensitief teenoor andere op te tree, lewensnoodsaaklik.

Musiek is `n belangrike menslike gedragsvorm en dit vorm `n integrale deel van die lewe van alle kulture. Benewens die estetiese en ekspressiewe funksies, vervul musiek ook nie-musikale funksies, byvoorbeeld in godsdienstige rites en seremonies, of waar dans begelei word. Musiek dra verder tot die kontinuïteit en stabiliteit van `n betrokke kultuur by. Gemeenskaplike vrese, idees, doelstellings, visies, drome en oortuigings is deur die eeue heen deur musiek en dans uitgedruk om eenheid te bewerkstellig. Een van die grootste bydraes van musiek is die feit dat dit mense vir `n gemeenskaplike doel saambind. Die mens se vermoë tot musikale gedrag en -waarneming is, vanweë die oorlewingsvoordele wat dit inhou, evolusionêr bepaal.

### **1.2.3 Die integrasieteorie**

Musiek is `n holistiese ervaring: die uitkoms daarvan is veel groter as die dele waaruit dit bestaan. Net so is die sprokie `n holistiese ervaring: die simbole verteenwoordig soveel meer as die waarde wat die storie vertel.

Musiek is 'n medium waardeur die mens se bewuste en die onderbewuste kommunikeer. Musiek is daartoe in staat om die sprokiesimbole wat diep in die onderbewuste verberg lê, na die bewuste vlak op te roep. Aan die ander kant kan die dikwels nie-identifiseerbare gevoelens wat musiek in die mens wek, deur die sprokiesbeelde konkreet ervaar word.

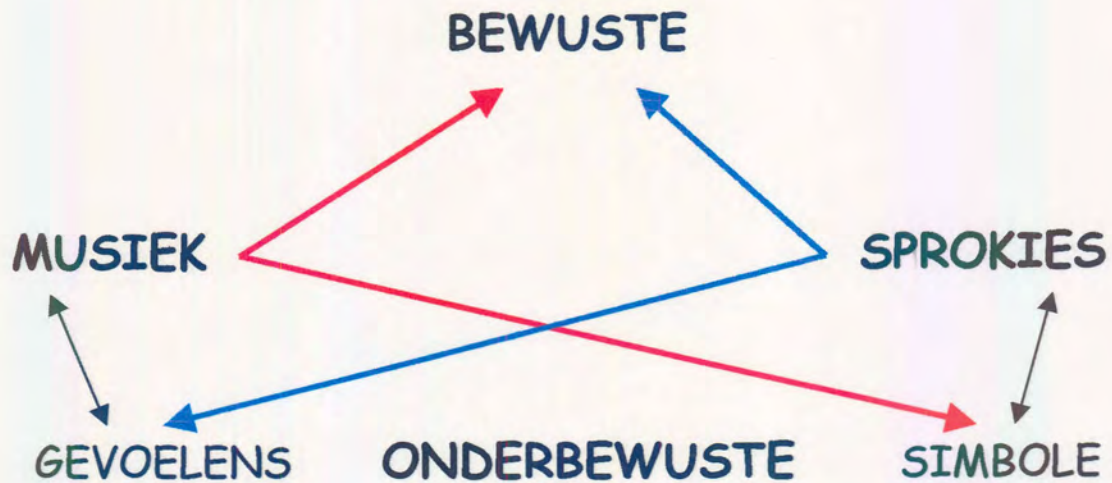
Wanneer daar na musiek geluister word, met 'n sprokiesbeeld in gedagte, veroorsaak die musiek dat die beeld 'n simbool uit die onderbewuste oproep. Die gevoelens wat die musiek in die luisteraar wek, word dan weer deur die sprokiesbeelde verkonkretiseer en meer verstaanbaar gemaak.

Wanneer die mens self musiek maak, veral in vrye improvisasie, word die sprokiesbeelde aktief uitgedruk. Die speel van hierdie beelde maak dit moontlik dat die onderbewuste betree kan word. Musiek is dus die kommunikasiemiddel tussen die twee bewussynsvlakke. Wanneer nie-definieerbare gevoelens tydens improvisasie ondervind word, kan daar na die sprokiesbeelde teruggekeer word en gepoog word om 'n verband tussen eie probleme en die simboliek van die sprokie vas te stel. Hierdie teoretisering van die wedersydse ondersteuning wat daar tussen sprokies en musiek bestaan, staan bekend as die **integrasieteorie**.

Die volgende skematiese voorstelling van die integrasieteorie, toon die wedersydse ondersteuning wat daar tussen sprokies en musiek, as kommunikasiemedia tussen die twee bewussynsvlakke, bestaan:



**Figuur 1: Die wedersydse ondersteuning tussen sprokies en musiek**



In die outeur se Honneurs-verhandeling (1998) is daar met die praktiese aanwending van die integrasieteorie geëksperimenteer deur dit in vrye improvisasie te gebruik. Die eksperiment het getoon dat die deelnemers daartoe in staat was om die emosies wat die sprokie in hulle gewek het, in musiek uit te druk. Die inhoud van die sprokie is ook in die eindresultaat hoorbaar.

Die interaksie is verder prakties gedemonstreer deur sprokie-elemente met die elemente van die Westerse Kunsmusiek te vergelyk. 'n Aantal sprokie-motiewe is teenoor 'n aantal musieksnitte gestel, om die korrelasie tussen die emosies wat beide media in die hoorder wek, te ondersoek. Die resultate het definitiewe raakpunte, asook entoesiasme by die deelnemers, getoon.

## 1.3 Probleemstelling

Die outeur van hierdie verhandeling het die volgende probleem geïdentifiseer:

Hoe kan die dinamiese interaksie wat daar tussen sprokies en musiek bestaan, deur middel van *storytelling* in die skoolopset van waarde wees?

### 1.3.1 Subprobleme

Die volgende subprobleme spruit uit die bogenoemde omvangryke vraag:

- Bied die internasionale kurrikula vir kunste-opvoeding en die hedendaagse tendense in kunste-opvoeding ruimte vir 'n musiekblyspel waarin sprokies en musiek versoenbaar is?
- Kan 'n animasiefilm van Walt Disney, met 'n sprokie as tema, as voorbeeld van musiek en *storytelling*, en sodoende as voorbeeld vir so 'n musiekblyspel, gebruik word?
- Is die interaksie tussen sprokies en musiek in die Disney-film getrou aan die voorwaardes van die integrasieteorie?
- Wat is die aard en funksies van filmmusiek?
- Watter funksie vervul die musiek in die betrokke Disney-animasiefilm?
- Hoe kan die bevindinge uit die bostaande vrae gebruik word om 'n

musiekblyspel te skep wat getrou is aan die voorwaardes van die integrasieteorie?

## 1.4 Doelstelling

Die doel van hierdie verhandeling is om:

- vas te stel of internasionale tendense in kunste-opvoeding ruimte bied vir die skep van `n projek waarin sprokies en musiek `n sentrale rol speel;
- te ondersoek of `n Walt Disney-animasiefilm, met `n sprokie as tema, geskik sou wees om as voorbeeld van musiek en *storytelling*, en sodoende as voorbeeld vir die skep van `n skoolprojek in die vorm van `n musiekblyspel, te dien;
- die betrokke animasiefilm van Walt Disney in die lig van die integrasieteorie te ondersoek en vas te stel of daar wedersydse ondersteuning tussen die musiek en die simboliek van die sprokie bestaan;
- die aard en funksies van filmmusiek te bestudeer;
- die gebruik van die musiek in die betrokke Disney-animasiefilm te ondersoek;
- `n model te ontwerp waarvolgens die bevindinge van die navorsing in `n musiekblyspel omskep kan word;
- riglyne vir die praktiese implementering van die bogenoemde model aan die leser voor te hou.

## 1.5 Werksmetode

Die volgende werksmetode is met die skryf van hierdie verhandeling gevolg:

- Literatuurstudie rakende die volgende onderwerpe:

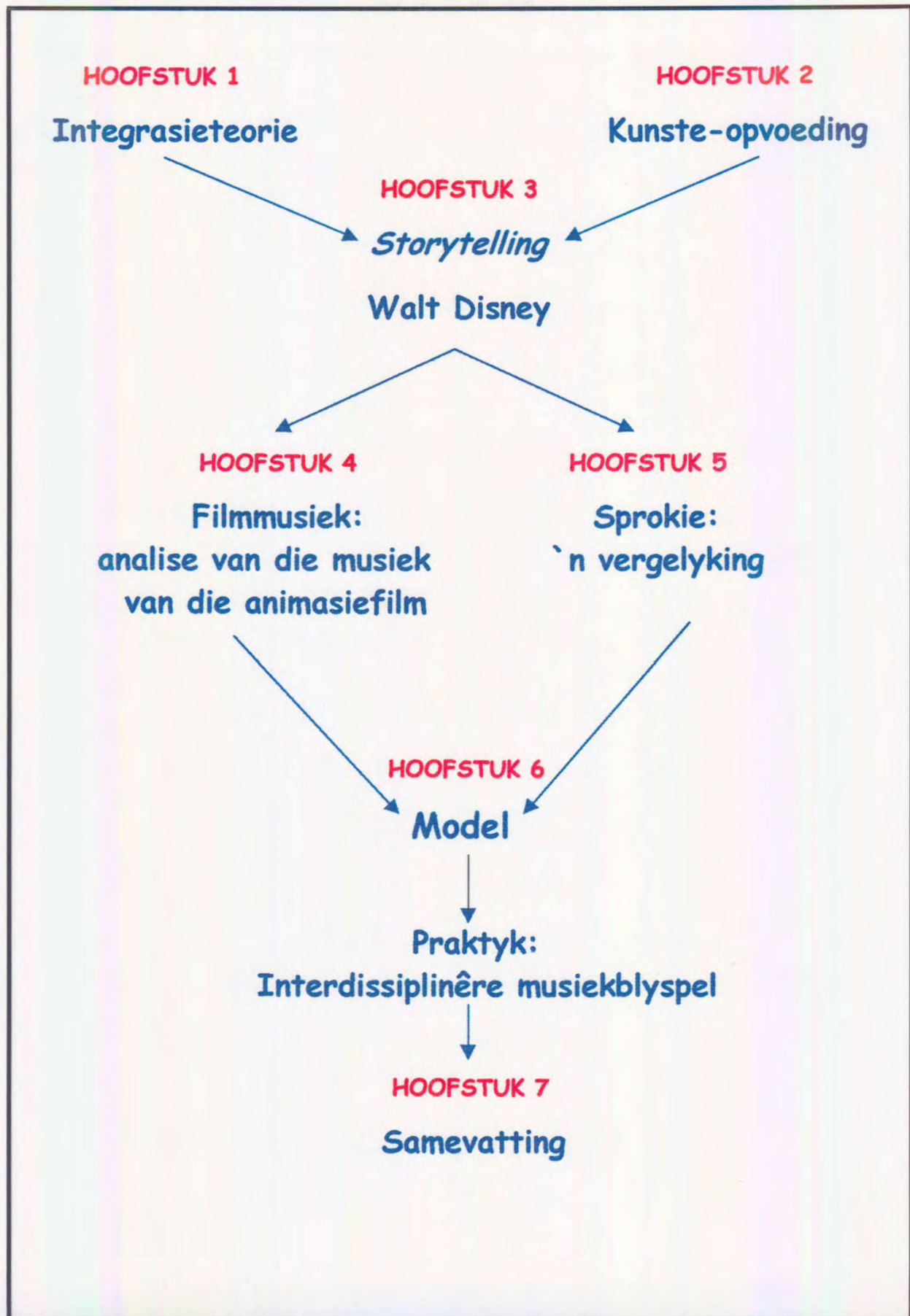
- Internasionale tendense in kunste-opvoeding;
  - *Storytelling* in die kurrikulum;
  - Die lewe en werk van Walt Disney;
  - Die aard en funksies van filmmusiek;
  - Die sielkundige analise van 'n Hans Christian Andersen-sprokie.
- 
- Filmanalise van 'n Walt Disney-animasiefilm
  - Kreatiewe bydrae: die skep van 'n model vir die musiekblyspel

## 1.6 Verloop van die studie

Die navorsingsontwerp is in Hoofstuk 1 uiteengesit. Die voorafgaande navorsing, wat gelei het tot die formulering van die integrasieteorie, word verder in hierdie hoofstuk aan die leser voorgehou. In Hoofstuk 2 word internasionale tendense in kunste-opvoeding, asook die betrokke internasionale kurrikula, ondersoek. Hoofstuk 3 versoen die integrasieteorie met die bevindinge uit Hoofstuk 2, en hou die kuns van Walt Disney aan die leser voor. In Hoofstuk 4 word die aard en funksies van filmmusiek ondersoek. Die gebruik van die musiek in die gekose animasiefilm van Walt Disney word verder in hierdie hoofstuk bespreek. Hoofstuk 5 bevat 'n vergelyking tussen die Disney-weergawe en die oorspronklike weergawe van die sprokie. In Hoofstuk 6 word 'n model aan die leser voorgehou, waarvolgens 'n musiekblyspel, met sprokies en musiek as sentrale elemente, geskep kan word. Daar word verder riglyne vir die praktiese implementering van hierdie model gegee. Hoofstuk 7 bevat die samevatting, bevindinge en aanbevelings vir verdere navorsing. Die volgende skematiese voorstelling verduidelik opsommend die verloop van die studie en die samehang tussen die verskillende komponente.

### **Figuur 2: Die verloop van die studie**





## 1.7 Verklarings

Om verwarring te voorkom, word die volgende begrippe in die konteks van hierdie studie verduidelik:

- id – die primitiewe, ongetemperde drange van die mens, die ware onderbewuste;
- ego – die eie persoonlikheid, die bewuste “ek”, die kompromis tussen die id en die super-ego;
- super-ego – die morele, getemperde, sublieme deel van die psige;
- eksistensiële probleme – probleme rakende die bestaan van die mens;
- Nixe – fase van egosentriese, koudbloedige bestaan, sonder medelye met die medemens;
- Eros - fase van seksuele liefde;
- Heilige – fase van hoë geestelike ontwikkeling;
- *storytelling* – die vertel van stories, in alle moontlike vorme (die Engelse begrip is ter wille van uitdrukkingskrag behou);
- kunste-opvoeding=kuns en kultuur=arts education;
- dissipline - ´n onderafdeling van `n wetenskap;
- wanneer daar na die manlike verwys word, impliseer dit ook die vroulike.

## 1.8 Samevatting

Die outeur van hierdie verhandeling beoog om die opvoedkundige waarde van die sprokie, en die rol wat musiek in die ondersteuning van die simboliek van die sprokie kan speel, prakties ervaarbaar te maak. Die bestudering van relevante literatuur dien as wetenskaplike basis vir die skep van `n model, waarin die dinamiese interaksie van sprokies en musiek, met behulp van *storytelling*, in die skoolopset aangewend kan word.

# HOOFSTUK 2

## INTERNASIONALE TENDENSE IN KUNSTE-OPVOEDING

### 2.1 Inleiding

Die voorafgaande navorsing het getoon dat sprokies en musiek mekaar ondersteun om 'n produk te vorm wat groter is as die som van sy dele. In hierdie hoofstuk ondersoek die outeur internasionale tendense in kunste-opvoeding, ten einde vas te stel watter tendense ruimte bied vir die skep van 'n musiekblyspel waarin sprokies en musiek 'n sentrale rol speel. Die kurrikula van Australië (Australia 1988), Kalifornië (California 1989, 1998), Engeland (England 1995) en Suid-Afrika (Gauteng 1999, South Africa 1997) asook aktuele internasionale artikels uit toonaangewende tydskrifte is vir die doel van die hoofstuk geraadpleeg.

Die volgende onderwerpe is na aanleiding van die literatuurstudie deur die outeur van hierdie verhandeling geïdentifiseer:

- Dissipline-gebaseerde kunste-opvoeding;
- Interdissiplinêre benadering tot kunste-opvoeding;
- Media-opvoeding;
- Luister, komposisie, uitvoering, waardering.

Elkeen van hierdie onderwerpe word vervolgens kortliks bespreek.

## 2.2 Dissipline-gebaseerde kunste-opvoeding

In 1985 het die *Getty Centre for Education in the Arts* in Die Verenigde State van Amerika `n projek geloods om kuns-opvoeding duideliker te formuleer. Daar is bevind dat die uitbreiding van die kurrikulum om **kunsgeskiedenis**, **-estetika** en **-kritiek** in te sluit, sowel as die ontwikkeling van **produksievaardighede**, `n hoër akademiese status aan die vak sou verleen (Patchen 1996:21).

Musiek-, dans-, en drama-opvoedkundiges het tot die debat toegetree, en die benadering het begin veld wen. In 1988 het die *Southeast Institute for Education in Music* aan die Universiteit van Tennessee met `n navorsingsprojek begin om `n dissipline-gebaseerde benadering tot musiekopvoeding in die VSA te implementeer. Die doel van hierdie benadering is om musiekopvoeding as volwaardige vak in die kurrikulum te boekstaaf. Jeffrey Patchen, die hoof van hierdie projek in Tennessee, stel dit soos volg (1996:20): “The approach seeks to strengthen the credentials of music as a basic subject of inquiry and establish the parity of music with other academic subjects”.

Die dissipline-gebaseerde benadering tot kunste-opvoeding is `n konseptuele raamwerk vir onderrig. Die vier dissiplines waaruit hierdie benadering saamgestel is, word vervolgens kortliks belig. Vir die doel van hierdie verhandeling word daar op die relevansie vir musiekopvoeding gekonsentreer.

- **Produksie**

Die produksie van musiek sluit die volgende vaardighede in (Patchen 1996:20):

- **improvisasie;**
- **komposisie;**
- **uitvoering.**



In die meeste musiekopvoedkundige programme geniet uitvoering voorkeur bo komposisie en improvisasie. In `n dissipline-gebaseerde benadering word al drie komponente as ewe belangrik beskou.

- **Estetika**

In die konteks van hierdie benadering is estetika die studie van die aard en filosofie van die betrokke kunsvorm. In musiekopvoeding beteken dit dat leerders gelei word om die waarde van `n komposisie te debatteer en die werk in sy verhouding tot groter, universele temas en idees te ondersoek. Leerders ontwikkel kriteria waarvolgens bestaande musiek en eie komposisies geïnterpreteer kan word (Patchen 1996:21).

- **Geskiedenis**

Studie van die historiese en kulturele konteks van musiek maak `n breër vlak van begrip moontlik. Onderwerpe wat hier bestudeer word, sluit onder andere die lewe van die komponis, die funksie van die komposisie in die tyd waarin dit gekomponeer is, die kulturele konteks daarvan en die verandering wat die komposisie met verloop van tyd ondergaan het, in.

- **Kritiek**

Kritiek is `n proses waarvolgens leerders aangemoedig word om musiek te interpreteer en `n opinie daaroor te vorm. Leerders ondersoek die keuses wat komponiste, uitvoerders, dirigente en die leerders self uitoefen in die skep van nuwe komposisies of die interpretasie van bestaande komposisies. Wanneer die leerder leer om te vergelyk, te kontrasteer en te interpreteer, gebruik hy ook informasie vanuit die ander drie dissiplines (Patchen 1996:21).

Die aanwending van die dissipline-gebaseerde benadering tot musiekopvoeding brei die kurrikulum uit. Elkeen van die vier perspektiewe stimuleer die leerders op verskillende maniere. Patchen (1996:22) stel dit soos volg:

By varying the focus, students are encouraged to acquire a broadened view ... They achieve an in-depth understanding of the work – but equally important, they attain a growing respect for the study of music as a serious and indispensable academic subject.

Die dissipline-gebaseerde benadering is volgens Patchen nie `n kurrikulum nie, maar `n manier om leerinhoud te konseptualiseer en te organiseer. Die benadering verg ook samewerking tussen die musiekspesialis, die klasonderwyser, skoolhoofde, ouers, dosente, kunstenaars en verwante organisasies.

Die resultate het getoon dat die implementering van so `n benadering die klasonderwyser daartoe instaat stel om musiek met die ander vakke in die kurrikulum te integreer. Hierdie raakpunte verryk en verbreed die algemene kurrikulum en verseker musiek se status as `n akademiese vak.

## 2.3 Interdissiplinêre benadering tot kunste-opvoeding

Die kurrikulêre hervorming van die afgelope dekade het die tendens van kurrikulum-integrering of kruis-kurrikulêre onderrig laat ontstaan. Die outeur van hierdie verhandeling het vasgestel dat daar in die literatuur nie duidelike onderskeid tussen die **integrasie van die verskillende kunsvorme en integrasie van die kunste en die res van die kurrikulum** getref word nie. Sommige skrywers konsentreer op die integrasie van die verskillende kunste-dissiplines, maar maak ook melding van uitbreiding na die res van die kurrikulum. Ander skrywers, veral die wat die dissipline-gebaseerde benadering verteenwoordig, lê groot klem op die samewerking van die kunste-spesialis en die gewone klasonderwyser. Vir die doel van hierdie studie beskou die outeur die interdissiplinêre benadering as die integrasie van die verskillende kunste-dissiplines, sowel as die uitbreiding van hierdie integrasie na die res van die kurrikulum.

Volgens Robin Campbell (1995:38), assistent-professor vir musiekopvoedkunde aan die *State University of New York*, bied 'n interdisiplinêre projek die geleentheid aan onderwysers en leerders om verskillende leerdoelwitte oor 'n wye verskeidenheid van dissiplines te bereik. Carroll (in Bolwell 1997:44) beskryf die waarde van 'n interdisiplinêre benadering tot onderrig vir die totale kurrikulum met die volgende woorde: "Interdisciplinary teams, teaching together, may be the strongest vehicle for reconceptualising the paradigm that governs education".

Bolwell (1997:37) beklemtoon die belangrikheid van korrekte terminologie: **interdisiplinêre** kunste-opvoeding vind plaas wanneer verskillende elemente saam 'n nuwe geheel vorm; kurrikulum-**integreering**, daarenteen, verwys na 'n dialoog tussen die dissiplines, waarin elke individuele dissipline sy identiteit en integriteit behou. Campbell (1995:38) beskou 'n interdisiplinêre projek as suksesvol wanneer balans tussen kennis en vaardighede vanuit die algemene leerinhoudskonteks, en kennis en vaardighede vanuit die musiekkonteks (kuns/drama/dans), gehandhaaf word. Die aanleer van die spesifieke vaardighede van die betrokke kuns-dissipline mag dus nie verwaarloos word nie.

Daar is egter 'n leemte in die veld van onderwysersopleiding. Interdisiplinêre kunste-opvoeding beweeg volgens Campbell (1995:37) nog op die vlak van kurrikulum-korrelasies en werklike integrasie kom selde voor. Die probleem rakende onderwysersopleiding word byvoorbeeld in New Zealand aan die *Wellington College of Education* soos volg benader (Bolwell 1997:37):

Within the one-year postgraduate programme, all students undertake a compulsory interdisciplinary arts course, as well as discrete modules in their respective main disciplines.

Die saamgroepering van die verskillende kunsvorme onder die term "kunste-opvoeding" ontlok kommentaar uit alle oorde: die pessimiste beskou dit as 'n metode wat deur die beleidmakers aangewend word om kulturele en sosiale diversiteit met eenvormige waardes te vervang (Boughton in Bolwell 1997:38) en ter selfder tyd geld en tyd te bespaar (Best in Bolwell 1997:40); die optimiste beskou dit as 'n teken

daarvan dat kunste-opvoeding as deel van die totale kurrikulum-hervorming in `n ernstige lig beskou word. Volgens Jordan ( in California 1989:119) kan samewerking tussen die kunste tot die verryking van die individuele dissiplines lei. Hy stel dit soos volg: "Working with relationships across disciplines rather than within them always produces new perspectives and insights".

Volgens Bolwell (1997:37) lei kurrikulum-hervorming die kunste-opvoeder na herkonseptualisering van die individuele dissiplines, sodat `n beter samewerking tussen die verskillende dissiplines sal kan plaasvind. Jordan (1989:119) sluit daarby aan wanneer hy skryf dat die identifisering van gemeenskaplikhede en ooreenkomste rakende kulturele aspekte, vaardighede en idees, moontlikhede vir die skep van nuwe onderrigstrategieë bied. Bolwell (1997:44) stel voor dat kunste-opvoeders in voortdurende dialoog met ander opvoedkundiges behoort te wees, deur gesamentlike onderrigprojekte, gesamentlike navorsingsprojekte, die herstrukturering van programme en departemente en deur die aanbieding van lesings by algemene opvoedkunde-konferensies.

## 2.4 Media-opvoeding

Die waarde van media-opvoeding word in die sillabus van Australië (Australia 1988:165,167) soos volg uitgedruk:

The media reflect the society which created them ... media education aims to help students understand the role of the media in society and in their own lives

Die media dra in `n groot mate tot die vorming van die sosiale en persoonlike identiteit van die samelewing by. Die media is `n baie belangrike faktor in die vorming van opinies. Media-opvoeding is dus uiters noodsaaklik in `n tyd van tegnologie waar die aanbod van media-produkte onuitputlik en produkte maklik bekombaar is.

In *Curriculum 2005* (South Africa 1997:168), in die afdeling “Arts and Culture”, ressorteer media en kommunikasie onder die opskrif “various art forms”. Punt 5 van die 8 spesifieke uitkomst vir kuns en kultuur in hierdie dokument lui soos volg (South Africa 1997:171): “Learners will be able to: experience and analyse the role of the mass media in popular culture and its impact on multiple forms of communication and expression in the arts”. In die **seniorfase** behoort leerders die volgende aspekte rakende media en kommunikasie te kan ondersoek en te kan analiseer:

- die invloed van tegnologie op massa-media en ander kommunikasievorms;
- die gebruik van media en kommunikasie ten einde sosiale verandering teweeg te bring;
- massamedia as veranderende en reflekerende faktor in kuns en kultuur;
- vorms van massa-kommunikasie in die verskillende prosesse van kuns en kultuur;
- die gebruik, eienaarskap en kontrole van massamedia en kommunikasie;
- die impak van globalisering deur massamedia op kuns en kultuur in terme van dominansie en onderdrukking;
- dokumentasie, navorsing en die gebruik van veelvoudige vorms van kommunikasie in diens van ontwikkeling.

Australië se ministerie vir onderwys beklemtoon die noodsaaklikheid van media-opvoeding as deel van die kunste-opvoedingsprogram, aangesien die skep van enige aard van media-boodskap `n besonders kreatiewe en uitdrukkingsvolle proses is. `n Verdere argument vir die insluiting van media-opvoeding in die kunste-opvoedingsprogram lui soos volg (Australia1988:165):

The study of media involves many different forms of knowledge, including sociological, psychological, scientific or artistic, and can also involve other areas in the school curriculum such as social education, English, art and music. Media education subject concepts can therefore be taught as an integrated or specialist subject ...

Media-opvoeding is dus ook versoenbaar met die beginsels van `n interdisiplinêre benadering tot onderrig.

Die volgende vorms van media kan in `n **media-opvoedingsprogram** gebruik word (Australia 1988:166):

- radio;
- film;
- die pers;
- televisie;
- fotografie.

Die volgende **media-prosesse** kan gebruik word:

- advertensies;
- nuus;
- populêre musiek;
- populêre kultuur;
- die oordrag en herwinning van informasie deur moderne tegnologie.

Die volgende tabel is ontleen uit *The Arts Framework: P-10* van die ministerie van onderwys in Australië (Australia 1988:169). Die tabel bied `n oorsig oor die verskillende media-konsepte en die ontvanger se ervaring daarvan. Daar word per geleentheid later in die verhandeling na hierdie tabel terugverwys.

**Tabel 1: Die verhouding tussen media-konsepte en die ontvanger daarvan**





Media concepts	Receiving	Reflecting	Action/Response
1. Media forms	Sensory awareness of the various media	Understanding the history of a media form	Constructing a media product in a media form
2. Functions of the media	What is the intended use – information, communication, entertainment ...	Analyzing the functions performed by the media	Using the media for artistic expression
3. Roles in media production	Observing media industry at work	Finding out about the roles in media production	Acquisition of occupational media role skills
4. Technology and the media	Experiencing heightened sensory awareness	Sharing individual responses to technological experiences	Communicating through technology
5. Commercial and noncommercial media	Perceiving stylistic and structural difference	Awareness of social and cultural context in which media forms are produced and consumed	Creating a commercial or noncommercial style
6. Selection, construction and representation	Experiencing a view of the world	Comparing personal and media world view	Constructing a world view
7. Narrative	Involvement and participation in the story-telling process	Analyzing stories of their own and other cultures	Telling stories
8. Language of the media	Experiencing media products through different codes and conventions	Understanding media codes and conventions	Using media codes and conventions to create a product
9. Audience	Viewing, reading and listening in different environments and circumstances	Sharing different viewing, reading and listening experiences	Converting a written experience into a visual or aural product
10. Media influence	Observing attitudes, values, ideas	Personal values challenged in the light of media experiences	Communicating a personal point of view
11. Meaning and interpretation	Perceiving and enjoying aesthetic values	Establishing a personal media criteria of "good and bad"	Making a media product in a preferred style

i 15 80 59 31  
61525 58 76

Alle vorme van media het te make met `n boodskap, `n uitsender en `n ontvanger. In media-opvoeding word die vorm en inhoud van die boodskap, asook die verhouding tussen die uitsender en die ontvanger, bestudeer. Elke mediavorm het sy eie geskiedenis en ontwikkeling. Veranderinge in tegnologie en produksieprosesse het uit die aard van die saak `n groot invloed op die soort informasie wat gebruik word en die manier waarop die informasie aan die ontvanger voorgehou word (Australia 1988:168).

Vir die doel van hierdie verhandeling word daar op die animasiefilm en op filmmusiek in besonder gekonsentreer.

## **2.5 Luister, komposisie, uitvoering, waardering: `n model vir musiekopvoeding**

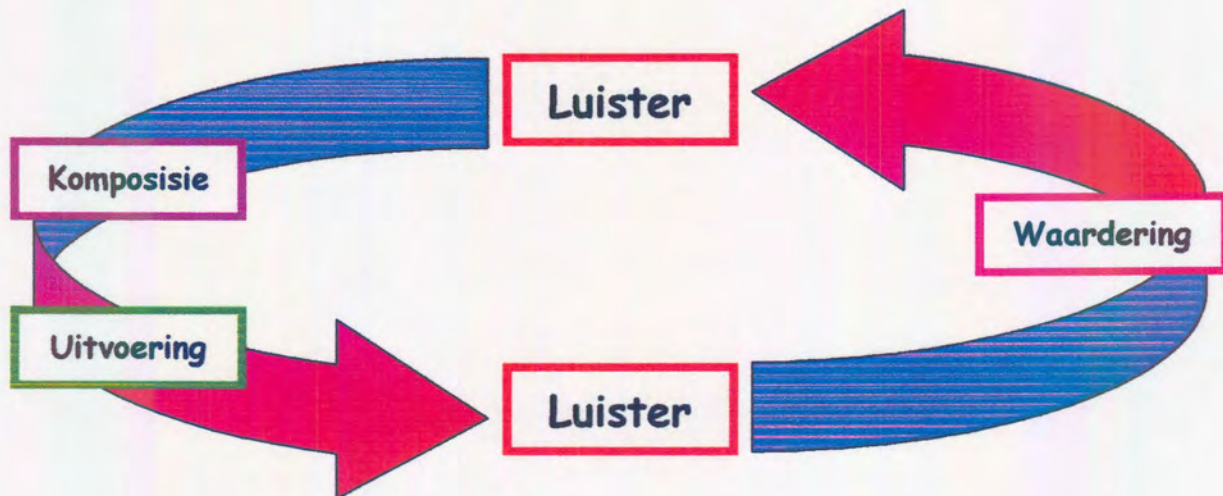
Die bogenoemde vier begrippe is aan die *National Curriculum* van Engeland (England 1995) ontleen. Dit het die outeur opgeval dat komposisie en waardering soveel gewig dra. Die vermoë om kreatief te kan skep en die produk dan krities te evalueer of te waardeer, word hoog aangeprys. In `n verslag van die *National Advisory Committee on Creative and Cultural Education* van Engeland van 1999 (in Major 2000:18), getiteld "All our Futures", word die noodsaaklikheid van die kreatiewe ontwikkeling van leerdes deur die volgende argument begrond: "... creativity will be increasingly important to business and economy in the next century and the school curriculum will need to reflect this". Blunkett (in Major 2000:18) sluit hierby aan deur te sê: "The government wants to develop young people's capacity for original ideas". Die Engelse sekretaris vir kultuur, Chris Smith, (in Major 2000:18) stel dit soos volg:

The fostering of culture and creativity is vital for the full development of a pupil's potential ... and will be increasingly important in the economy of the future.

Die vier komponente van die musiekopvoedingsmodel is eng met mekaar verweef. Die onderstaande skematiese voorstelling verduidelik die wedersydse afhanklikheid wat daar tussen die komponente bestaan:



**Figuur 3: Die wedersydse afhanklikheid tussen die komponente van die musiekopvoedingsmodel**



Uit die skematiese voorstelling word dit duidelik dat luister 'n verbindingsfunksie tussen die gegewe komponente besit. Luister dien as inspirasie vir komposisie. Komposisies word uitgevoer, en dan word daar krities daarna geluister. Kritiese luister bring mee dat die komposisie geëvalueer of waardeur word.

Elk van die vier komponente word vervolgens kortliks bespreek.

### 2.5.1 Luister

- Luister is 'n belangrike verbindingsfaktor tussen komposisie, uitvoering en waardering. Die volgende twee aanhalings ondersteun hierdie stelling (Major 2000:17, kursief: outeur):

Listening is related to *composing* skills and pupils should be aware of the resources and processes involved, as well as of the music's content and the ways that this might affect its action.

Listening encourages the development of *evaluation and analysis* through the discrimination of 'musical elements, devices and structures'.

Tydens 'n komposisie-aktiwiteit kan kritiese luister meebring dat die luisteraar ...

- leer om musikale konsepte en elemente te identifiseer,
- inspirasie vir eie eksperimentering en komposisie ontvang;
- leer om interpretasie van musikale werke te evalueer;
- leer om die inhoud van eie komposisies te evalueer;
- leer om die uitvoering van eie komposisies te evalueer.

Luister beteken nie net die bewustelike waarneming van klanke en geluide van buite die liggaam nie, maar ook die vermoë om na die innerlike stem te luister. By komposisie-aktiwiteite is dit byvoorbeeld baie belangrik om eers 'n innerlike voorstelling van dit wat geskep wil word, te vorm.

## 2.5.2 Komposisie

Soos in die inleiding vermeld, word komposisie internasionaal as belangrik beskou. Volgens Allison (1999:25) is komposisie 'n natuurlike aktiwiteit vir kinders, aangesien hulle geneig is om te wil meedoen, eerder as om stil te sit en te luister. Hy beskryf die waarde van komposisie met die volgende woorde: "There can be no greater musical experience than expressing the music that lies within yourself".

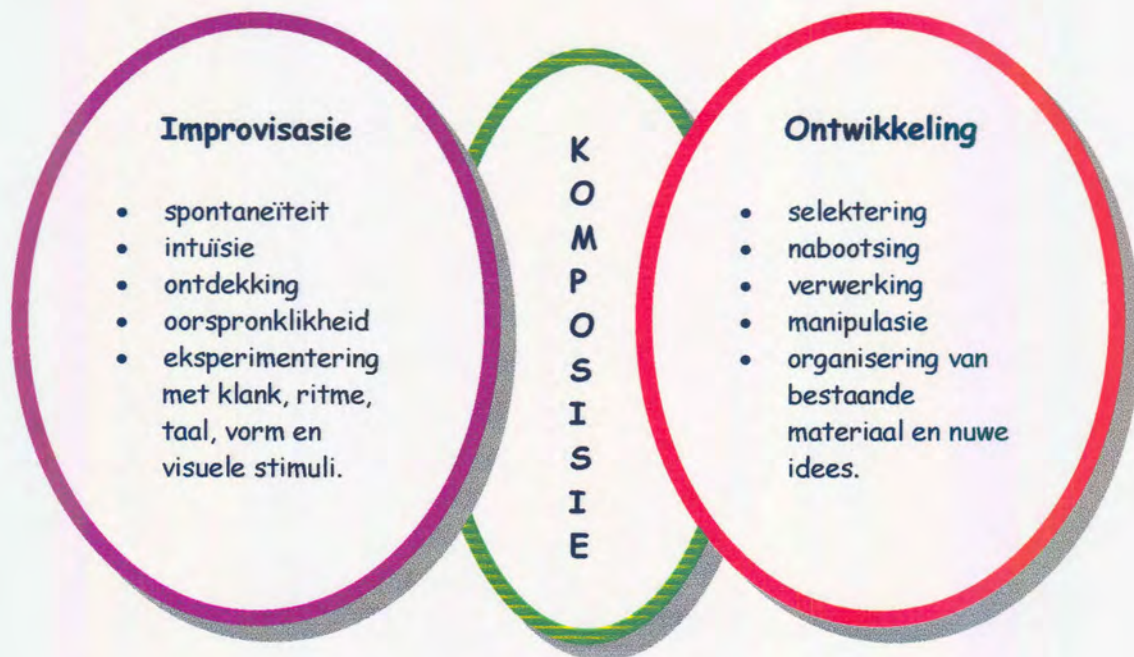
Major (2000:18) beskou komposisie as die ideale manier om musikale konsepte en vaardighede aan te leer, aangesien die leerder deur die aanwending van vaardighede en konsepte in komposisie demonstreer dat hy dit verstaan. Swanwik (in Major 2000:18) beskryf die waarde van komposisie in vergelyking met luister en uitvoering soos volg:



Among the three activities, composition is the one that has the stronger assimilative nature, involving a greater extent of imaginative play and allowing more freedom than the others.

Komposisie besit vele fasette. Verskillende begrippe word in die literatuur met komposisie verbind. Ten einde 'n duideliker beeld van komposisie in die kurrikula te skep, het die outeur van hierdie verhandeling die begrippe in twee groepe verdeel: **improvisasie-elemente** en **ontwikkelingselemente**, soos in die volgende skematiese voorstelling weergegee:

**Figuur 4: Die elemente van komposisie**



Dit is egter belangrik om in gedagte te hou dat hierdie groepering nie beteken dat die een die ander uitsluit nie:

- improvisasie beteken byvoorbeeld ook die ontwikkeling van bestaande kennis en ervaringe;
- ontwikkeling beteken ook die spontane manipulasie van idees;
- selektering, nabootsing en verwerking verg intuïsie, oorspronklikheid en spontaniteit;

- tydens die ontdekking van nuwe idees, vind seleksie en organisering vanselfsprekend plaas.

In *Curriculum 2005* (South Africa 1997:171) vorm kreatiewe skeppendheid een van die agt spesifieke uitkomstes van die kuns en kultuur leerarea: "Learners will be able to apply knowledge, techniques and skills to create and be critically involved in arts and culture processes and products". Onder hierdie opskrif word daar in die seniorfase van leerders verwag om innoverend en kreatief met komplekse idees te eksperimenteer.

Die *Teacher's Guide*-publikasie van die Gautengse Onderwysdepartement wy 'n hele leseenhed aan die skep en opvoer van 'n musiekblyspel (Gauteng 1999:21-37).

Die *Visual and Performing Arts Framework* (California 1989) identifiseer vier komponente van gebalanseerde musiekopvoeding. Kreatiewe uitdrukking is een van die vier komponente. Hiermee word die skep van nuwe komposisies of die uitvoer van bestaande komposisies bedoel. In die publikasie *Music Standards* (California 1998:75), Graad 9-12, word die volgende leerdoelwitte gestel:

The student will be able to ...

- improvise music;
- compose and arrange music using the elements of music for expressive effect;
- use a variety of traditional and nontraditional sound sources and electronic media when composing and arranging music.

Die belangrikheid van kreatiewe skeppendheid vind in hierdie verhandeling gestalte in Hoofstuk 6, punt 6.3, waar riglyne vir die praktiese implementering van die voorgestelde musiekblyspel gegee word.

### **2.5.3 Uitvoering**

Uitvoering beteken nie net die uitvoering van bestaande werke nie, maar veral ook die uitvoering van eie werke. Die proses van kreatiewe skepping, wat lei tot suksesvolle

uitvoering van die produk, het groot motiveringswaarde. Eileen Hower (1999:21), onderwyseres aan die *Central Columbia Middle School* in Pennsylvania, skryf soos volg in haar berig oor die Opera wat Graad 7-leerders onder haar leiding self geskep en opgevoer het:

The students know from the beginning that they will be on stage at the end of the semester performing what they have written ... Because the opera is of their creation, students "own" what is written. The traditional style of teaching is abolished. Discipline problems are reduced to a bare minimum.

Die *National Curriculum* (England 1995:107) maak die volgende aanbeveling: "Pupils should be given opportunities to perform with others, and develop awareness of audience, venue and occasion".

In *Curriculum 2005* (South Africa 1997:172-174) word uitvoering in al drie fases van opvoeding (senior/ intermediate/ foundation) aangemoedig.

In die *Music Standards*-publikasie (California 1998) speel uitvoering nie 'n groot rol nie.

Swanwik (in Major 2000:18) se navorsing rakende uitvoering as deel van 'n kurrikulum het die volgende getoon:

... performance can be problematic within the music curriculum unless students are able to work at a technical level where they are able to exercise interpretative judgement and make music decisions.

Swanwik stel verder voor dat uitvoering altyd met komposisie en waardering geïntegreer behoort te word.

## 2.5.4 Waardering

Die outeur van hierdie verhandeling het die woord *waardering* as vertaling van die Engelse *appraising* gekies. **Appraising** kan ook vertaal word met *taksering*, *skatting*,

*waardebepaling en beoordeling*. Waardering beteken in hierdie verband dat leerders die vermoë ontwikkel om krities te reageer op uitvoerings en komposisies, hetsy van hulleself of van ander.

Waardering sluit nou aan by twee van die vier dissiplines in die dissipline-gebaseerde benadering tot kunste-opvoeding wat reeds in hierdie hoostuk bespreek is, naamlik *kritiek* en *estetika*. Die vierde komponent van gebalanseerde musiekopvoeding van die *California State Board of Education* (California 1989:77) lui soos volg: "Aesthetic Valuing – analyzing, making judgments, and pursuing meaning in the arts". Leerders behoort die volgende algemene doelwitte onder hierdie opskrif te kan bereik:

Students describe, analyze, interpret, and derive meaning from musical works. They develop criteria, then make critical judgments about and determine the quality of musical experiences and performances based on elements and principles of music.

In *Curriculum 2005* (South Africa 1997:178), verskyn **waardering** onder die agt spesifieke uitkomstevir die kuns en kultuur leerarea. Dit lui soos volg: "Learners will be able to reflect on and engage critically with arts experience and works". Onder hierdie opskrif word die volgende kriteria vir die **seniorfase** voorgestel:

Learners will be able to demonstrate:

- understanding of audience/viewer involvement and interpretation;
- ability to critically analyze and express opinions of own and others work;
- analysis of a work of art within its cultural context;
- an understanding that choices are informed by personal and cultural values.

Die vier komponente van die musiekopvoedingsmodel is eng met mekaar verweef. Die ideale musiekopvoedingsprogram bestaan uit 'n gebalanseerde integrering van al vier komponente. Aktiewe deelname van leerders, waar die onderwyser die rol van fasiliteerder beklee, word aangemoedig.

## 2.6 Samevatting

In hierdie hoofstuk is tendense in die internasionale scenario van kunste-opvoeding belig. Die outeur van hierdie skripsie is van mening dat `n musiekblyspel, waarin sprokies en musiek `n sentrale rol speel, deur die tendense in kunste-opvoeding geregverdig word. In latere hoofstukke sal dit duidelik word dat al die behandelde tendense in so `n projek verteenwoordig kan word.

In die volgende hoofstuk word die integrasieteorie van Hoofstuk 1 met die internasionale tendense van Hoofstuk 2 verbind. Die verbindende skakel is die begrip *storytelling*.



# HOOFSTUK 3

## DIE INTEGRASIE-TEORIE EN DIE KURRIKULUM

### 3.1 Inleiding

In Hoofstuk 1, punt 1.2.3, is 'n opsomming van die integrasieteorie aan die leser voorgehou. In Hoofstuk 2 is hedendaagse tendense in die kunste-opvoedingswêreld belig. In hierdie hoofstuk wil die outeur die integrasieteorie met die betrokke internasionale tendense verbind. Vir hierdie doel het die outeur 'n verdere tendens uit die geraadpleegde literatuur geïdentifiseer, naamlik *Storytelling*. Hierdie tendens is doelbewus nie in Hoofstuk 2 bespreek nie, aangesien dit die sleutel tot die verbintenis tussen die integrasieteorie en die internasionale tendense vorm. Dit het dus meer impak in 'n hoofstuk wat handel oor hierdie verbintenis.

Vervolgens word *Storytelling* in die kurrikulum kortliks belig. Die vertel-eienskappe van film, 'n komponent van media-opvoeding, word ondersoek. Die volgende vraag het by die outeur ontstaan: Waar word 'n kombinasie van die vier begrippe – sprokies, musiek, film en *storytelling* – in die onmiddellike omgewing van die hedendaagse kind aangetref? Die antwoord lê in die naam "Walt Disney".

### 3.2 *Storytelling* in die kurrikulum

Die outeur van hierdie verhandeling verkies om die Engelse term, *Storytelling*, te behou en dit nie te vertaal nie. Die Engelse weergawe is treffender as die direkte vertaling daarvan (storievertel). Kautsky (1999/2000:20) beskryf die uitdrukkingswaarde van *storytelling* soos volg:



Even at an elementary level, a story makes the expressive content of the music crystal clear. Dynamics, tempo, mode and motion all become clearly correlated with emotional meaning.

*Curriculum 2005* (South Africa 1997:168) identifiseer die volgende leemte in die vroeëre kurrikula: "... the lack of recognition given to established **Oral Traditions**, e.g. Oral Literature, Praise Poems and Story-telling". Hierdie argument spreek ten gunste van *storytelling*.

Die kurrikulum van die *National Institute for Educational Development* van Namibië moedig *storytelling* in kunste-opvoeding aan (Namibia 1997:11).

*The Arts Framework* (Australia 1988:169) bring *storytelling* in verband met media-opvoeding. Die betrokke tabel verskyn op bladsy 21 in hierdie verhandeling. Onder punt 7 (Narrative) word die volgende drie leerprosesse aan die leser voorgedra:

- Betrokkenheid by die proses van *storytelling*;
- Analise van stories uit die eie en uit ander kulture;
- "Telling stories".

*Storytelling* is 'n belangrike element van drama-opvoeding. Improvisasie-aktiwiteite word dikwels op stories gebaseer. Stories word ook as basis vir rolspel-aktiwiteite gebruik (California 1989:44).

### **3.3 Moderne *storytelling*: film**

Deur die eeue heen het die kuns van informasie oordra, en daarmee saam die kuns van *storytelling*, verander. Mondelinge oordrag het plek gemaak vir die geskrewe woord, en daarna het film en televisie begin om boeke en koerante tot 'n mate te vervang. In die afgelope dekade het die rekenaar, en in besonder die internet, 'n wêreld van oneindige kommunikasie-moontlikhede geopen.

Film is `n populêre medium. Hoë loket-syfers en die golf van produktiwiteit in die filmwêreld bewys hierdie stelling. In `n tyd waarin die mens hom juis deur die moontlikhede wat tegnologie bied ("home-banking" en internet-aankope), maklik van die buitewêreld kan afsonder en kan isoleer, bevredig die fliekervaring, as groepservaring, sekere elementêre menslike behoeftes.

Film as genre, hetsy fiktief of dokumentêr, besit sterk waarneembare elemente van *storytelling*. Die elemente waaruit `n film bestaan – dialoog, beelde, musiek, fotografie, ensovoorts - bied uitdrukkingsmoontlikhede, oftewel "vertel-moontlikhede", op die visuele en op die ouditiewe vlak.

In die lig van die integrasieteorie leen film as genre homself volkome tot die vertel van `n sprokie met musiek: die ideale situasie waar musiek die simboolinhoud van die sprokie van die onderbewuste na die bewuste vlak van waarneming kan verplaas.

In vergelyking met lees en luister, bied film nog `n vlak van waarneming, naamlik die visuele vlak. Die beelde kan die fantasie stimuleer, sodat `n groter verbeeldingswêreld vir die kyker oopgaan. Aan die ander kant kan die beelde die fantasie beperk, aangesien die fisiese voorkoms van die karakters, objekte en omgewing reeds vasgelê is. Vir `n kyker wat `n betrokke storie gelees het en die verfilming daarvan dan sien, kan die beelde teleurstelling inhou. Hoe die kyker op die beelde reageer, hang van sy vroeëre ervaring af.

### **3.4 Sprokies, musiek, film en *storytelling*:**

#### **Walt Disney**

Soos reeds in die inleiding tot hierdie hoofstuk vermeld, omvat die naam Walt Disney die vier bogenoemde begrippe: `n **Sprokie** word op `n kunstige manier vertel, en benewens die tradisionele "vertel-bestanddele", oftewel ***storytelling***-bestanddele van **film**, word **musiek** hier op `n besondere wyse as verteller ingespan. Vir die doel van hierdie verhandeling word daar gekonsentreer op die animasiefilms, en in besonder

Disney se verfilming van sprokies. Die loket-sukses en videoverkope van die Walt Disney-films laat geen twyfel oor die feit dat kinders die Disney-films koop en daarna kyk nie. Vervolgens word die lewe en werk van Walt Disney beskryf. Die volgende punte moet met die lees hiervan in gedagte gehou word:

- Disney se ingesteldheid ten opsigte van musiek;
- Disney se ingesteldheid ten opsigte van sprokies;
- Disney se ingesteldheid ten opsigte van vermaaklikheid;
- die opvoedkundige waarde van die Disney-onderneming;
- die ontwikkeling van die karakters;
- die ontwikkeling van die musiek.

### 3.5 Die kuns van Walt Disney

Walt Disney beklee `n belangrike posisie in die geskiedenis van Amerikaanse populêre kultuur. Smith & Clark (1999:2) beskryf Walt Disney as die persoon wat gesinsvermaak gerevolusioneer het. In 1966, na sy dood, beskryf `n verslaggewer van die *New York Times* Walt Disney as "... one of Hollywood's master entrepreneurs and one of the world's greatest entertainers" (in Smith & Clark 1999:101). Disney se populariteit toon steeds deurlopende groei: die animasiefilm, *The Lion King II: Simba's Pride*, die opvolgfilm van sy legendariese film *The Lion King*, was in 1998 die videofilm (na *Titanic*) met die tweede hoogste verkope wêreldwyd. Die film was verder die topverkoper in die kategorie van films wat direk op video uitgereik is (Smith & Clark 1999:186).

Die woord "kuns" is bewustelik in die bostaande opskrif ingesluit. Walt Disney se animasiereekse, animasiefilms, lewenswerklike films en sy alombekende "Theme Parks" is tekens van besondere kreatiwiteit, vakmanskap, bemarking, deursettingsvermoë en, gewis, `n unieke vorm van kuns.

Uit die aard van die omvang van Walt Disney se werk, beskou die outeur dit as noodsaaklik om so `n groot deel van die verhandeling hieraan te wy. Daar word

gekonsentreer op Disney se animasiereekse en animasiefilms. Die lewenswerklike produksies, televisiereekse en "Theme Parks" (Disneyland, Disneyworld en andere) word vir die doel van hierdie studie nie benodig nie en net per geleentheid vermeld. Die inligting spruit uit 'n literatuurstudie en word kronologies voorgehou.

### **3.5.1 Die eerste jare: Chicago en Kansas City**

Walter Elias Disney is op 15 Desember 1901 in 'n beskeie Chicago-gesin gebore. Reeds vroeg in sy lewe toon Disney 'n voorliefde vir teken. In die nabygeleë woude het die jong Walt Disney baie van sy tyd deurgebring. Sy kennismaking met wouddiertjies en met die natuur, het 'n liefde vir die natuur laat ontstaan, wat hom sy lewe lank sou bybly (Smith & Clark 1999:5). Smith & Clark (1999:7) vermeld 'n insident wat deurslaggewend is in die lig van Walt Disney se lewe as animasiekunstenaar en filmprodusent:

In the fourth grade, his teacher required the class to draw a bowl of flowers; Walt's drawing was different from all the others. He had put faces on the flowers, and drawn the leaves as arms.

Disney ontvang sy eerste formele kuns-opleiding aan die Kansas City Art Institute. Hy toon ook van jongs af 'n groot belangstelling in die teater en in toneelspel (Finch 1999:10). Later besoek Disney die McKinley High School in Chicago, waar hy tekenprente vir die skoolkoerant teken. Hier neem hy kunslesse by die tekenprentkunstenaar Leroy Gossett. Tydens die Eerste Wêreldoorlog tree Disney as die nie-amptelike kunstenaar van sy militêre eenheid op. Hy ontwerp byvoorbeeld voorblaaie vir kantienspyskaarte (Smith & Clark 1999:10).

Terug in Amerika in 1919, vestig Disney hom in Kansas City. Hy doen aansoek om 'n pos as 'n tekenprentkunstenaar by 'n koerant, maar sy aansoek word van die hand gewys. Hy aanvaar daarna 'n betrekking by 'n plaaslike kommersiële kuns-ateljee. Hier ontmoet hy Ub Iwerks, met wie hy 'n lang en suksesvolle pad vorentoe sou loop. In 1920 stig die twee kollegas die "Iwerks-Disney Commercial Artists" (Iwerks het op daardie stadium nog bekend gestaan as Ubbe Iwerks). Iwerks was verantwoordelik vir

die uitleg en letterwerk, terwyl Disney die tekeninge behartig het (Smith & Clark 1999:11). Disney doen aansoek om 'n pos by die Kansas City Slide Company (later verander na Kansas City Film Ad). Hierdie maatskappy het animasie-advertensies vir die gebruik in plaaslike kommersiële filmteaters gemaak. Die paneel was gefassineerd deur Disney se sketse van Parys. Disney kry die pos en lwerks volg kort daarna in sy voetspore (Finch 1999:12). Saam sou die twee kollegas Academy Award-prysweners word.

Met die verloop van die negentiende eeu het wetenskaplikes en uitvindings die algemene publiek gefassineer met 'n reeks aparate waarmee 'n sekvens van sketse so gemanipuleer kon word, dat dit die indruk van bewegende beelde skep. Die eerste poging tot die skep van 'n animasiefilm dateer uit die jaar 1906, toe J. Stuart Blackton se produk, getiteld *Humorous Phases of Funny Faces*, die lig gesien het. Die vlak van animasie was elementêr, maar dit het getoon dat dit moontlik is om foto's van sketse te manipuleer, sodat dit lyk of die beelde beweeg (Finch 1999:13). In 1913 het 'n kunstenaar met die naam Earl Hurd begin om animasiekarakters op deursigtige velle sellofaan te skilder. Op hierdie manier kon dieselfde agtergrondskepe vir 'n verskeidenheid verskillende tonele gebruik word. Saam met die ontwikkeling van die tegnologie het die kunstenaars se ambisie gegroei. In 1917 het 'n kunstenaar met die naam Max Fleischer die reeks getiteld *Out of the Inkwell* geskep. Hier is animasie met die verfilming van akteurs (live action) gekombineer. Die animasie van hierdie tydperk was steeds ongeslyp. Die handelingsinhoud het uit skertse bestaan wat sonder struktuur aanmekaar gelas is. Oordrywing van fisiese eienskappe moes vir die swak karakterontwikkeling kompenseer (Finch 1999:14).

Dit was die stand van sake in die animasie-wêreld toe Walt Disney op die toneel verskyn. Disney was by die Kansas City Film Ad werksaam, maar het spoedig begin om self met die kamera te eksperimenteer en meer ambisieuse animasie te skep. Die produk van sy bemoeienis was 'n reeks komiese tonele wat hy aan *die Newman Theatre*, 'n plaaslike filmteater, verkoop het. Disney is gevra om die produksie van hierdie werk voort te sit, en die titel *Newman Laugh-O-grams* daaraan verleen. Die geld wat hy met hierdie projek verdien het, het dit vir hom moontlik gemaak om by Kansas

City Film Ad te bedank, en sy eie besigheid op die been te bring. Disney begin dadelik aan `n reeks sprokies werk: tradisioneel wat die konsep aanbetref, maar met die inkorporering van moderne elemente soos telefone en motors. Hierdie films het getoon dat die jong Disney se werk reeds op die dieselfde vlak as dié van die meeste animasiekunstenaars van sy tyd was (Finch 1999:14).

Disney het begin om `n personeelkorps op te bou, maar finansieel was die onderneming nie lonend nie. Met die skep van `n nuwe reeks films, waar `n menslike heldin saam met animasiekarakters sou verkyn, wou Disney sy onderneming uit die finansiële penarie help. Die film, *Alice's Wonderland*, was `n sukses, maar voordat die film verkoop is, moes Disney sy onderneming om finansiële redes sluit en Kansas City verlaat. Die mees logiese plek vir `n jong animasiekunstenaar wat in daardie tydperk ontdek wou word, was New York, maar Disney besluit om hom in Los Angeles te vestig, naby sy broer Roy (Finch 1999:15). Op 16 Oktober 1923 teken Walt Disney sy eerste volwaardige filmkontrak met die verspreider Margaret Winkler. Volgens Smith & Clark (1999:15) het Disney ook per geleentheid met die gedagte gespeel om animasie te laat vaar en `n filmregisseur of –vervaardiger te word.

### 3.5.2 Internasionale roem

In Hollywood aangekom het Disney `n animasie-ateljee in sy oom se motorhuis ingerig en begin werk. Smith & Clark (1999:16) skryf dat Disney in 1924 besluit het om hom op die skryf van stories vir animasie-produksies en op regie toe te spits. In dieselfde jaar laat hy vir Iwerks uit Kansas City na Kalifornië kom. Iwerks se medewerking het die druk wat daar op Walt Disney self geplaas is tot `n groot mate verlig.

In 1924 begin Walt en Roy Disney onder die titel DISNEY BROTHERS STUDIO werk (Smith & Clark 1999:17). Die *Alice*-reeks was `n groot sukses en op 6 Julie 1925 koop Walt en Roy Disney `n stuk grond ter waarde van 400 Dollar in Hyperion Avenue, waar `n een-verdiepinggebou opgerig is. Hierdie gebou sou die Disney-onderneming se basis vir die volgende vyftien jaar wees (Finch 1999:17). Walt Disney tree in 1925 in die huwelik met een van sy medewerkers, Lillian Bounds.

Teen 1927 het dit duidelik geword dat die *Alice*-reeks uitgedien was. Daar is aan 'n nuwe animasiereeks begin werk. Die hoofkarakter was 'n produk uit die pen van Iwerks: *Oswald the Lucky Rabbit*. Met hierdie karaktertjie het Disney die beste produksies van sy mededingers oortref en die loketsukses het die populariteit van die reeks bewys. Ongelukkig het Disney die regte vir Oswald nie beskerm nie, en dit deur die toedoen van sy agent verloor. Saam met die regte vir Oswald, het Disney byna al sy animasiekunstenaars verloor (Smith & Clark 1999:23). Uit hierdie teleurstelling is *Mickey Mouse* gebore, 'n produk uit die samewerking van Disney en Iwerks (Finch 1999:20). Smith & Clark (1999:24) beskryf die wording van *Mickey Mouse* soos volg:

Putting a drawing of Oswald on a sheet of paper, Ub was able to make some minor changes, such as substituting round ears for long ones, with a few additional changes and – presto – there was Mickey Mouse.

*Mickey Mouse* toon duidelike ooreenkomste met *Oswald*, maar besit nog 'n eienskap wat karakters voor hom nie gehad het nie: 'n eie persoonlikheid. Finch (1999:20-21) stel dit soos volg:

The gift of personality was Walt Disney's most lasting contribution to Mickey's success. He had grasped the notion that cartoon characters should seem to think, and he advised an approach to storytelling that made this possible.

*Mickey Mouse* was die regte muis op die regte tyd op die regte plek: in 1928 is die eerste suksesvolle klankfilm, *The Jazz Singer*, vrygestel en dit het die wêreld verower. Volgens Finch (1999:21) het Disney potensiaal hierin gesien: "Walt Disney was quick to see that his future would depend upon wedding sound to the cartoon film". Disney het met die beplanning aan 'n film begin waarin die animasiekarakters se aksies op die silwerdoek sorgvuldig met 'n sterk ritmiese klankbaan gesinkroniseer sou word. Die klankbaan sou uit musiek en eksakt-gesinkroniseerde klankeffekte saamgestel word.

Niemand in die Disney-ateljee het werklike kennis van musiekteorie besit nie. 'n Jong animateur, Wilfred Jackson, kon harmonika speel en was vertrouwd met die werking van die metronoom. Hy het voorgestel dat die metronoom ingespan sou kon word om die



metrum van die musiek met 'n filmsekwens te sinkroniseer. Les Clark, 'n ander jong animator, het die sisteem soos volg verduidelik (in Finch 1999:21):

We could break down the sound effects so that every eight frames we'd have an accent ... or every twelve frames. And on that twelfth drawing, say, we'd accent whatever was happening – a hit on the head or a footstep or whatever it would be, to synchronize to the sound effect or the music.

Op hierdie manier kon 'n klankbegeleiding geïmproviseer word. Walt Disney en 'n paar medewerkers het die eerste tonele van die nuwe *Mickey Mouse*-klankfilm, getiteld *Steamboat Willy*, een legendariese aand aan 'n gehoor van vriende voorgestel. Roy Disney het die filmprojektor beheer, Walt Disney, Jackson, Clark en Iwerks het 'n klankbegeleiding in 'n kamer langsaan geïmproviseer deur sorgvuldig op die tik van die metronoom te konsentreer en daarvolgens te reageer. Hierdie eksperiment het Disney daarvan oortuig dat hy in die regte rigting beweeg het (Finch 1999:23).

Met die hulp van 'n professionele verwerker is die improvisasie in 'n partituur omskep en in 1928 is die klankbaan professioneel opgeneem. Die film was 'n reuse sukses en 'n hele aantal soortgelyke produksies het gevolg. Smith & Clark (1999:26) maak melding van *The Carnival Kid*, waarin *Mickey Mouse* sy eerste woorde gesê het en *Mickey's Follies*, waarin *Minnie Mouse* se temalied, *Minnie's Yoo Hoo*, bekend gestel is. *Mickey Mouse* was nie die goedgesmanierde karaktertjie wat ons vandag ken nie: hy was ondeund en selfs effe wreed. Die publiek sou sy persoonlikheid egter met verloop van tyd in 'n rigting dwing.

'n Belangrike tegniese ontwikkeling van 1929 was om die klankbaan op te neem voordat daar met animasie begin is (Finch 1999:26). Op hierdie manier kon die kunstenaars na aanleiding van die aksente in die musiek situasies skep. Daar was gereelde meningsverkilte tussen Disney en sy musiekspesialis, Carl Stalling, oor die rol van die musiek in die films. Die oplossing het as volg gelui: twee weergawes van dieselfde film is geskep. In die eerste weergawe is die aksie en skertse geskep, en daarna is musiek bygevoeg. In die tweede weergawe is musiek en animasie vervleg om 'n heel nuwe

filmervaring te skep. Hierdie laasgenoemde reeks sou bekend staan as die *Silly Symphonies*, met treffers soos *Skeleton Dance* met musiek van Grieg.

In 1929 stig Walt Disney twee filiaalmaatskappye: “Walt Disney Enterprises”, `n maatskappy wat die lisensiëring van Disney-handelsware sou hanteer, en “Disney Film Recording Company”, `n maatskappy wat die verhuring van Disney-klanktoerusting aan ander filmmaatskappye sou behartig (Smith & Clark 1999:27). In 1930 verskyn die eerste *Mickey Mouse*-strokiesprent in `n koerant, die eerste Mickey Mouse boek verskyn, die liedjie *Minnie`s Yoo Hoo* word die eerste Disney-liedjie wat ooit gepubliseer is en `n dame met die naam Charlotte Clark maak die eerste *Mickey Mouse*-pop, wat deel sou word van Disney se promosiepakket (Smith & Clark 1999:28).

Disney teken in 1931 `n nuwe kontrak met Columbia Pictures, en teen die einde van die jaar was *Mickey Mouse* `n internasionale beroemdheid (Finch 1999:27). Smith & Clark (1999:28) maak melding van die feit dat die produksie *Mickey`s Orphans* van 1931 die eerste Disney-tekenprent was om genomineer te word vir `n Academy Award. Disney skep saam met sy meer as veertig medewerkers die karakter *Pluto*. Die standaard het al hoe hoër geword en gevolglik het die koste van sy produksies vinnig gestyg. In 1931, byvoorbeeld, het die koste van `n 8-minuut tekenprent die bedrag van \$13 000 beloop. Die Disney-ateljee het steeds, ten spyte daarvan dat die films baie suksesvol was, met finansiële probleme te kampe gehad. `n Vernuwing van 1932 het produksiekoste verder laat styg: `n *Silly Symphony* getiteld *Flowers and Trees* het opspraak in die filmindustrie gewek, aangesien dit in volkleur was. Disney sluit `n eksklusiewe twee-jaar kontrak met Technicolor, wat hom in staat stel om die nuwe drie-kleur-proses eksklusief te gebruik. Hierdie stap het Disney, volgens Smith & Clark (1999:31), `n hele aantal tree voor sy mededingers geplaas. In 1932 teken Disney `n nuwe kontrak met United Artists.

Die grootste Disney-treffer tot op daardie stadium was die *Silly Symphony Three Little Pigs* met die legendariese liedjie *Who`s Afraid of the Big Bad Wolf?* Volgens Finch (1999:30) het die Amerikaanse publiek hierdie film as Disney se kommentaar op die Groot Depressie geïnterpreteer. Finch gee Disney se reaksie daarop soos volg weer:

“... an interpretation Disney dismissed as nonsense, saying the movie was intended as entertainment and nothing more“.

In 1934 sien *Donald Duck* en *Goofy* die lig. Mickey het intussen `n nasionale simbool geword en daar is van hom verwag om homself altyd goed te gedra. Finch (1999:31) beskryf die druk wat die publiek op *Mickey Mouse* se skeppers geplaas het soos volg:

If he (Mickey Mouse) occasionally stepped out of line, the studio would be inundated with letters from angry parents and watchdog organizations wary of the Mouse`s influence on the children of America. It was becoming harder and harder to find comic situations for him that would not give offense in some quarter. Eventually he would be pressured into the role of straight man.

Disney-kunstenaars het al meer begin om die kuns van karakteruitdrukking in hulle sketse te bemeester: `n stemmingsverandering kon deur `n minimale verandering van `n karakter se gesigsuitdrukking of deur `n byna onwaarneembare verandering van postuur bewerkstellig word (Finch 1999:33).

Mickey Mouse het wêreldwye roem geniet. In 1934 skryf Harold Butcher, die New York-korrespondent van die *London Daily Herald* die volgende (in Finch 1999:36):

After a quick trip around the world ... I have returned to New York to say that Mickey Mouse has been with me most of the way. On the Pacific, in Japan and China, at Manchoule – suspended precariously between Siberia and Manchukuo ...

Die verkoop van handelsware, soos *Mickey Mouse*-horlosies, het `n multimiljoendollar-onderneming geword met in 1935 `n wêreldwye jaaromset van \$35 000 000 (Finch 1999:36). Die maatskappy se finansiële probleme was iets van die verlede. Marc Davis, een van Disney se beste animasie-kunstenaars, het Disney se geloof in sy projekte soos volg beskryf (in Finch 1999:40):

He was not afraid to risk every penny, go into hock, hire 150 people and wondered how he was going to meet the payroll. He did this all his life. He felt money is good only because what you can do with it. Without him, I can't see animation having become much of a business.

### 3.5.3 Die eerste vollengte-animasiefilms

Die kort animasiefilms was baie suksesvol, maar het Disney nie lank bevredig nie. In 1938 begin Disney beplan aan 'n vollengte animasiefilm: *Snow White and the Seven Dwarfs*. Dit was die eerste keer in die geskiedenis van animasie dat iemand 'n vollengte-film sou aanpak. Volgens Finch (1999:48) wou Disney die sprokie na die silwerdoek bring, "with a kind of magic realism that was beyond the reach of live-action producers".

Vir die verfilming van 'n film waar die heldin saam met sewe dwergies of vyftig diertjies in een filmraampie sou verskyn, moes die Disney-ateljee nuwe en beter tegniese apparaat aankoop. Om natuurlike diepte te verkry, is daar van 'n nuwe soort kamera gebruik gemaak, waar verskillende elemente van 'n toneel op aparte glasplate geskilder is. Die kamera het hierdie vlakke dan opgeneem en die illusie van realistiese ruimte is geskep (Finch 1999:53).

Die film kan volgens Finch gesien word as 'n uitbreiding van die Silly Symphonies, aangesien musiek so 'n sentrale rol speel. Smith & Clark (1999:44) skryf die volgende omtrent die klankbaan van die film: "... it was the first movie album ever to be produced utilizing the actual soundtracks recorded for the movie". Disney se ingesteldheid ten opsigte van die rol van die musiek in *Snow White* word in die volgende aanhaling van 1937 gereflekteer (Walt Disney in Finch 1999:58):

It can still be good music and not follow the same pattern everybody in the country has followed. We still haven't hit it in any of these songs ... It's still the influence from the musicals they have been doing for years. Really, we should set a new pattern – a new

way to use music – weave it into the story so somebody doesn't just burst into song.

Die musiek van *Snow White* is volgens Finch (1999:58) op 'n unieke nuwe manier met die handeling geïntegreer. Hy beskou hierdie gebruik van die musiek as 'n voorloper van die werk van Rodgers & Hammerstein en hoe hulle die musiek in die handeling van die musiekblyspel *Oklahoma!* geïnkorporeer het.

Dit was 'n groot uitdaging vir die Disney-animatore om die heldin van die film op die silwerdoek te laat lyk soos 'n regte meisie. Niemand het ooit vantevore 'n lewende *Mickey Mouse* gesien nie, maar almal weet hoe 'n mens loop en beweeg. Om hulle te help, het die animatore 'n jong danseres as model gebruik. Hulle sou ook foto's van die bewegings van mense in 'n gewone film kon gebruik het en die foto's kon afteken, maar uit ervaring lei hierdie proses tot stywe, onnatuurlike animasie (Finch 1999:59).

Met die voltooiing van *Snow White and the Seven Dwarfs*, het die personeel by die Disney-ateljee tot meer as 'n duisend uitgebrei, en die koste van die film het \$1 500 000 beloop. Die première aan die einde van 1936 in die *Carthay Circle Theatre* in Hollywood was 'n reuse sukses. Dit was die begin van 'n tydperk van besonder hoë kreatiwiteit. Van 1940 tot 1942 is vier vollengte-animasiefilms deur die Disney-ateljee geproduseer (Finch 1999:61): *Pinocchio*, *Dumbo*, *Bambi* en *Fantasia*. *Fantasia* bestaan uit sewe snitte uit die Westerse Kunsmusiek, wat deur die Disney-animatore "geïllustreer" is. Finch (1999:70) lig die deel van die film getiteld *The Sorcerer's Apprentice*, na die gedig van Goethe en die musiek van Paul Dukas uit wanneer hy sê :

Although told in an amusing way, *The Sorcerer's Apprentice* presents psychological ideas that delve deeply into the human condition. This segment of *Fantasia* is as fine as anything the Disney artists ever achieved.

Sam McKim word in Jones (1996:118) aangehaal wanneer hy sê: "Technologically speaking, Walt was always looking to the future ... ". Die tegnologiese vernuwings wat die ateljees in Disneyland met die maak van *Fantasia* gebied het, soos beskryf in Jones (1996:126), ondersteun McKim se woorde:

When Walt Disney made *Fantasia*, he wanted the film to travel through the projector horizontally to attain a wider image. Theatre owners, however, refused to retrofit the equipment to accommodate such a radical change. Disneyland allowed Walt the freedom to experiment with new ways to use the film and provided him with the opportunity to become his own exhibitor, to invent not only exotic new cameras and unique film formats, but specialized theatres in which to present them.

Die Tweede Wêreldoorlog het 'n direkte invloed op die werk in die Disney-ateljee gehad. Die vaardighede van die animateurs is ingespan om militêre informasie- en regeringspropagandafilms te produseer (Finch 1999:76). In 1944 word *Snow White and the Seven Dwarfs* die eerste Disney-film wat heruitgereik is (Smith & Clark 1999:57). In 1950 word die eerste vollengte animasiefilm sedert 1942, *Cinderella*, met groot sukses vrygestel.

*Alice in Wonderland*, *Peter Pan* en *Lady and the Tramp* verskyn in die daarop volgende jare. In 1959 word *Sleeping Beauty* vrygestel en word beskou as Disney se mees skouspelagtige produksie van na die einde van die Tweede Wêreldoorlog (Finch 1999:83). Ongelukkig is hierdie film geproduseer toe Disney sy aandag grotendeels aan die ontwikkeling van Disneyland en die maak van live-action films gewy het. Finch beskryf die swakhede in die film soos volg:

... the hero and heroine are ciphers who often seem to be lost against the overelaborate and overstylized backgrounds. Disney's storytelling sense and cinematic know-how are only intermittently present.

Die volgende produksie, *One Hundred and One Dalmations* (1961) het van 'n nuwe tegniek gebruik gemaak: Xerox-fotokopieë is gebruik om die hondjies direk op die sellofaanvelle te vermenigvuldig, sonder dat die animateure elke hondjie moes afteken. Sonder die gebruik van fotokopieë sou die maak van die film tydrowend en onprakties gewees het. Hierdie metode sou vir die volgende drie dekades gebruik word. Dit het 'n grafiese benadering tot animasie, met sterk klem op liniêre kwaliteit, tot gevolg gehad (Finch 1999:85).



*The Jungle Book* (1967) was die laaste animasiefilm waaraan Walt Disney self gewerk het. Hierdie film word gekenmerk deur ontwikkeling op die gebied van stemkarakterisering. Bekende stemme soos die van George Sanders, Louis Prima en Phil Harris kan in hierdie film gehoor word (Finch 1999:86).

Disney se dood in 1966 het die wêreld geskok. Die destydse president van die Verenigde State van Amerika, President Eisenhower, het in reaksie op die dood van Walt Disney gesê: "He touched a common chord in all humanity. We shall not soon see his like again" (in Smith & Clark 1999:101).

### 3.5.4 Die voortsetting van Disney se ideale en idees

Ten spyte van die verlies van sy stigter, het die Disney maatskappy in die daaropvolgende jare Walt Disney se ideale verder verwezenlik. In die sewentigerjare verskyn onder meer die volgende suksesvolle produksies:

*The Aristocats* (1970)

ʼn Reeks *Winnie the Pooh* – films

*Robin Hood* (1973)

*The Rescuers* (1977).

In 1975 en daarna tree ʼn aantal ervare medewerkers, onder wie die legendariese animateur Floyd Gottfredson, wat 45 jaar lank die *Mickey Mouse*-strokiesprente geteken het, af. Die verlies van hierdie medewerkers het ʼn duidelike merk op die animasie-afdeling gelaat en volgens Smith & Clark (1999:124) sou dit byna ʼn dekade neem voordat hierdie verliese verwerk sou kon word.

Met die voltooiing van *The Fox and the Hound* in 1981 het dit duidelik geword dat die jonger Disney-animateure ʼn nuwe rigting sou moes inslaan. Finch (1999:89) stel dit treffend as hy sê: "Good as *The Fox and the Hound* is, the younger generation of artists needed to escape from the imposing shadow of their elders". Smith & Clark (1999:132)

beskryf *The Fox and the Hound* as "... the first effort by the next generation of Disney artists who would later create animated blockbusters such as *The Little Mermaid* and *Beauty and the Beast*". Ron Miller, Walt Disney se skoonseun, wat op daardie stadium die hoof van die produksie-afdeling was, het die groen lig vir die vervaardiging van die film *The Black Cauldron* gegee. Hierdie film het as teikengroep 'n jong manlike gehoor gehad. Die film was egter 'n groot mislukking.

Dit was duidelik dat die Disney-ateljee leiding nodig gehad het. Disney het sinoniem met gesinsvermaak geword, en dit was moeilik om jong volwassenes na die teaters te lok. Om met ander maatskappye te kon kompeteer, sou die Disney-ateljee 'n nuwe rigting moes inslaan. In 1984 het 'n nuwe bestuur onder die leiding van Michael Eisner en Frank Wells die leiers van die maatskappy, wat binnekort bekend sou staan as The Walt Disney Company, oorgeneem. Eisner en Wells was beide ervare in die filmwese. Roy E. Disney, die seun van Walt se broer Roy, het sterk rugsteun aan die nuwe leierskap gebied en Eisner het Roy E. Disney aangestel as hoof van die animasiefilm-departement. Kenners glo dat hierdie besluit die maatskappy gered en die weg gebaan het vir die Disney-maatskappy se herlewing in die laaste twee dekades van die twintigste eeu (Finch 1999:90). In 1985 is die werkers hergestasioneer in 'n nuwe gebou in Glendale. Sommige medewerkers het swaar afskeid geneem van die Hyperion-basis.

In 1988 word 'n Disney-film wat die ontwikkeling van die tegnologie weerspieël, uitgereik. Finch (1999:92) beskryf dit soos volg:

The new management team was intrigued by the possibility of a movie in which human actors and cartoon characters consort together in a never-never land version of Los Angeles. *Who Framed Roger Rabbit* is an astonishing tour de force in which an international team of animators ... invented new ways to combine animation with live action so that director Robert Zemeckis could use his actors as flexibly as he would in an all live-action film.

Steven Spielberg is genader om by hierdie projek betrokke te raak. Sy voorwaarde was dat daar naatlose interaksie tussen animasie-karakters en akteurs sou moes wees. In vroeëre films waarin akteurs met animasiekarakters gekombineer is, soos die

legendariese *Mary Poppins*, het die verfilming van die akteurs met 'n kamera plaasgevind wat aan die vloer geanker was en dus nie kon beweeg nie. Met hierdie soort kamera was dit klaarblyklik eenvoudiger om die verskillende vlakke en elemente te kombineer. Spielberg het daarop aangedring dat die verfilming van die produksie sonder die inboet van kamerabeweging en plooibaarheid sou moes geskied. Die film was 'n reuse sukses en 'n baie belangrike stap vir die toekoms van Disney-animasie. Finch (1999:95) beskryf hierdie film se bydrae soos volg: "Its success helped reestablish a bond, in the mind of moviegoers, between the Disney name and truly inventive animation".

### 3.5.5 'n Nuwe era

In die jaar 1989 is die animasiefilm *The Little Mermaid* vrygestel. Hierdie film word as die eerste van 'n reeks films in 'n nuwe goue era van Disney-animasie beskryf. Musiek sou 'n baie belangrike rol in hierdie film speel. Die regisseurs Musker en Clements het die hulp van die lirieskrywer van die musiekblyspel *Little Shop of Horrors*, Howard Ashman, en die komponis Alan Menken ingeroep. Musker (in Finch 1999:97) beskryf Howard Ashman se kundigheid met die volgende woorde:

He knew the Disney movies, and he had an encyclopedic knowledge of American musicals. What's more, he showed us how what works for the musical can be made to work for the animated film. Walt understood that, of course – look at Snow White – but it was Howard more than anyone who taught it to our generation.

Smith & Clark (1999:151) skryf die volgende omtrent hierdie suksesvolle produksie:

It would earn Academy Awards for Best Song ("Under the Sea") and Best Original Score. The film's phenomenal success generated renewed excitement in the animation and musical genres, bringing with it the dawn of a new Golden Age in Disney animation.

Hierdie film se populariteit onder volwassenes, jong volwassenes, tieners en kinders sou in die daaropvolgende films van hierdie herlewings-era voortgesit word. Hierdie resultaat

vind weerklank in Disney se woorde toe hy gesê het (in Smith & Clark 1999:67): “I do not make films primarily for children. I make them for the child in all of us, whether we be six or sixty”. Volgens Finch is `n rede vir die populariteit dat die kinders wat met die televisie-animasiereekse grootgeword het, nou jong volwassenes was, maar hulle liefde vir Disney-animasie behou het. Finch se kommentaar rakende *The Little Mermaid* word in Hoofstuk 4 weergegee.

Die volgende film, *The Rescuers Down Under* (1990), het groot tegniese ontwikkeling getoon: die bekroonde CAPS-sisteem is hier die eerste keer gebruik. Hierdie sisteem is `n gesofistikeerde rekenaaropset wat bestaande animasiesketse, effekte en agtergrondsketse kombineer sodat dit in videovorm gesien kan word. Dit bied ook die moontlikheid om tonele elektronies te kleur. Slegs die agtergronde word met die hand ingekleur. Die program word egter nie gebruik om animasie te skep nie, maar slegs om reeds bestaande materiaal te verwerk. CAPS versnel produksie en verlaag naproduksiekoste merkbaar. Dit maak verder komplekse kamerawerk moontlik en elimineer die noodsaaklikheid van sellofaanvelle: dit genereer hoë-resolusie elektroniese beelde wat direk, raampie vir raampie, op die filmmedium oorgedra kan word (Finch 1999:99).

Die eerste film wat die voordele van die CAPS-sisteem ten volle benut het, was *Beauty and the Beast* (1991). Howard Ashman en Alan Menken is weer eens betrek. Ashman het nie net met die skryf van die lirieke `n groot bydrae gelewer nie, maar ook `n groot invloed op die regie van die film gehad. Hierdie produksie was volgens Finch (1999:101) die mees dramatiese en bevredigende Disney-animasiefilm in dekades. Belle, die skoonlief, is `n besondere sterk heldin, terwyl die ondier simpatie by die kyker wek. Die musikale items dra by tot die skep van stemming en verhoog die kontinuïteit van die handelingsinhoude. *Beauty and the Beast* het `n nuwe loketrekord vir animasieproduksies opgestel. Die film ontvang twee Academy Award-toekennings (Best Original Score en Best Song) en word genomineer vir `n Academy Award- toekenning in die “Best Picture“-kategorie – die eerste keer in die geskiedenis dat `n animasiefilm hierdie eer sou ontvang.

Die volgende Disney-vrystelling, *Aladdin* (1993), was nog 'n groter treffer as sy voorganger. Ashman en Menken het weer eens die musikale sy behartig. *Aladdin* verower Academy Award-toekennings vir Best Original Score en Best Song (Smith & Clark 1999:163). *Aladdin* herskep die betowerende atmosfeer van die Arabiese Nagte. Inspirasie vir die skep van hierdie atmosfeer kom grotendeels uit die 1800 foto's wat Rasoul Azadani, die uitleg-toesighouer in die produksiespan, van sy tuisdorp Esfahan in Iran geneem het (Finch 1999:105). Die film se sterkste eienskap is tempo en humor. Die karakter *Genie*, met die onmiskenbare stem en styl van Robin Williams, maak die film onvergeetlik. Na die voltooiing van die musiek vir *Aladdin*, is Ashman oorlede, en Tim Rice, die bekende Andrew Lloyd-Webber-liriekskrywer, het sy plek ingeneem.

In 1993 is *Snow White and the Seven Dwarfs* vir die agtste keer heruitgereik, maar hierdie keer is digitale tegnieke gebruik om die film te "restoureer" (Smith & Clark 1999:166).

*The Lion King* (1994) was die eerste Disney-produksie ooit wat op 'n totaal oorspronklike storie gebaseer is. Dit was ook die eerste film sedert *Bambi* wat diere in hulle natuurlike omgewing uitgebeeld het. Die verhaal is eenvoudig, maar bied genoeg geleentheid vir karakterontwikkeling en ryk detail. Musikale items deur Tim Rice en Elton John verhoog die kwaliteit van die film verder. 'n Suksesvolle Broadway-musiekblyspel met dieselfde titel is na aanleiding van die film geskep. *The Lion King* maak ryklik gebruik van die voordele van CAPS en is een van die mees suksesvolle films ooit, in alle kategorieë (Finch 1999:109). *The Lion King* verower Academy Award-toekennings vir Best Song en Best Original Score (Smith & Clark 1999:167).

*Pocahontas* (1995) was minder suksesvol. Die teikengroep is die volwasse fliekgangsters, maar volgens Finch was die filmwaarhede veels te naïef vir 'n volwasse gehoor. Finch (1999:114) beskryf die produksie as "... a soap-opera-ish mishmash made up of conventional multicultural cliches". Ten spyte hiervan verower *Pocahontas* Academy Award-toekennings vir Best Song en Best Original Score (Smith & Clark 1999:173).

*The Hunchback of Notre Dame* (1996) en *Hercules* (1997) was ook nie so suksesvol nie. Finch (1999:115) identifiseer die probleem met *Hercules* soos volg: “ ... there seems to have been a problem in identifying the audience ... the gags are mostly above the heads of children and not sharp enough for adult audiences”.

Die 1998-vrystelling, *Mulan*, is `n duidelike verbetering op sy drie voorgangers. Die heldin word gekenmerk deur forsheid en selfbeheersing, `n kombinasie wat moonlikhede skep vir die ontwikkeling van `n nuwe soort, meer komplekse Disney-heldin. Haar motiewe word bepaal deur ander faktore as die tradisionele Disney-heldin se behoefte om haarself te laat geld en om die man van haar drome te vind (Finch 1999:117). Finch beskryf die rede vir *Mulan* se sukses soos volg:

*Mulan* has captured the imagination of audiences of all ages because it is a straightforward story told in a straightforward way. The production team has resisted the temptation to sugarcoat the saga of this brave young woman. As a consequence, the animated adventures of *Mulan* retain the universal appeal that have made this story a classic of Chinese literature for hundreds of years.

Hierdie sleutelaanhaling sal later in hierdie studie weer ter sprake kom.

*Mulan* se opvolger, *Tarzan* (1999), is die eerste animasie-benadering tot hierdie verhaal wat reeds talle kere verfilm is.

Drie ander produksies, *Toy Story* (1995), *A Bug`s Life* (1998) en *Toy Story 2* (1999) spruit uit die samewerking van Disney en Pixar. Pixar is `n rekenaar-animasiemaatskappy wat deur George Lucas gestig is. Die drie bogenoemde films is geskep deur rekenaar-tegnologie met die vaardigheid van animasiekunstenaars te kombineer. Volgens Finch (1999:121) het die sukses van *Toy Story* bewys dat `n geslaagde rekenaar-animasiefilm steeds afhanklik is van tradisionele waardes: sterk karakterontwikkeling en `n goeie verhaal/storie. *A Bug`s Life* word gekenmerk deur die Pixar-medewerkers se vermoë om met skaal te speel, aangesien die wêreld deur die oë van klein kreatuurtjies betrag word. Die Pixar-kunstenaars demonstreer in hierdie film



die vermoë om met behulp van die rekenaar briljante replikas van natuurlike vorms soos blare en blomme te skep (Finch 1999:123).

Nog `n 1999-produksie, *Fantasia 2000*, kombineer episodes van die oorspronklike *Fantasia* van 1940 met nuwe tonele waarin die tegniese moontlikhede waaruit animateurs vandag kan skep, ten toon gestel word (Finch 1999:119). `n Nuwe generasie animateure het werke van Beethoven, Schostakovich, Respighi, Saint-Saëns, Elgar en Stravinsky visueel geïnterpreteer. Die werke word vir die doel van die film uitgevoer deur die Chicago Symphony Orchestra onder leiding van James Levine. Tradisionele animasie en rekenaar-animasie word in verskeie tonele gekombineer. Finch (1999:124) sê die volgende rakende *Fantasia 2000*: "Once again, *Fantasia* is being used as a seedbed for new creative concepts and technological innovations in animation". Smith & Clark (1999:191) skryf dat Walt Disney *Fantasia* as `n voortdurend ontwikkelende kunswerk beskou het, waartoe hy gereeld nuwe sekwense wou voeg. Destyds het finansiële beperkings hom nie toegelaat om hierdie droom te verwesenlik nie. In die jaar 2000, sestig jaar later, word sy droom bewaarheid. Hierdie film sal die eerste vollengte speelfilm in die geskiedenis wees wat in die IMAX-formaat vertoon sal word - `n formaat wat tot op hede slegs vir dokumentêre films gebruik is (Smith & Clark 1999:191).

### 3.5.6 Samevatting

Uit hierdie inligting blyk dit duidelik dat Walt Disney se nalatenskap `n onmiskenbare plek in die vermaaklikheidswêreld beklee. Sy lewensfilosofie vind vergestaltung in sy woorde (Imagineers 1996:9):

There`s really no secret about our approach. We keep moving forward – opening new doors and doing new things – because we`re curious. And curiosity keeps leading us down new paths. We`re always exploring and experimenting ...

Sy navolgers het `n begrip vir hierdie beginsel geskep, naamlik "Imagineering" – die kombinasie van "Imagination" en "Engineering", of anders gestel " ... the blending of creative imagination and technical know-how" (Imagineers 1996:9).

Die gees van die eerste 100 jaar van Walt Disney is 'n gees van kreatiwiteit en verandering. Met die woorde "The only constant we have is change" (Imagineers 1996:11) as leuse kan die vermaaklikheidswêreld in die een en twintigste eeu waarskynlik dieselfde inset van die Walt Disney Company verwag.

### **3.6 *The Little Mermaid*: motiewe vir die keuse van hierdie film**

*The Little Mermaid* besit 'n aantal eienskappe wat dit as voorbeeld vir die doel van hierdie verhandeling geskik maak:

- die film is relatief aktueel (1989) in vergelyking met ander Disney-sprokiefilms;
- in vergelyking met byvoorbeeld *Aladdin*, wyk die Disney-weergawe nie so radikaal van die oorspronklike sprokie af nie;
- die problematiek in *The Little Mermaid* pas by die teikengroep (Graad 8-12) aangesien die hoofkarakter adolessensie bereik en met die betrokke probleme en krisisse van hierdie lewensfase te kampe het;
- die film is 'n voorbeeld van hoogstaande kwaliteit op verskeie vlakke. Vir die doel van hierdie verhandeling sal daar op die hoë gehalte van die filmmusiek gekonsentreer word.

### **3.7 Samevatting**

*Storytelling* en film is in hierdie hoofstuk met sprokies en musiek verbind, of anders gestel: die kurrikulum is met die integrasieteorie verbind. Daar is vasgestel dat *storytelling* in die kurrikula aangemoedig word. Daar is kortliks aandag gegee aan die elemente van *storytelling* in film. Die outeur het Walt Disney geïdentifiseer as sinoniem vir die kombinasie van sprokies, musiek, film en *storytelling*. Die lewe en werk van Walt Disney is daarna bespreek ten einde die leser insig te gee in die omvang van sy werk en

sy ingesteldheid ten opsigte van sekere punte wat in die lig van hierdie verhandeling belangrik is. Die outeur het besluit om die film *The Little Mermaid* as voorbeeld van sprokie, musiek, film en *storytelling* te gebruik en het redes vir hierdie keuse aan die leser voorsien. Die volgende hoofstuk plaas *The Little Mermaid*, as voorbeeld van musiek en *storytelling*, onder die vergrootglas.

# HOOFSTUK 4

## ***THE LITTLE MERMAID* AS VOORBEELD VAN MUSIEK EN STORYTELLING**

### **4.1 Inleiding**

*The Little Mermaid* is `n Walt Disney-animasiefilm waar Hans Christian Andersen se sprokie van die klein meerminnetjie wat op die prins verlief raak en haar stem prysgee om met hom verenig te wees, op `n kunstige manier vertel word. Benewens die tradisionele “vertel-elemente” van film as genre, word musiek in hierdie film op besondere wyse as verteller gebruik. Dit is die musiek, en veral die liedjies soos die bekroonde *Under the Sea* wat die kyker bybly, lank nadat die film verby is.

Vervolgens word daar gekyk na die aard en funksies van filmmusiek in die algemeen. Schneider se boek *Handbuch der Filmmusik II* (1990) word as basis gebruik en dan deur ander bronne aangevul. Na aanleiding van die bevindinge wat uit die literatuurstudie spruit, word die musiek van *The Little Mermaid* bespreek. Schneider se lys van funksies van filmmusiek word as riglyn gebruik.

### **4.2 Die wese en funksies van filmmusiek**

Die Hongaarse musiekwetenskaplike Béla Balazs het die rolprent as “die kuns van sien” beskryf. Schneider (1990:13) meen egter dat “sien” altyd met “hoor” verbind word en dat die kunstige organisering van die sienwêreld noodgedwonge ook die organisering van die hoorwêreld beteken. In hierdie hoofstuk word die geskiedenis van filmmusiek kortliks belig. Daarna word `n definisie van filmmusiek, voortspruitend uit die literatuurstudie, gegee. Die kategorisering van filmmusiek, asook `n aantal relevante onderwerpe word kortliks belig. Ten slotte word `n aantal funksies van filmmusiek

genoem en kortliks beskryf. Die indeling van die funksies van filmmusiek leun sterk op die indeling van Schneider (1990) en Keller (1996).

## 4.2.1 Die geskiedenis van filmmusiek

Daar bestaan reeds van die vroegste tye af `n assosiasie tussen musiek en drama. Die antieke Griek, Plutarch, verwys na musiek in die Griekse drama as `n geurmiddel of "relish". Hy kon net sowel met hierdie verwysing sekere vorms van filmmusiek beskryf het (Manvell & Huntley 1980:15).

In die stomfilm-era is musiek gebruik om die vakuum van stilte in die filmteater te oorkom: enersyds om die kykers se aandag van die groteske meganiese geraas van die ou filmprojektors af te lei en andersyds omdat die vinnig-bewegende beelde sonder musiek onheilspellend gelyk het. Manvell & Huntley (1980:21) stel dit soos volg:

The very liveliness of the action in the primitive silent films appeared unnatural and ghostly without some form of sound to such visual vitality.

Met die ontwikkeling van die stomfilm het produsente deurgaans gepoog om musiek met die bewegende beelde op die doek te versoen. Dit was egter deur die uitvoerende musikante in die orkesput, dat musiek `n direkte en selfs kreatiewe verhouding tot die film begin ontwikkel het.

Die eerste belangrike kennismaking tussen die komponis en die filmwêreld het plaasgevind toe die film homself met die teater begin assosieer het (Manvell & Huntley 1980:21). In 1908 is `n maatskappy, *Le Film d'Arte*, in Parys gestig. Die doel met hierdie maatskappy was om beroemde verhoog-akteurs te vra om in films, wat van bekende verhoogstukke afgelei is, op te tree. Die eerste film wat op hierdie manier ontstaan het, het die titel *L'Assassinat du Duc de Guise* gedra en Henri Lavedan het die draaiboek geskryf (Manvell & Huntley 1980:22). Camille Saint-Saëns is genader om die

musiek vir hierdie film te komponeer. Die resultaat hiervan was sy Opus 128 vir strykers, klavier en harmonium, 'n werk bestaande uit 'n inleiding en vyf *Tableaux*.

Hierdie eerste pogings om 'n verbintenis tussen musiek en die atmosfeer en die handeling van die film te bewerkstellig was egter geensins universeel nie. Louis Levy skryf in sy memoires (in Manvell & Huntley 1980:22):

The little cinema orchestras round the period of 1912 were quite satisfied to play selections of light café music quite unrelated to the film on the screen – and, after a given period of the *William Tell Overture*, Rubinstein and Tchaikovsky, get up and leave the film and its audience to the deathly hush of silence.

Een van die eerste voorbeelde van 'n partituur wat versigtig en noukeurig vir 'n filmvertoning gekomponeer is, is Griffith se musikale verwerking vir die film *Birth of a Nation* van 1915. Die première het in New York plaasgevind. Die musikale klankbaan is 'n samestelling van bekende temas uit die Westerse Kunsmusiek, asook Amerikaanse volksmusiek.

'n Verdere belangrike komponis van die stomfilm-era was Edmund Meisel. Die geskiedkundige skrywer Ernest Borneman (in Manvell & Huntley 1980:27) skryf in 1934 die volgende omtrent Meisel se metode om stomfilms van musiek te voorsien:

Meisel analyzed the montage of some famous silent films in regard to rhythm, emphasis, emotional climax and mood. To each separate shot he assigned a certain musical theme ...

## 4.2.2 Filmmusiek : begripsverheldering

Die begrip *filmmusiek* verwys nóg na 'n genre, nóg na 'n musiekstyl (Schneider 1990:19). Elke klank of geluid kan filmmusiek word, sodra dit bewustelik en om dramaturgiese redes by beelde gevoeg word. Beeld geniet dikwels voorkeur bo klank,



maar in rolprente wat uiteindelik sukses behaal, is beeld- en klankaspekte, volgens Schneider (1990:13), op dieselfde vlak en vorm kwalitatief 'n eenheid.

Lissa (in Bastian 1986:139) verwys na die feit dat filmmusiek meervlakkig en multifunksioneel kan wees. Multifunksioneel beteken dat meer as een opdrag gelyktydig deur filmmusiek uitgevoer kan word, en meervlakkig beteken dat meer as een klankgebeurtenis gelyktydig plaasvind. Terminologies het musiek en die film baie gemeen. Schneider verwys na onder andere ritme, kontrapunt, polifonie, pouse, crescendo en tekstuur.

Schneider (1990:20) meen dat dit moeilik is om oor filmmusiek te skryf, omdat die musiek nie geïsoleerd van die beeld korrek beskryf kan word nie. Eers wanneer integrasie met die passende filmsekwens plaasgevind het, kan daar begin word om die musiek te beskryf. Eers in verhouding met die ander elemente van 'n filmsekwens, byvoorbeeld dialoog, geluide, kleurskakering, beeldmotiewe en bewegingsintensiteit, is die kwaliteit en die karakter van die musiek definieerbaar.

Volgens Schneider (1990:20) is 'n filmmusiekpassasie dan eers suksesvol, wanneer dit saam met die ander elemente van 'n betrokke sekwens 'n geheel vorm. 'n Musiekstuk met onafhanklike strukturele kwaliteit is as filmmusiek dikwels nie geskik nie, omdat dit nie die bogenoemde geheel met die ander elemente vorm nie.

Konvensionele kriteria rakende melodie, harmonie, ritme, tekstuur, ensovoorts word vir die film anders aangewend as vir die konsertsaal-komposisie (Schneider 1990:20). 'n Elementêre musikale brokstukkie - konvensioneel as waardeloos betrag – kan, indien dit in die geheel pas, groot uitwerking hê. Volgens Keller (1996:11) klink die beste filmmusiekpartiture vir die konsertganger vormloos, stilisties uiteenlopend en sonder ontwikkeling. Die pionier-filmmusiekkomponis David Raskin (in Keller 1996:18) meen musiek wat die ongeoefende behoorder uit die konsertsaal sal verdryf, word in die filmteater aanvaar, omdat die samewerking tussen beeld en musiek ander oordeelskriteria in werking stel: daar is iets om te sien – dit is deel van die lewe en die

musiek hoort daarby. Dit word volgens Raskin natuurlik nie bewus waargeneem nie. Dit is eerder 'n soort onbewuste aanvaarding.

Filmmusiek is volgens Schneider (1990:21) 'n nie-akademiese kuns. Dit is situatiewe musiek wat op menslike situasies en stemminge, en op die sosiale konteks van toepassing is. Filmmusiek is 'n vorm van aangewende musiekpsigologie – deel van elke lewenssituasie, soos dit by die natuurvolke nog deel van lewe, dood, geboorte, rituele, ensovoorts is.

Filmmusiek kan net dan funksioneer, wanneer kennis (meestal onbewus) aangaande die samehang tussen toehoorder en musiek ingewin en aangewend word. Die film as genre is 'n "Gesamtkunstwerk" (Schneider 1990:63). Musiekdramaturgie is die hoërde vergestaltung van musiek in die groot dramaturgie van die film.

Filmmusiek is 'n kuns van die oomblik (Schneider 1990:21). Die boodskap moet reeds by die eerste aanhoor daarvan duidelik wees. Die lewe bestaan uit momente wat nie herhaal kan word nie. So kan filmmusiek ook nie op herhaling staatmaak nie.

Outentieke filmmusiek is, volgens Schneider (1990:40), eg en geloofwaardig. Outentiek in die rolprentbedryf beteken die subjektiewe bemoeienis van die komponis en die regisseur, ter wille van 'n eindproduk waar musiek en beeld 'n eenheid vorm. Daarteenoor staan die geïndustrialiseerde massaproduksie van filmmusiek, soos dit in die veertigerjare in die VSA algemeen voorgekom het, waar 'n hele span komponiste musiek gefabriseer het, net sodat een of ander stuk musiek die beelde vergesel.

### **4.2.3 Die filmkomponis**

Die komponis Igor Stravinsky het self ook filmmusiek gekomponeer. Hy meen (in Schneider 1990:21) dat goeie komponiste beslis nie noodwendig goeie filmmusiek skryf nie. Volgens Schneider (1990:21) moet die komponis die handeling verstaan nog voordat hy begin komponeer. Hy moet die lewensituasies soos ang en leed, pyn,

brutaliteit, hoop, ensovoorts ken - hy moet dit diep ervaar en leer ken het. Dan kan hy begin komponeer.

Volgens Schneider is die filmkomponis die intuïtief begaafde musikus wat die passende klanke vir die karakterisering van stemminge en die mededeling van die onuitspreeklike vind, en steeds noue kontak met sy "gehoor" behou. Die kunstige begaafdheid van die komponis is minder belangrik as sy vermoë om hom in die film in te "voel".

Die filmkomponis speel 'n uiters belangrike rol in die totstandkoming van die "Gesamtkunstwerk". Desnieteenstaande moet 'n mens lank soek om die naam van 'n filmmusiekkomponis op die beroemde "Walk of Fame" in Hollywood te vind. Ironies genoeg besit die meeste rolprentsterre of klassieke rolprente 'n kenwysie: *James Bond*, *Gone with the Wind*, ... Maar die name van filmmusiekkomponiste verskyn op 'n beskeie aantal filmlakkate en aan die einde van die meeste films verskyn die komponis se naam in die kategorie "End Credits" – na dié van beligtingsmanne, assistente en chauffeurs (Keller 1996:10)!

#### 4.2.4 Hoeveel musiek is wenslik?

Manvell & Huntley (1980:44) sê die volgende omtrent die nadeel van te veel musiek in films:

... there is often too much rather than too little music used in the normal dramatic film. It wells up to cover both the good and the bad in a film's action, adding too often a spurious emotional grandeur of pathos or tension to scenes which so not possess enough of these qualities in themselves to satisfy what is known to be the needs of the audience who long to "lose" themselves in the emotionalism of a picture.

Rolprentvervaardigers gebruik dikwels musiek om tonele waar die dialoog swak is, te versterk. Die invloed van die stomfilm, waar musiek altyd teenwoordig was, het filmprodusente in die versoeking laat beland om dieselfde met klankfilms te doen: iets het geskort sodra daar nie musiek was nie.

Manvell & Huntley (1980:46) sê die volgende oor die voordele van die ekonomiese gebruik van musiek:

It is still an advanced film technique which uses music sparingly in a film, and yet it is the sparing use of music which has so often proved by far the most effective dramatically.

Walther Leigh (in Manvell & Huntley 1980:51) sluit baie treffend daarby aan met die volgende uitlating:

The composer approaching the film problem for the first time will be struck by the one especially important fact, namely, that in film music more than in any kind of music the greatest virtue is economy.

Leigh sê verder dat 'n minuut van musiek in 'n rolprent relatief lank is. Die akademiese beginsel van vorm-ontwikkeling is nodeloos in filmmusiek. Dieselfde geld vir die instrumentasie. Leigh stel dit soos volg:

Four instruments may well provide a better effect than forty, and the piece that sounds painfully thin and ridiculous in the concert hall, may be perfectly satisfactory over the microphone.

Schneider meen die filmregisseur wat die vraag vra of musiek enigsins in sy film nodig is, is op die regte pad. Net musiek wat hierdie toets deurstaan het, is dramaturgies geregverdig en die uitwerking daarvan is groots (1990:16).

#### **4.2.5 Waarneming van filmmusiek**

Op geen ander verhoog word soveel musiek aangebied soos in die filmteater nie, maar nêrens word hierdie musiek so min bewustelik waargeneem nie (Keller 1996:7).

Musiek was nog altyd 'n effektiewe manier om menslike waarneming te kanaliseer en rasionele denke op die agtergrond te plaas (Schneider 1990:39). Musiekdramaturgie is 'n aangeleentheid wat groot verantwoordelikheid op die skouers van die komponis en

die regisseur plaas. Filmkomponis Jürgen Knieper sê die volgende oor die verleidelike krag van musiek in films (in Schneider 1990:40, vertaling: outeur):

Ek moet die manipulasie van die gevoelens in die film kan verantwoord. Die toeskouer word in 'n gevoelstoestand geplaas waar hy 'n saak of situasie positief of negatief moet sien, so te sê deur 'n filter.

Beeld en woord word in 'n film bewustelik waargeneem, omdat die kyker se waarneming intensioneel op hierdie vlakke inge oefen of ingestel is – die mens neem daagliks deur beeld en woord bewustelik waar (Schneider 1990:71). Die waarneming van musiek geskied daarteenoor grotendeels onbewustelik. Sodra daar egter 'n pouse in die vertel-handeling is, kan die musiek definitief domineer. Hoe meer onbewustelik musiek waargeneem word, hoe meer effektief kan dit gebruik word om te kondisioneer en die beeldwaarneming te beïnvloed.

Die musiekwetenskaplike, Adorno, identifiseer drie tipes musikale waarneming (in Schneider 1990:73):

- Strukturele waarneming

Hierdie waarneming is deurgaans bewus, en die waarnemer stry teen die emosionele momente in die musiek;

- Vermaak-georiënteerde waarneming

Hierdie waarnemer bemerk eers die musiek wanneer dit reeds verby is;

- Emosionele waarneming

Hierdie waarnemer is voorbestem om deur die meesleurende krag van filmmusiek beïnvloed te word.

Die beroemde filmprodusent Alfred Hitchcock sê in 'n onderhoud met die filmtydskrif "Cinema Quarterly" in 1933 (in Manvell & Huntley 1980:49) dat daar 'n eng integrasie tussen musiek en ander filmelemente moet wees en dat dit verkeerd is dat die kyker direk van die filmmusiek bewus is. Die musiek moet egter 'n direkte invloed op die reaksie van die kyker hê. Musiek kan suggereer wat nie gesien kan word nie.

Volgens Schneider (1990:76) het die filmregisseur die keuse of hy musiek op 'n aparte vlak wil aanwend, waar musiek afstand tussen die kyker en die beeld bring, en of hy liever "onbewustelik waargenome" musiek wil gebruik, waar die musiek met die karakters en objekte verweef is. Die tweede alternatief het meestal 'n groter uitwerking op die kyker.

#### **4.2.6 Musiek in die samelewing: massamedia**

Sosialisering vind in die moderne samelewing volgens Schneider (1990:16) deur die groot aanbod van massamedia-produkte op die mark plaas. Om musiek met beeld te koppel, is aan die orde van die dag. Musiek in verbinding met beeld geniet voorkeur bo die ouditiewe konteks alleen. Televisie en film is lankal reeds die musiekskool van die nasie (Schmidt in Schneider 1990:17). Musiek bied nie net musiek-imanente waarneming nie, maar dra denkpatriene en gedragswyses oor. Dit geskied meestal onbewustelik. Sodra musiek betrokke is, is die mens weerloos: hy kan wegkyk of op 'n stukkie detail in die beeldmateriaal konsentreer, maar hy kan nie "weghoor" nie.

Musiek word in die kommersiële film gebruik om 'n skynwêreld te skep. In die massakommunikatiewe tyd waarin ons leef, waar alle produkte op die lees van advertensies geskoei is, moet daar – om te kan kompeteer – in die kommersiële film meer en meer van effekte en skokkende middels gebruik gemaak word. Musiek is hier 'n hoogs effektiewe middel. Musiek se hoë mate van manipulasie is lank reeds deur sirkusbases, gashere en vermaaklikheidskunstenaars uitgebuit. Dit gebeur gereeld dat musiek iets belooft wat in die inhoud van die film nie waar word nie (Schneider 1990:16).



## **4.2.7 Oog teenoor oor; beeld teenoor klank; dink teenoor voel**

Die Duitse filmregisseur Fritz Lang (in Keller 1996:29) beskryf die effek van filmmusiek treffend as hy sê: “musiek maak onsigbare handelingte hoorbaar” (in Keller 1996:29).

Die oog is ’n beweeglike orgaan en dit kan willekeurig geopen en gesluit word. Die oog kan ook op ’n spesifieke fokuspunt gerig word. Die oor is daarteenoor ’n passiewe orgaan: altyd oop en ontvanklik. Die oor is onbeweeglik en dit neem ouditiewe informasie vanuit die hele omgewing waar – dit kan nie soos die oog geheel en al op een spesifieke punt gerig word nie (Schneider 1990:64). Die oog is verder analities en die oor daarteenoor holisties.

Die oog is ’n hoogs georganiseerde orgaan, wat die mens in die uitvoer van gedifferensieerde take help: die brein is met meer as ’n miljoen neurone met die retina verbind en het ’n oordragkapasiteit van 100 miljoen bit per sekonde. Die oog voer aktiewe bewegings van 1/20 sekonde-duur uit en is daartoe in staat om die kleinste informasie-eenhede te verbind, sodat die beeld wat die mens sien altyd in fokus kan wees. Die filmindustrie gebruik hierdie segmenterings- en digitaliseringsgedrag van die oog en bied tot selfs 25 raampies (beelde) per sekonde aan die kyker (Keller 1996:31).

Die oor het ’n veel geringer oordragkapasiteit en is primêr met die limbiese sisteem – die breinsentrum verantwoordelik vir emosionele ervaring en gedrag - verbind.

Die oog verskaf informasie rakende die toestand van die eksterne omgewing. Die oor informeer die mens aangaande die binnelewe van sy medemens – sy stemminge en gedagtes. Studies oor pre-natale menslike ontwikkeling het bewys dat die gehoorsenuwee reeds in die 24ste week van swangerskap in die rugmurg ontwikkel (Keller 1996:31). Hierdie feit maak dit vir die embryo moontlik om deur die ritme van die moeder se hartklop die omgewing te ervaar (Schneider 1990:65).

Om te hoor is 'n kollektiewe en verenigende ervaring. Sien is daarteenoor individualiserend en gedistansieerd, want om een ding te sien beteken om 'n ander ding nie te sien nie. Die oog se fokus op een objek is isolerend.

Volgens Schneider (1990:66) veroorsaak musiek 'n hele aantal reaksies in die menslike liggaam. Klankvolume word in Phon gemeet:

Fluister = 10 Phon

Kamervolume = 60 Phon

Masjinerie = 100 Phon

Pynvlak = 140 Phon

Ouditiewe informasie onder 65 Phon kan bewustelik geïgnoreer word, maar ouditiewe informasie bo 65 Phon het onwillekeurig 'n uitwerking op die liggaam.

Volgens Schneider kan dit terroriserend wees om te hoor, omdat die oor nie kan sluit nie (1990:39). Dit is wetenskaplik bewys dat geen ander sintuig so 'n sterk verbinding met die emosies besit soos die gehoorsintuig nie. Volgens Keller (1996:31) is die gehoorsin evolusionêr ook ouer as die oog. Musiek verlei soveel te meer as dit bekend of skynbaar bekend is. Hierdie eienskap verlei die musiekdramaturg, oftewel filmregisseur dikwels tot die strategiese aanwending van musiek, wat die medium film in geloofwaardigheid drasties kan laat afneem. Igor Stravinsky gee onder andere die volgende rede vir sy weiering om aan filmmusiekproduksies by Hollywood deel te neem: "Fimmense bedien hulleself aan musiek om gevoelsreaksie uit te lok en gebruik musiek soos 'n parfuum wat spesifieke reaksies moet uitlok" (in Schneider 1990:67).

Die omgang met musiek en klank in film is 'n verantwoordelike aangeleentheid. Die gebruik van 'n goedkoop resep is geen kuns nie, aldus Schneider (1990:67).

Die filmregisseur Robert Bresson (in Schneider 1990:68) sê hy probeer waar hy kan om 'n beeld met klank te vervang. Die oog is lui, maar die oor is skeppend. Klank gee aan die toehoorder vryheid en laat ruimte vir eie interpretasie.

Beeld is konkreet definieerbaar. Klank (musiek) is moeiliker definieerbaar, omdat dit abstrak is. Beeld verkonkretiseer die klank, en klank abstraheer die beeldmateriaal. Handelings-georiënteerde tonele in film word deur beeld gedomineer. Klank (musiek) domineer in liries-georiënteerde tonele (Schneider 1990:69). Sterk musiek kan die konkrete beeld egter op die agtergrond plaas.

Schneider (1990:70) tref verder die volgende interessante vergelyking: beeld is **digitaal**, terwyl klank (musiek) **analoog** is. Dit beteken dat beeldmateriaal konkrete, duidelike informasie oordra. Klankmateriaal daarteenoor kan verskeie vlakke verteenwoordig, byvoorbeeld kleur, stemming en ruimtegevoel. Musiek kan ook aspekte uitdruk wat in die filmteater anders nie moontlik is nie. Hier word verwys na reuke/geure, lugdruk, lugvogtigheid, temperatuur en algemene spanning. Musiek is tot op hede die enigste medium wat bogenoemde effekte kan skep.

Schneider (1990:65) identifiseer die volgende vergelyking: indien hoor gelyk is aan voel, dan is sien gelyk aan dink. Daar bestaan ooreenkomste tussen gevoelsprosesse (soos in emosie-teorieë beskryf) en musikale prosesse.

Dink kan sonder enige emosionele betrokkenheid geskied. Keller stel dit soos volg: "in die film doen die oog die dinkwerk en die oor die voelwerk" (1996:27). Die sienwêreld is volgens Schneider (1990:71) nie die ryker wêreld van die twee nie. Die sienwêreld het drie dimensies, terwyl die hoorwêreld ook 'n vierde dimensie, naamlik tyd, besit. Indien beweging egter as die vierde dimensie van die sienwêreld beskou word, bied beweging 'n absoluut ideale geleentheid vir die aanwending van musiek of klank. Bewegende beelde sonder klank is onheilspellend.

Manvell & Huntley (1980:88) beskryf die onontbeerlikheid van musiek in film soos volg:

... music allows the producer to linger in certain scenes to an extent he would not dare without the knowledge that music would subsequently support the visuals; music, indeed, allows the producer to suggest and express emotions and associations which would have been impossible to achieve by pictorial means only.

## 4.2.8 Filmmusiek en tegnologie

Meer as enige ander kunsvorm word die estetika en die uitdrukkingsmoontlikhede van film en filmmusiek deur die ontwikkeling van tegnologie beïnvloed (Schneider 1990:22). Reeds in die vroeë sewentigerjare het die mediamagnaat George Lucas die feit uitgespreek dat die klankbaan van `n film 50% van die totale fliek-ervaring uitmaak (Keller 1996:141). Die gevolg van hierdie uitspraak was `n reusagtige tegniese ontwikkeling in die oudiosektor van die filmbedryf en `n reeks produksies om dit te demonstreer. So byvoorbeeld sorg Lucas vir `n akoestiese sensasie met die film "Earthquake" van 1974 (musiek deur John Williams). In hierdie film word die "sensurround"-tegniek gebruik, waar baie lae, onhoorbare frekwensies die filmteater fisies laat vibreer het. Hierdie tegniek word nie meer gebruik nie, maar produsente soek steeds na akoestiese effekte wat deur murg en been dring. Afkortings soos DSD, DTS, SDDS, en THX verwar die algemene publiek, maar staan almal vir briljante klankkwaliteit.

Keller meen draaiboeke vir films word geskryf om die moontlikhede van die moderne tegnologie te demonstreer, in plaas daarvan dat die tegnologie in diens van die filminhoud staan. `n Belangrike voorwaarde vir die sukses van klank-dramaturgie bly steeds die samewerking tussen beeld- en klankregie vanaf `n baie vroeë stadium in die vervaardigingsproses.

## 4.2.9 Kategorisering van filmmusiek

Schneider (1990:19) onderskei tussen **filmmusiek** en **nie-filmmusiek**. Filmmusiek is musiek wat spesiaal vir die film gekomponeer is. Die term nie-filmmusiek is oorspronklik deur die Poolse musiekwetenskaplike Zofia Lissa aangewend. Dit beskryf reeds bestaande musiek wat in `n rolprent voorkom – van poptreffers tot Beethoven.

Manvell & Huntley (1980:63) onderskei tussen **realistiese** musiek en **funksionele** musiek. Realistiese musiek bestaan reeds voordat die film geproduseer word. Dit is deel van die filmtoneel, soos wanneer 'n orkes in die filmsekwens in 'n restaurant speel, of in die geval van 'n musiekuitvoering as deel van die handeling. Verdere voorbeelde is die opera-film, die ballet-film en die kabaret-film.

#### 4.2.10 Funksies van filmmusiek

Die outeur van hierdie verhandeling het die volgende funksies van filmmusiek, voorspruitend uit die literatuurstudie, geïdentifiseer:

- **Parafrasering**

Pauli (in Bastian 1986:139) beskryf parafrasering as die verskynsel wanneer die voor die hand liggende karakter van die musiek met die voor die hand liggende beeldinhoud ooreenstem. Die musiek lewer kommentaar op die beelde, soos in 'n Wilde Weste-film waar die cowboy op sy perd deur die steppe ry en deur melankoliese kitaarmusiek begelei word. Beeld en musiek vorm dus 'n eenheid en versterk mekaar. Die musiek maak die beelde waar. 'n Mens sou ook van parafrasering kon praat as 'n orkes wat die grootsheid van die steppe, in ons cowboy-voorbeeld, programmaties skilder. Parafraserende musiek kan op die voorgrond sowel as op die agtergrond voorkom.

'n Besondere aard van parafrasering staan bekend as *Mickey Mousing*, 'n begrip afgelei uit die tekenprente van Walt Disney. Mickey Mousing is die eksakte sinkronisering van beeld en musiek, 'n oordrewe illustrasie van die visuele gebeurtenisse.

Stock (in Bastian 1986:140) beskou parafrasering as die oorsaak daarvan dat daar met verloop van tyd in die filmmusiek-wêreld 'n tipiese musikale beeldspraak ontwikkel het:

Majeurmodus = vrolike stemming;  
Mineurmodus = treurige stemming;  
Gedempte strykers = woudtonele;  
Fluittriller = waterstroompie;  
Strykertremolo en horingmotief = bergtonele;  
 $\frac{3}{4}$  - maatslag en klarinette = pastorale tonele.

Hierdie beeldspraak kan maklik cliché-agtig en kitsch voorkom. Uit die toonaardsimboliek van die Romantiese periode is die volgende beginsels oorgeneem:

F-kruis mineur = natuurkatastrofes (Naturgewalten)  
C-kruis mineur = die bese  
Die sug-motief = onderdrukte of opeengehoopte emosies  
Lae tromboonakkoorde = donker magte  
Marsmusiek = militêr  
Trompet = glans en mag  
Viole = liefde en tranes  
Orrel = heiligheid.

Musikale beelde onderbreek die filmhandeling in die guns van 'n kykie na die natuurkollisie. Die musiekwetenskaplike skrywer Hans Emons (in Bastian 1986:141) identifiseer die volgende musikale "rekwisiete":

- Motiewe (ostinati, chromaties-verskuiwende figure);
- Harmonie (dissonante intervalle soos die vergrote kwart en die verminderde sekunde, chromatiek, komplekse dissonans en toontrosse);
- Ekstreme toonhoogtes;
- Ritme (onverbidde like pols, onreëlmatige sinkope);
- Dinamiek (sforzati, crescendi);



- Timbre (alarm-instrumente, skrilke klankkleure, slagwerk-effekte, triller, tremolo, "fluttertongue").

Daarbenewens is die veelvoudige kombinasie van die bogenoemde elemente elektroakoesties manipuleerbaar en vervangbaar (Emons in Bastian 1986:142).

## • **Polarisering**

Musiek kan, as gevolg van die illustratiewe karakter daarvan, beelde in 'n spesifieke betekenisrigting dwing, wat die beelde per se nie noodwendig besit nie. Inhoudsneutrale beelde word deur musiek in 'n spesifieke betekenisrigting gedwing (Bastian 1996:144).

Die toneel "rivier in 'n landskap" kan byvoorbeeld deur atonale musiek of musiek in 'n mineurmodus begelei word. By die kyker wek dit noodgedwonge die assosiasie met omgewingsbesoedeling en rivierbesmetting.

Die toneel "rivier in die landskap", begelei deur Beethoven se Pastorale Simfonie, skep daarteenoor die indruk van ongerepte natuurskoon of vrede op die platteland.

Romantiese musiek kan die bitterste armoede in idille omskep en die indruk van huislike geborgenheid laat ontstaan. Musiek verskerp die aggressie van geweldtonele, en verhinder rasionele denke, sodat vreesaanjaende beelde op die doek net gevoelens ontlok. Die kyker ervaar vrees, alhoewel die toneel rasioneel nie juis vreesaanjaend sou wees nie, maar as gevolg van die musiek wel is.

Polariserende musiek moet baie voor die hand liggend wees om die regte effek te bewerkstellig. Enige moontlikheid dat die kyker dit anders kan interpreteer moet uitgeskakel word. Musiek het in die inleidende momente van 'n film 'n baie belangrike polariserende funksie. Die aanvangsmusiek bepaal die stemming en die inset van die hele film.

## • Kontrapuntering

Kontrapuntering kom meer selde as parafrasering en polarisering voor. Dit is 'n besonder estetiese uitdrukkingsmiddel. Kontrapuntering vind plaas wanneer die musiek die beeldinhoud direk weerspreek.

Voorbeelde:

- Vrolike jazz begelei beelde van verminkte slagoffers van 'n oorlog;
- Goedkoop treffers kan gehoor word, terwyl die atoombom-sampioen van Hiroshima op die doek verskyn.

Die filmprodusent gebruik musiek op hierdie manier wanneer hy die kyker wil laat nadink. Stock (in Bastian 1986:152) maak melding van die tegniek waar musiek asinchronies ten opsigte van die beeld optree. In hierdie geval word die toeskouer op 'n afstand gehou, en moet deurgaans tussen beeld en klank kies: vir beeld, teen klank en omgekeerd. Hierdie keuse laat die kyker nadink oor die werklike inhoud en boodskap van die filmsekwens.

## • Atmosfeer skep

Skrywers oor die onderwerp "Filmmusiek" maak dikwels melding van die komponis Richard Wagner. Wagner se operas het baie gemeen met die filmgenre. George Bernard Shaw (in Keller 1996:48) skryf die volgende oor die voorspel tot Wagner se *Das Rheingold*: "... en dan lig die gordyn en mens sien wat mens gehoor het – die Rynrivier". Die inleidende musiek van 'n film behoort dieselfde effek te hê. Die terrein vir die handeling moet deur die musiek voorberei word. Daar is min tyd om hierdie atmosfeer te skep, en dus moet die komponis baie ekonomies met elke kosbare oomblik te werk gaan.

Die musiek verrai baie oor die tipe film wat volg: komedie, riller, liefdesverhaal, ensovoorts. Stock (in Bastian 1986:149) gebruik die term "toonmilieu" en verwys hiermee na die algemene stemming wat met behulp van die musiek deur die hele film loop.

- **Kommentaar lewer**

Volgens Schneider (1990:100) word musikale kommentaar meestal onbewustelik gelewer en dit hoef nie intellektueel verstaan te word nie. Volgens Keller is musikale kommentaar in teenstelling met dialoog nie-verbale kommentaar en bied sielkundig 'n alternatief tot die konkrete gestalte van die beeldgebeure (1996:117).

- **Beweging illustreer**

In die stomfilm-era is musiek gebruik om beweging te illustreer en handeling verstaanbaar te maak (Keller 1990:53). Die duidelikste voorbeeld is *Mickey Mousing*, waar musiek en beeld perfek gesinchroniseer is. Filmkomponis Jerry Goldsmith meen animasie is tot 'n groot mate van die uitdrukkingskrag van die musiek afhanklik (in Keller 1990:54).

As groot musiek liefhebber het Walt Disney reeds in die twintigerjare begin met eksperimente om musiek en tekenprente te koppel. Hy het die musiek die toon laat aangee en die musiek het aanvanklik die beelde bepaal. Net soos by die stomfilms, het die beelde voordeel uit die musiek getrek deur geluid-vervanging en deur die bewegings-energie van die klankbaan.

Volgens Schneider (1990:92) is *Mickey Mousing* slegs aanvaarbaar wanneer dit in filmkomedie as parodie gebruik word, of wanneer dit die kyker kan help om 'n figuur te plaas.

- **Beelde integreer**

Vreemde beeldmateriaal kan met behulp van musiek makliker geïntegreer word. Musiek verbind tyd- en plek-spronge in films. 'n Duidelike voorbeeld hiervan is wanneer dokumentêre materiaal met fiksie vermeng word (Keller 1996:58). Beelde verander vir die kyker radikaal wanneer dit deur verskillende musieksnitte begelei word. Keller (1996:61) beskryf musiek in hierdie verband as 'n "akoestiese bril".

- **Emosies skets**

Volgens Schneider (1990:93) is daar so 'n groot ooreenkoms tussen emosionele uitdrukking en musiek, dat musiek nie as simbool van 'n emosie beskou kan word nie, maar as die emosie self. Soos wat 'n baba sy positiewe gevoelens akoesties met lag weergee, en sy negatiewe gevoelens deur te huil, werk dit ook in filmmusiek - direk en sonder misverstand.

- **Vorm en eenheid skep**

Schneider (1990:95) verwys hier na musiek as die bouer van 'n vormskelet, wanneer belangrike tonele deur musiek "markeer" word. Dit dra tot die groter vorm van die film by. Stock (in Bastian 1986:150) beskou filmmusiek in hierdie verband as 'n soort "akoestiese gom" wat verwantskappe tussen beelde kan skep. Musiek gryp volgens Stock in wanneer daar van dramatiese na epiese tonele oorgegaan word.

- **Klanke stileer**

Daar word na klankstilerling verwys wanneer ouditiwe verskynsels as musikale tone gekomponeer word (Stock in Bastian 1986:152). Op hierdie wyse word klanke herhaalbaar en varieerbaar. Stilerling van klanke hang nou saam met stilerling van beweging, aangesien beweging altyd aan klank gebonde is (Schneider 1990:97). Wanneer stilerling te ver op die voorgrond is, word dit grotesk.

- **Samelewingskonteks weerspieël**

Plekke, situasies en eras kan deur musiek aangedui word (Schneider 1990:97). Rockmusiek word byvoorbeeld met jongmense geassosieer, Jazz met dwelmhandel-intriges en kriminaliteit. Musiek sê baie oor die herkoms van karakters in rolprente. `n Voorbeeld hiervan is die Joodse musiek in die rolprent *Schindler's List*.

- **Historiese tyd en geografiese inligting weergee**

Historiese tyd kan met moeite deur kostumering, grimering en dekor herskep word. Musiek is hier `n "goedkoop" hulpmiddel. Dit kan egter baie gou kitsch word, soos wanneer Barok altyd met klawesimbelmusiek geassosieer word (Schneider 1990:98). Folklore verseker die outentiekheid van die handelingsruimte net so goed soos wat windmeulens of kimono's op die doek dit sou doen (Stock in Bastian 1986:140).

- **Onrealisties en onwerklik maak**

Wanneer daar `n atmosfeer van onwerklikheid in `n film geskep word, is twee aspekte ter sprake: die doelbewuste skep van asinkronisasie tussen beeld en musiek, en die kunsmatige gebruik van akoestiese inligting (Keller 1996:97). Keller maak hier melding van die term "atmo". Atmo is die geluide wat natuurlik en realisties in die filmsekwens pas, byvoorbeeld die geraas van die verkeer in `n besige straat. Hoe minder atmo teenwoordig in die filmsekwens, hoe onrealistieser kom dit voor. In alledaagse gebeure is beelde en beweging altyd aan klank gekoppel (Schneider 1990:98). Hoe ryker die toneel aan realistiese klank is, hoe realistieser kom dit voor, maar sodra die musiek oorheers en die realistiese geluide op die agtergrond tree, word die sekwens onwerklik. Wanneer die realistiese klanke totaal verdwyn in `n toneel waar menslike karakters betrokke is, het dit die effek dat die kyker die musiek as `n projeksie van die binnewêreld van die karakter beleef.

Die filmmusiekkomponis Jerry Goldsmith is `n meester op die gebied van "ontwerkliding". Sy ongewone instrumentasie maak gruweldramas ondraaglik. Musiek

in riller-tonele is besonder effektief wanneer dit gepaard gaan met skemerlig, tydspronge, vreemde kamera-perspektiewe, rook en mis. Keller beklemtoon die belangrike rol van moderne en elektroniese musiek en die voordele wat die ontwikkeling van die tegnologie in hierdie verband meebring (1996:99).

Die ongeskrewe reël, naamlik dat tonaliteit in beginsel die “normale” verteenwoordig, gee aan atonale musiek die vermoë om waansinwêreld te skep (Bastian 1986:143). Drome en hallusinasies word dikwels op hierdie manier uitgebeeld. Pauli (in Bastian 1986:143) beskryf die funksionaliteit van moderne musiek as “teken van irrasionaliteit, bedreiging in die algemeen, en bedreiging deur die irrasionele”.

- **Karikature en parodieë illustreer**

Die begrip “karikatuur” is ontleen aan die Italiaanse *caricare* wat beteken om te oordryf. Musiek en komiek is volgens Schneider (1990:99) `n moeilike onderwerp vir die komponis. Musiek kan inhoude, gevoelens, assosiasies ontlok, maar musiek self kan nie snaaks wees nie. Komiek beteken die herkenning van konflik – die normale of ideale voorstelling van `n situasie word teenoor die onvolkome realisering van die situasie begryp en dit is komies. Die moment van provokasie is belangrik en onderskei komiese konflik van tragiese konflik. Die tipe humor hang van die denkwyse, mentaliteit, kultuur en intelligensie van die grapmaker af. Musiek in filmkomedie is net `n bysaak. As die situasie nie komies is nie, kan musiek dit nie aanhelp nie. Volgens Keller (1996:128) is die sukses van parodie en karikatuur in film daarvan afhanklik dat die kyker die normale ken, en sodoende oor die oordrewe vorm daarvan kan lag.

- **Persone dimensioneer**

Musiek kan karakters sterker, sagter, vreesaanjaender of simpatieker maak. `n Skaam meisie se skugter liefde pas nie by `n passievolle kitaarsolo nie. Die dimensie van die musiek moet by die dimensie van die karakter pas, behalwe waar doelbewus kontras verkry wil word (Schneider 1990).



## • Ruimte skep

’n Groot orkes laat ’n landskap nog majestueuser vertoon, terwyl ’n solo-instrument ’n klein kamertjie nog enger kan laat voorkom (Schneider 1990:103). Die hoogs interessante rede hiervoor is volgens Schneider die feit dat die gehoor-orgaan die sentrum van ruimte en balans vorm. Musiek kan dit suggereer wat in die beeldsekwens nie gesien kan word nie, byvoorbeeld dit wat in ’n kamer langsaan of buite gebeur. Musiek kan ook afstand meesterlik suggereer. Volgens Keller (1996:102) gee beelde slegs die indruk van een ruimte en een perspektief weer. Klank, daarenteen, sê iets omtrent die akoestiek van die ruimte en die fisiese toestand van die ruimte.

## • Tydwaarneming relatiewer

In die film, soos op die verhoog, is tyd selde realistiese tyd (Keller 1996:109). Tydsgevoel is, net soos ruimtegevoel, beïnvloedbaar deur musiek. Musiek kan volgens Schneider (1990:104) sielkundige tyd skep, wat nie met die realistiese of werklike tyd korrespondeer nie. Musiek kan tyd rek en krimp, en kan tydspronge in die handeling oorbrug. Keller gee die volgende interessante voorbeeld van die interaksie tussen tyd en musiek in film:

- ’n persoon kom ’n vertrek binne en ’n eenvoudige 8-maat melodie word gehoor. Die persoon verlaat die vertrek voordat die musiek verby is. Die effek word verkry dat die persoon haastig is;
- dieselfde scenario as hierbo, maar die musiek is reeds verby en die persoon is steeds in die vertrek. Die pouse is vir die kyker onbewus te lank, en dit voel asof die persoon talm.

Die gevoel van tydloosheid en om uit die kloue van tyd te kan ontsnap, is volgens Schneider, iets waarna die moderne mens smag en wat die filmteater bied.

Keller (1996:111) vergelyk ritme met teenswoordige tyd, aksie, gebeure, en beskryf dit as vertikaal. Hierteenoor beskou hy melodie as horisontaal en as die musikale element wat die kommentaar en vertelling in `n film ondersteun.

- **Handelingsinhoude antisipeer**

Musiek skep spanning en `n vermoede van wat gaan gebeur by die kyker, nog voordat die verwagte handeling plaasgevind het (Lissa in Bastian 1986:138). Stock verwys na musiek as `n rekwisiet vir stygende spanning (in Bastian 1986:151). Die kyker luister gespanne na die musiek, nie om die musiek ontwil nie, maar omdat hy weet dat daar iets op `n spesifieke plek in die musiek gaan gebeur.

- **Swyg en stilte**

Spanning word versterk sodra die musiek ophou. Kracauer (in Bastian 1986:153) meen musiek stimuleer die simpatieke energie van die kyker. As die musiek dan voor die hoogtepunt van die handelingsaksie ophou, versterk die naklank van die musiek die hoogtepunt meer as wat die hoorbare teenwoordigheid van die musiek self dit sou kon doen.

- **Leitmotiewe en padwysers**

“Musiek is soos parfuum – die effek daarvan bly langer as enige ander uiterlike waarneming in die geheue hang” (Keller 1996:65). Benewens die dramaturgiese funksies van filmmusiek, is daar ook nog organisatoriese funksies. `n Belangrike musikale organiseerder is die gebruik van die leitmotief. Die leitmotief-tegniek verleen kontinuïteit en eenheid aan `n film. Lissa (in Bastian 1986:146) meen leitmotiewe behoort nie net die karakterisering van persone en handeling teweeg te bring nie, maar moet ook deur hulle klankgestalte die musikale vlakke integreer. In die opera is eersgenoemde die belangrikste, en by die film, laasgenoemde.

Leitmotiewe skep 'n klankverband tussen aktuele beelde en beelde van die verlede en is belangrik vir die oorkoepelende kontinuïteit van die film. Lissa (in Bastian 1986:147) praat van kontrapuntering wanneer die leitmotief in plaas van die karakter voorkom. So kan die motief spesifieke handelingsfragmente of situasies vooruitgaan, en toekomstige tonele antisipeer. Volgens Keller (1996:69) weet die kyker deur middel van die leitmotief meer omtrent die gebeure as die karakters in die film. By Wagner is leitmotiewe nie net tekens vir karakters en objekte nie, maar ook vir betekenis en feite. So word die leitmotief ook in die film gebruik, as 'n soort musikale korrespondensie op die voorbewustelike vlak.

### **4.3 Die musiek van *The Little Mermaid***

Vervolgens word die musiek van die Walt Disney-animasiefilm, *The Little Mermaid*, na aanleiding van die funksies van filmmusiek, soos weergegee in 4.2.10 hierbo, geanaliseer. Die doel van hierdie studie is nie die volledige analise van die musiek van hierdie film nie. Die analise dien as voorbeeld van hoe filmmusiek geanaliseer kan word. In Hoofstuk 6 van hierdie verhandeling word daar na die onderstaande analise terugverwys, wanneer riglyne vir die praktiese implementering van die teoretiese bevindinge van hierdie verhandeling gegee word. Daarom het die outeur besluit om die analise daarvan tot enkele voorbeelde onder elke opskrif, asook die weergawe van die sleutelmotiewe, onder die opskrif **Leitmotiewe**, te beperk.

### 4.3.1 Die funksies van die musiek van *The Little Mermaid*

Die funksies van die musiek van hierdie Walt Disney-animasiefilm word vervolgens bespreek en in tabelvorm weergegee. Die ingeslote video behoort nou gekyk te word. Die bespreking vind onder dieselfde opskrifte as onder 4.2.10, waar die funksies van filmmusiek in die algemeen bespreek is, plaas. Dit is belangrik dat die leser op hierdie stadium na 4.2.10 terugkyk, aangesien die betekenis van die funksies in die onderstaande tabel net baie kortliks weergegee word. Sommige opskrifte is saamgevoeg om herhaling te vermy. Die linkerkolom bevat die betrokke funksies en in die regterkolom word voorbeelde uit die film gegee. Daar word slegs enkele voorbeelde by elke funksie gegee. **Vorm en eenheid skep** en **Leitmotiewe en padwysers** word gekombineer en vorm nie deel van die tabel nie, maar volg daarna. Dit staan onder die opskrif **Leitmotiewe**.

**Tabel 2: Die funksies van die musiek in *The Little Mermaid***

FUNKSIE	VOORBEELD
<p><b>Parafrasering</b></p> <p>Die musiek ondersteun presies dit wat in die beelde, handeling en dialoog voorkom.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ariel se vreugde na haar ontdekking van die vurk in die ou skeepswrak word deur die gebruik van die majeuremodus weerspieël;</li> <li>• Ariel se smart na die verwoesting van haar standbeeld word deur die weergawe van haar tema in die mineurmodus uitgedruk;</li> <li>• Strelende fluitklanke begelei die onderwatertonele en skep `n idilliese atmosfeer;</li> </ul>



<p>(Parafrasering)</p>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Soet strykerklanke illustreer Ariel se wisselende emosies: troos, verlange, liefde en tranes.</li></ul>
<p><b>Polarisering</b></p> <p>Neutrale beelde word deur musiek in `n bepaalde betekenisrigting gedwing.</p>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Die onderwatertonele word meestal met strelende fluit- en strykerklanke begelei: `n atmosfeer van idille en vrede word geskep. Dieselfde tonele sou deur die gebruik van onheilspellende musiek `n bedreigende karakter kon verkry.</li></ul>
<p><b>Kontrapuntering</b></p> <p>Die beeldinhoud staan in direkte kontras met die musikale inhoud.</p>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Kontrapuntering kom in hierdie film nie voor nie.</li></ul>
<p><b>Atmosfeer skep</b></p> <p>Die kyker word voorberei op die tipe film wat volg, of, op `n kleiner skaal, op die tipe toneel wat volg.</p>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Die inleidende musiek skep `n atmosfeer van vrolikheid en idille (hobomelodie wat oorgaan in die 6/8-danskarakter van die matrose se lied);</li><li>• Ursula se tema skep deurgaans `n atmosfeer van onheilspellendheid en valsheid.</li></ul>

<p><b>Beweging illustreer:</b> <b>klanke stileer</b> Mickey Mousing</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vinnig-bewegende strykermotiewe illustreer Ariel se voetstappe waar sy uitgelate by die paleis se trappe opdraf;</li> <li>• Sebastian se senuweeagtige voetstappe toe Triton hom wil spreek, word deur klarinette in parallelle opgaande tertse geïllustreer;</li> <li>• Beweging word dikwels deur klanke (nie musikale klanke nie) geïllustreer, byvoorbeeld wanneer Louis probeer om vir Sebastian in die kombuis te vang.</li> </ul>
<p><b>Beelde integreer</b></p> <p>Die aanwending van musiek sorg vir die naatlose oorgang tussen verskillende tonele.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ariel sit en kyk na prins Eric wat nog bewusteloos op die strand lê, nadat sy hom gered het. Die orkes speel `n naspel, maar die laaste akkoord, die tonika-akkoord, word weggelaat en in plaas hiervan hoor die kyker Ursula se tema.</li> </ul>
<p><b>Emosies skets</b></p> <p>Musiek is nie `n simbool van `n emosie nie, maar die emosie self: direk en sonder misverstand.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Triton se woede oor Ariel se flaters word met dramatiese orkes-akkoorde in die mineurmodus geïllustreer;</li> <li>• Nadat Ariel gehoor het dat haar prins met die ander meisie gaan trou, word haar diepe smart deur `n treurige vioolsolo uitgedruk.</li> </ul>



<p><b>Samelewingskonteks weerspieël: historiese tyd en geografiese inligting weergee</b></p> <p>Plekke, situasies en eras word deur die musiek aangedui.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Louis, die kok, se liedjie word met akkordionmusiek begelei, en hy sing die woorde met `n sterk Franse aksent;</li> <li>• Sebastian is `n rastafarian-krap en sy liedjies het `n sterk Karibiese karakter. Die onderwatertonele laat `n mens dink aan die helder blou water om die Karibiese eilande.</li> </ul>
<p><b>Onrealisties en onwerklik maak</b></p> <p>Die musiek kom asinkronies ten opsigte van die beeld voor en akoestiese inligting word kunsmatig aangewend. Atonaliteit verteenwoordig die abnormale.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Die atonale musiek wat gehoor word terwyl Ariel by Ursula se gevangenes verbyswem, herinner aan die musiek van Penderecki.</li> </ul>
<p><b>Karikature en parodieë illustreer</b></p> <p>Die musiek kan assosiasies ontlok, maar kan self nie snaaks wees nie.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ursula word as karikatuur daargestel: sy skep nie die indruk van `n bose heks nie, maar eerder die van `n growwe, oorgewig vrou. Sy probeer aantreklik wees en maak haar lippe rooi, maar alles wat sy doen is grotesk. Net so is haar musiek aan die een kant speels, maar aan die ander kant swaarvoetig.</li> </ul>
<p><b>Persone dimensioneer</b></p> <p>Musiek kan karakters sterker, sagter, vreesaanjaender, simpatieker, ensovoorts, laat voorkom.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ursula vertoon aan die einde van die film nog groter en boosaardiger as wat die beelde haar skets. Die rede hiervoor is die dramatiese karakter van die musiek, die groot orkestrasie</li> </ul>

<p>(Persone dimensioneer)</p>	<p>en die welige gebruik van klankeffekte. Die speelse karakter van haar musiek het verdwyn. Hier is sy vir die eerste keer in die film regtig boosaardig en nie meer die komiese karakter van vroeër in die film nie;</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Sebastian vertoon nog kleiner deur die musiek wat hom vergesel;</li><li>• Triton se fanfare-tema dwing respek af.</li></ul>
<p><b>Ruimte skep</b></p> <p>Klank verrai iets omtrent die akoestiek en die fisiese toestand van `n ruimte.</p>	<ul style="list-style-type: none"><li>• In `n onderwatertoneel aan die begin van die film word Triton se kasteel van ver af bekyk, en dan word die kyker al nader geneem, terwyl `n crescendo in die musiek gehoor kan word. Meteens vul die kasteel dan die hele skerm en `n simbaalslag laat dit nog groter en majestueuser vertoon as wat dit geskets is;</li><li>• Tydens die konsert in Triton se kasteel skep die orkes wat stem die indruk van `n volle simfonieorkes in `n groot konsertsaal.</li></ul>
<p><b>Tydwaarneming relativer</b></p> <p>Musiek kan tyd rek en krimp, en kan tydspronge in die handeling oorbrug.</p>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Ariel raak die eerste nag in die kasteel aan die slaap, terwyl Sebastian met haar praat en begelei word deur tere strykerklanke. Die volgende oomblik word musiek in 2/4-maatslag, met `n landelike karakter,</li></ul>

<p>(Tydwaarneming relatiewe)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• gehoor. Die kyker weet dat die nag verby is en dat Eric vir Ariel op 'n uitstappie neem.</li> </ul>
<p><b>Handelingsinhoude antisipeer</b></p> <p>Musiek skep spanning en 'n vermoede van wat gaan gebeur, nog voordat die verwagte handeling plaasgevind het.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ariel en Flounder is op pad na die skeepswrak en word deur speelse musiek vergesel, maar daar is 'n donker ondertoon in die musiek hoorbaar: die majeuremodus word onderbreek deur kort dissonante passasies; onder die oppervlak van strykers en fluite dreun basnote onheilspellend;</li> <li>• Die storm op die see word vir 'n kort oomblik deur die musiek ingelei, voordat die beelde dit weergee.</li> </ul>
<p><b>Swyg en stilte</b></p> <p>Spanning word versterk sodra die musiek ophou.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ariel se susters kondig haar optrede tydens die konsert aan. Wanneer die skulp waarin sy moes gesit het oopgaan en sy nie daar is nie, stop die musiek voor die laaste akkoord. Hierdie stilte berei die kyker op Triton se woede-motief voor.</li> </ul>

## Leitmotiewe

Vorm en eenheid word in *The Little Mermaid* deur die gebruik van leitmotiewe geskep. Aan die belangrikste karakters en idees is temas toegeken wat deur die loop van die verhaal oorspronklik, gefragmenteerd of gevarieerd voorkom. Die kyker neem hierdie

fenomeen tot `n groot mate onbewustelik waar, en hierin lê die krag van die leitmotief: die vlak van bewuste verstaan van die handeling word deur die onbewuste waarneming van die musiek versterk en die twee vlakke word verbind tot `n holistiese ervaring.

Vervolgens word die belangrikste leitmotiewe weergegee. Die volgorde waarin die leitmotiewe hier weergegee word, is die volgorde waarin hulle in die film verskyn. Die outeur van hierdie verhandeling het die motiewe as eenstemmige melodielynn genoteer. Die doel hiervan is nie `n musiekwetenskaplike analise van die leitmotiewe nie. Dit dien slegs as luisterhulpmiddel, en korreleer nie noodwendig ten opsigte van toonaard, tydsoort, artikulasie, ensovoorts met die oorspronklike partituur nie.

### **Musiekvoorbeeld 1: Onder die see**



Hierdie motief word gehoor wanneer die idilliese atmosfeer van die lewe onder die see geskets word. Hierdie motief dien ook as begeleiding van Ariel se tema I (Stem-motief). Die motief word op `n klavierbord uitgevoer, en word vergesel van fluite en strykers. Dit begelei ook die mineurmelodie (nie hier aangeteken nie) wanneer Ariel en Flounder in die skepswrak vertoef.

Die motief kom byvoorbeeld voor nadat Flounder die noue ontkoming met die haai gehad het, maar vry is en wegswem.

### Musiekvoorbeeld 2: Ariel se tema I (Stem-motief)



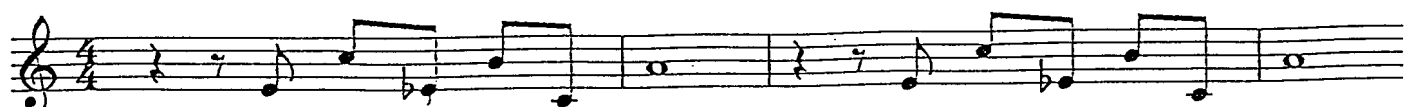
Hierdie motief is dit wat Ariel sing wanneer sy haar stem aan Ursula moet gee. Dit is ook die motief wat die prins altyd op sy fluit speel wanneer hy aan die meisie op die strand dink. Hierdie motief is ter selfder tyd die begin van Ariel se liedjie "Part of Your World" en word hier "Ariel se tema I" genoem, aangesien daar ook Ia, II en III volg. I, II en III is motiewe uit die liedjie "Part of your World". Ia is 'n ritmiese variasie van I.

### Musiekvoorbeeld 3: Scuttle



Hierdie motief word op plekke baie effektief in ander musiek ingewee, soos byvoorbeeld waar Ariel aan tafel sit en die pyp en die vurk herken, of wanneer sy by die venster staan en haar hare met die vurk kam. Alhoewel daar deurgaans ander musiek gehoor kan word, word hierdie motief gefragmenteerd ingewee om die kyker onbewustelik aan die seemeeu te herinner.

### Musiekvoorbeeld 4: Ursula se spioene



Hierdie motief word gehoor elke keer as Ursula deur die oë van haar spioene haar planne smee.

**Musiekvoorbeeld 5: Poor Unfortunate Souls I**



Hierdie motief is vervat in die lied met dieselfde titel, maar word ook gehoor wanneer Ursula Ariel se bene getoor het en sy na die oppervlakte geneem word. Hier is die motief egter gefragmenteerd, meer dramaties, vinniger en fortissimo.

**Musiekvoorbeeld 6: Poor Unfortunate Souls II**



Hierdie tweede weergawe is slegs instrumentaal, en word in unisono gespeel.

**Musiekvoorbeeld 7: Ariel se tema II (Fluit-motief)**





Hierdie motief word deur Ariel gesing, terwyl sy by die bewustelose prins op die strand sit. Die prins speel hierdie melodie telkens op sy fluit wanneer hy aan die meisie op die strand dink.

**Musiekvoorbeeld 8: Ariel se tema la**



Hierdie weergawe is dieselfde as "Ariel se tema I", maar gepunteerd. Dit word gehoor wanneer Ariel verlief rondswem en neurie, nadat sy die prins ontmoet het. Hierdie ritmiese variasie beeld haar lighartigheid uit.

**Musiekvoorbeeld 9: Triton verwoes die standbeeld**



Hierdie motief is opgebou uit die note van "Ariel se Tema I" (Stem-motief).

**Musiekvoorbeeld 10: Toer deur die Koninkryk I**

Hierdie vrolike motief kom later, tydens die huwelikseremonie, weer voor. Dan word dit egter in 4/4-maatslag gehoor, en word deur 'n orrel gepeel (Toer deur die Koninkryk II). Dit het dieselfde harmonies beweging as die musiek wat die matrose maak, tydens Eric se verjaarsdagpartytjie (nie hier aangeteken nie).

**Musiekvoorbeeld 11: Toer deur die Koninkryk II****Musiekvoorbeeld 12: Slotmusiek**

Hierdie motief is ontleen aan die refrein van Ariel se lied, *Part of Your World*. Dit sluit met die volle simfonie-orke, 'n koor en slagwerk af.

Dit het die outeur van hierdie verhandeling opgeval dat die motiewe van die lewe onder die see `n opwaartse, stygende neiging, en die musiek van die lewe bo die see `n afwaartse, dalende neiging toon.

## 4.4 Algemene opmerkings

Die musiek van *The Little Mermaid* is in elke opsig puik: die tekstuur wissel van groot orkespassasies tot delikate kamermusiek-instrumentasie; die oorgange tussen tonele word meesterlik deur musiek as "akoestiese gom" hanteer; die liedere wat voorkom (soos in die musiekblyspel) word goed voorberei, na Walt Disney se resepte: "... weave it into the story so somebody doesn't just burst into song" (in Finch 1999:58); die gebruik van leitmotiewe kan vergelyk word met die leitmotiewe van `n Wagner-opera – duidelik op die voorgrond, maar ook gevarieerd meesterlik onder die oppervlak versteek. Die sinkronisasie van die musiek, dialoog en bewegings getuig van die kombinasie van vakmanskap en kreatiwiteit – kortom: kuns.

*The Little Mermaid* dien as ideale voorbeeld vir musiek en *storytelling*. In die skoolopset kan hierdie film aan leerders voorgehou word as voorbeeld van hoe musiek in film kan funksioneer. Die musiek kan aan die hand van Schneider se lys funksies ontleed word, en die belangrikste temas kan geïdentifiseer word. Die analise van die musiek help die leerder om te verstaan watter elemente in musiek spesifieke affekte en reaksies ontlok. Dit behoort die leerder te inspireer en te stimuleer by die skep van eie komposisies en tydens improvisasie-aktiwiteite.

## 4.5 Samevatting

In hierdie hoofstuk is die funksies van filmmusiek in die algemeen, en ook die funksies van die musiek in die Walt Disney-animasiefilm, *The Little Mermaid*, bespreek. Die musiek is egter tot op hierdie stadium nie in die lig van die integrasieteorie behandel nie. Om dit te kan doen, moet die simboliek van die oorspronklike sprokie ondersoek word,

en dan moet `n vergelyking tussen die Andersen-weergawe en die film getref word. In die volgende hoofstuk word Walt Disney se *The Little Mermaid* met die oorspronklike Andersen-sprokie gekonfronteer.

# HOOFSTUK 5

## *THE LITTLE MERMAID* EN

### HANS CHRISTIAN ANDERSEN

#### 5.1 Inleiding

In Hoofstuk 4 is bevind dat die filmmusiek van *The Little Mermaid* kwalitatief hoogwaardig is, en dat die film geskik is om as voorbeeld van musiek en *storytelling* aan leerders voorgehou te word. Die volgende vraag het egter tydens die analise van die musiek by die outeur van hierdie verhandeling ontstaan: Is die musiek bloot puik filmmusiek, of ondersteun die musiek ook die simboolwaarde van die sprokie, soos wat dit in die integrasieteorie uiteengesit is? Om die film in die lig van die integrasieteorie te kan beoordeel, moet die simboliek van die oorspronklike sprokie ondersoek word.

In hierdie hoofstuk word Hans Christian Andersen se sprokie “Die klein meerminnetjie” aan die leser voorgehou. Dit is vry deur die outeur van hierdie verhandeling na die Duits van Ulla Wittmann in haar boek *Ich Narr vergass die Zauberdinge* (Wittmann 1995:165-188) vertaal. Wittmann se analise, soos deur die outeur van die verhandeling opgesom, word weergegee. Daarna word die Disney-weergawe met die oorspronklike sprokie vergelyk. Die verskille tussen die twee weergawes word geïdentifiseer en die impak van die verskille op die simboolwaarde van die sprokie word ondersoek. Daarna lewer die outeur kommentaar op die bevindinge in die lig van die integrasieteorie.

## 5.2 Die sprokie: Die klein meerminnetjie

*Ver uit op die see is die water so blou soos die blare van die mooiste koringblommetjie en so helder soos die reinste glas. Maar die water is baie diep, dieper as wat die langste ankertou kan bykom. Baie kerktorings moet opmekaargestapel word om van die bodem van die see tot bo die water by te kom. Daar onder woon die seevolk - die meerminne en meermanne.*

*Maar mens hoef nou nie te glo dat daar net die wit sandbodem is nie. Nee, daar groei die mees uitsonderlike bome en plante, waarvan die blare by die geringste beweging van die water beweeg asof hulle leef. Die visse, klein en groot, swem tussen die takke deur, soos wat die voëltjies hierbo by ons tussen die takke en blare van die bome speel.*

*Op die diepste plek in die see is die kasteel van die seekoning: die mure is van korale en die vensterspitse is van die alleredelste amber. Die dak is van skulpe wat oop en toegaan soos wat die water vloei. Dit lyk wonderlik, want in elke skulp is `n pragtige pêrel.*

*Die seekoning daar onder in die diep see was lank reeds wewenaar, en sy ou ma het by hom gebly. Die seekoning het ses pragtige dogters gehad. Van al die seeprinsesse was die jongste een die pragtigste: haar vel was so rein en fyn soos `n roosblaar, haar oë so blou soos die diepste see. Maar, soos haar susters en al die ander seevolk, het sy in plaas van voete, `n stertvin gehad.*

*Die meerminprinsessies kon die hele dag in die groot sale van die kasteel rondswem. Daar was die pragtigste blomme wat uit die mure gegroei het. Wanneer die groot amber vensters oopgemaak is, het die vissies ingeswem en reguit na die prinsessies toe geswem, waar hulle uit hulle hande geëet het.*

*Die jongste prinses was `n buitengewone kind: stil en nadenkend. Wanneer die ander prinsesse met die skatte wat hulle op die seabodem ontdek het, gespeel het, het sy haar tuintjie met net een rooi blom en `n marmerstandbeeld van `n jong man, wat sy op die seabodem gevind het, versier.*

*Daar was niks wat die jong prinsessie gelukkiger gemaak het as om van die mense daar bo te hoor nie. Haar grootmoeder moes alles wat sy oor skepe, mense, stede en diere weet, tot in die fynste besonderheid vertel. Die feit dat blomme bo die water geure het en dat die vissies kon vlieg en pragtig kon sing, was vir haar betowerend.*

*"Sodra jy vyftien jaar oud is," sê die klein meerminnetjie se grootmoeder een dag vir haar, „mag jy bo die water uitswem, in die maanskyn op die rotse sit en die groot skepe wat op die water vaar, die stede, die mense en die woude van daar af bekyk.*

*Die klein meerminnetjie kon hierdie dag nie meer afwag nie, maar sy was nog baie jonk en al haar ouer susters sou voor haar die kans kry om daardie wonderlike wêreld te aanskou. Party nagte het sy by die oop venster gestaan en deur die donkerblou water na bo gekyk. Sy kon die maan en die sterre sien, wat van daar onder af deur die water veel groter gelyk het as wat ons hulle sien. As daar dan `n*



*groot skaduwee tussen haar en die hemelliggame verby gesweef het, het sy geweet dat dit `n walvis kon wees, of `n groot skip met baie mense daarop.*

*Die dag breek toe aan dat die oudste suster na die wateroppervlak kon swem. Toe sy terugkeer het sy baie gehad om te vertel. Die klein meerminnetjie het met verwondering na haar suster se beskrywing van die mense en die stede en die musiek en die kerkklokke geluister. So breek vir elke suster die tyd toe aan om die wêreld daarbo te gaan aanskou. Na die eerste keer het elkeen van hulle gefassineerd teruggekom, betower deur die skoonheid van die ander wêreld daarbo, maar omdat hulle nou vry was om bo die oppervlak uit te swem wanneer hulle wou, het hulle al minder daarna verlang, en na `n ruk verklaar dat die wêreld onder die see baie mooier en beter was, en het hulle selde teruggekeer na die wêreld daarbo.*

*Uiteindelik het die jongste meerminnetjie se vyftiende verjaarsdag aangebreek en haar grootmoeder het haar met pragtige pêrels vir die groot oomblik in haar lewe versier.*

*Dit was net na sonsondergang toe sy haar kop vir die eerste keer in haar lewe bo die water uitsteek. Die wolke het nog die laaste sonnestrale weerkaats met die kleur van rose en goud. Die aandster was so helder en mooi, die lug was mild en vars en die see was baie kalm.*

*`n Groot skip met drie maste het rustig op die water gewieg - daar was nie `n teken van wind nie. Daar was musiek en sang op die skip en soos die aand donkerder geword het, het die mense lanterns aangesteek. Die klein meerminnetjie het tot by die skip geswem, tot voor een van die kajuitvensters, en elke keer as die water haar*

*opgetel het, kon sy deur die venster loer. Die mense daarbinne was vir haar pragtig, maar die mooiste een van hulle almal was vir haar die prins, met sy groot, swart oë. Dit was sy verjaarsdagfees en die mense was jolig: die matrose het op die dek gedans, en vuurwerke het die hemel gevul. Dit was die grootste skouspel wat die klein meerminnetjie nog gesien het en sy was betower.*

*Dit het baie laat geword, maar sy kon haar oë nie van die mense en van die jong prins af hou nie. Stadig maar seker was daar egter `n storm aan die opsteek. Wolke het die pragtige sterreheemel begin bedek en in die verte was weerlig. Die matrose het die seile gespan, maar kort voor lank het die skip rigtingloos tussen die reuse golwe gedobber. Vir die klein meerminnetjie het dit soos `n prettige vaart gelyk, maar toe onthou sy dat mense bang is vir die water en nie onder die water kan leef nie, en toe kon sy die angs in die mense se oë verstaan.*

*Die skip het geknak en gekraak, die dik planke het onder die druk van die water gebuig, die see het by die skip ingespoel en die mas het soos `n vuurhoutjie middeldeer gebreek. Die volgende oomblik sien sy, in die helder lig van `n weerligstraal, hoe die skip in twee skeur. Sy sien hoe die prins in die donker water verdwyn. Met al haar krag duik sy toe onder die water in, tussen die planke en balke wat gevaarlik deur die golwe rondgeslinger word. Sy swem tot by die prins, wie se arms en bene van uitputting lam geword het. Hy het sy groot, swart oë gesluit en sy liggaam het in haar arms slap geword.*

*Die volgende oggend was die storm verby. Die son het helder oor die horison opgekom en op die prins se gesig geskyn, maar die groot, swart oë was steeds*

*gesluit. Die klein meerminnetjie het sy voorkop gesoen en sy hare gestreel, en vir haar het hy so baie na haar marmarstandbeeld daar ver onder die see gelyk.*

*Sy het opgekyk en vir die eerste keer die berge met hul sneeubedekte spitse, die stad, die woude waarvan sy so lank gedroom het, gesien. Sy kon `n kerk sien, met `n pragtige tuin waar suurlemoen- en lemoenbome gegroei het en waar palmbome die ingang versier het. Die see het hier `n boeg gevorm, en daarom was die water kalm, maar baie diep. Die klein meerminnetjie swem toe met die prins na die klein strandjie toe en lê hom in die sand neer, sodat die son op sy gesig kon skyn.*

*Skielik het sy klokke hoor lui en `n hele klomp jong meisies het uit die kerk deur die tuin aangestap gekom. Die klein meerminnetjie het vinnig weer in die water verdwyn en haar hare met seeskuim bedek, sodat sy tussen die klein golfies vir die meisies onsigbaar sou wees. Kort voor lank het hulle die prins ontdek en `n menigte mense het uit die stad aangehardloop gekom. Die prins het sy groot, swart oë oopgemaak en geglimlag. Die klein meerminnetjie was oorstelp, maar ook diep treurig, want hy het nie vir haar geglimlang nie - hoe kon hy ook? Hy het nie geweet dat sy hom gered het nie. Trouens, hy het nie eers geweet van haar bestaan nie. Toe die mense die prins in die stad in dra, was die klein meerminnetjie so bedroef, dat sy vinnig onder die water verdwyn het en na die kasteel van haar vader teruggekeer het.*

*Die klein meerminnetjie was altyd stil en nadenkend, maar nou het sy nog stiller geword. Sy het egter vir niemand `n woord gesê oor wat daar gebeur het nie. Party aande het sy na die plek geswem waar sy die prins op die strand neergelê het. Sy het gesien hoe die seisoene verander, maar die prins het sy nooit gesien nie.*

*Haar enigste troos was om in haar tuintjie te sit en die pragtige standbeeld te omhels. Sy het haar tuintjie egter nie meer versorg nie, en die plante het wild gegroei en die lang stele en blare het haar tuintjie omsingel, sodat dit daar baie donker geword het.*

*Uiteindelik kon sy die smart nie meer alleen dra nie, en het sy haar susters van die prins vertel. Die susters het dit aan `n paar vriendinne vertel, en een van hulle het geweet waar die prins woon. Haar susters neem haar toe aan die hand en swem met haar na die oppervlak toe, daar waar die prins se paleis was.*

*Die paleis was prentjiemooi, met goud en edelstene, tapyte en pilare. Die klein meerminnetjie het nou geweet waar hy woon. Sy het van toe af dikwels saans daarheen geswem, en elke keer het sy dit `n bietjie nader gewaag. Sy het later die hele kanaal stroom-op geswem. Van daar af kon sy die prins aanskou, daar waar hy in die maanskyn gesit het en gedink het dat hy heeltemal alleen was.*

*Sy het al hoe meer van die mense begin hou en gewens dat sy onder hulle kon wandel, want hulle wêreld het vir haar soveel groter en beter as hare gelyk.*

*Een dag vra sy vir haar grootmoeder: "As die mense nie verdrink nie, kan hulle dan vir ewig lewe, of sterf hulle ook soos ons hier onder die see?" Die ou vrou antwoord toe: "Hulle moet ook sterf, en hulle lewe is selfs nog korter as ons lewe hier onder die see. Ons kan driehonderd jaar leef, maar as ons dan sterf, word ons deel van die wit skuim wat op die water dryf. Ons het nie onsterflike siele nie. Ons kan nie weer lewe as ons eers dood is nie. Ons is soos die seegras: as dit eenmaal afgesny is, kan dit nie weer lewe nie. Die mens het egter `n siel wat ewig lewe, wat nog lewe*

*nadat die liggaam na die aarde teruggekeer het. Die siel vaar na die sterre op. Soos wat ons bo die water uitstyg om die wêreld daarbo te sien, so styg die mens se siel op na plekke daarbo wat ons nooit te siene sal kry nie."*

*"Hoekom het ons nie onsterflike siele gekry nie?" vra die klein meerminntjie, "ek sal al my driehonderd jaar prysgee om een dag onder die mense te leef en deel te kan hê aan die hemelse wêreld!" Haar ouma antwoord: "daaraan mag jy nie dink nie! Ons is baie gelukkiger as die mense daarbo!"*

*"Ek sal dus sterf en saam met die seeskuim op die water dryf, nie die musiek hoor nie, nie die geur van die blomme ruik nie, nie die rooi son sien nie? Kan ek dan niks daaromtrent doen nie?"*

*"Nee! Net wanneer `n mens jou so liefhet dat jy vir hom belangriker as vader en moeder is, en net as hy met sy hele wese aan jou wil behoort en julle voor `n priester julle hande en harte verenig met `n belofte van ewige trou, net dan kan jy deel hê aan die onsterflikheid van die mens. Maar dit kan nooit gebeur nie, want jy het `n stertvin. En dit is vir die mense daarbo lelik. Hulle loop rond op stompies wat hulle `bene`noem en vind dit ook nog mooi!"*

*Die klein meerminnetjie het gesug en bedroef na haar stertvin gekyk.*

*"Laat ons bly wees en die driehonderd jaar wat ons het, geniet! Daarna kan ons genoeg rus. Vanaand hou ons `n bal in die kasteel!!"*

*Die meerminprinsessies het almal graag gesing, maar van almal het die jongste die mooiste stem gehad en almal het luid hande geklap en gejuig as sy gesing het. Dit*

*het die klein meerminnetjie se hart bly gemaak, maar net vir `n kort rukkie, want sy moes telkens weer aan die prins en aan haar sterflike siel dink. Sy het toe stilletjies uit die kasteel geswem na haar klein donker tuintjie toe. Toe hoor sy die geluid van `n skeepshoring deur die water weergalm. Sy het aan die prins gedink wat miskien nou daar bo op die water vaar en sy het besluit om alles in haar mag te doen om `n onsterflike siel te bekom. Sy besluit toe om na die seeheks toe te swem, want miskien sou die heks haar kon help.*

*Die bruisende stroom het haar in die rigting van die seeheks se huis geda. Sy het nog nooit vantevore in daardie rigting geswem nie. Daar was geen bome of blomme of ander plante nie - net die kaal seabodem. Agter `n warm slikmoeras, waar sy moes deurswem, was die seeheks se huis in `n snaakse soort woud: die bome en bosse in die woud was almal half dier, half plant, soos honderdkoppige slange wat uit die seabodem groei. Hulle takke was slymerige arms, met vingers wat soos wurms gekrioel het. Die arms en vingers het alles wat hulle in die hande kon kry, vasgegryp en nie weer losgelaat nie.*

*Die klein meerminnetjie wou byna omdraai toe sy dit sien, maar die gedagte aan die prins en die onsterflike siel het haar weer moed gegee. Sy het haar lang hare styf om haar kop vasgebind, sodat die vingers dit nie kon bykom nie, haar arms oor haar bors gevou en vinnig soos `n vis deur die water geskiet.*

*"Ek weet wat jy soek!" het die heks gesê toe sy die klein meerminnetjie gewaar. "Dit is nou wel dom van jou, maar ek sal jou jou sin laat kry, want dit sal jou ondergang beteken, klein prinsessie. Jy wil graag jou stertvin verruil vir twee bene, sodat die prins op jou verlief kan raak en jy hom en `n onsterflike siel kan bekom!"*

*En met die woorde het die seeheks diep uit haar maag gelag, sodat die seabodem gebewe het.*

*"Jy kom presies op die regte tyd! As die son more-oggend opkom, kan ek jou nie meer help nie, dan sal jy weer `n hele jaar moet wag. Ek sal `n towerdrank vir jou berei. Daarmee moet jy, voor die son opkom, land toe swem, daar aan die oewer sit en dit uitdrink. Dan sal jou stertvin verdwyn en jy sal bene hê. Maar dit is baie pynlik - dit sal voel asof `n swaard jou deurboor. Jy sal die mooiste mensekind wees wat die aarde nog gesien het. Jy behou jou swewende stap - so elegant sal jy wees dat die beste danseresse jou daarom sal beny, maar met elke tree sal dit voel asof jy op skerp messe loop, asof jou bloed moet vloei. As jy bereid is om al hierdie lyding deur te maak, dan sal ek jou help."*

*"Ja, ek wil!" het die klein meerminnetjie geroep, en aan die prins en die onsterflike siel gedink.*

*"Maar onthou," het die heks kwaai gesê, "as jy eenmaal die gestalte van `n mens aangeneem het, kan jy nooit weer `n meermin word nie. En as jy nie die prins se hart wen en sy vrou word nie, kry jy ook nie jou onsterflike siel nie. Met die eerste sonsopkoms, nadat hy met `n ander meisie getrou het, sal jou hart breek en sal jy tot skuim op die water word."*

*"Ek wil" het die klein meerminnetjie saggies gesê en sy was doodsbleek.*



*"Maar moenie dink jy kry dit alles verniet nie! Jy moet my daarvoor betaal. Jy het die mooiste stem van almal onder die see. Ek wil jou stem hê ... jou kosbaarste besitting ..."*

*"As jy my stem neem ..." het die klein meerminnetjie vertwyfeld gevra, "wat bly dan oor?"*

*"Jou beeldskone gestalte, jou swewende stap, jou oë wat betower. Het jy alreeds moed verloor? Steek jou tong uit, dan sny ek hom af, en die towerdrank is joune!"*

*"Laat dit so wees!" het die klein meerminnetjie gesê. Die heks het haar groot kookpot op die vuur gesit. Sy sny toe met 'n mes 'n sny in haar eie bors, en laat haar swart bloed in die pot drup. Die stoom wat uit die pot opgestyg het, het die vreemdste gestaltes gevorm. Kort-kort het die heks iets anders in die pot gegooi. Toe die brousel na die heks se sin lank genoeg gekook het, het dit soos helder water gelyk.*

*"Daar is jou towerdrank!" het die seeheks gesê, haar hande na die klein meerminnetjie uitgestrek, en haar tong afgesny, sodat sy nóg kon praat, nóg kon sing.*

*Die klein meerminnetjie het vinnig weggeswem. Met die drank in haar hande, het die arms en vingers van die wesens voor die heks se huis teruggedeins. Sy kon haar pa se kasteel sien, maar het dit nie gewaag om daarheen terug te gaan nie, want sy was stom. Haar hart wou van smart breek.*

*Die son was nog nie op nie, toe sien sy die prins se paleis helder in die maanskyn. Sy het die towerdrank geneem en dit in een teug uitgedrink. Dit was asof 'n tweesnydende swaard haar liggaam deurboor, en sy het bewusteloos daar bly lê.*

*Toe het die son opgekom en oor haar geskyn. Sy het wakker geword en 'n brandende pyn deur haar hele liggaam gevoel, maar voor haar het die mooi jong prins gestaan. Sy groot, swart oë het op haar gerus en sy het skugter afgekyk en gesien dat sy in plaas van haar stervin, twee fraai beentjies het. Sy was naak, en het haar met haar lang hare bedek. Die prins het gevra wie sy is, maar sy kon hom nie antwoord nie. Hy neem haar toe aan die hand en lei haar die paleis binne. Met elke tree het dit gevoel asof sy op mespunte loop, net soos wat die heks gesê het dit sou wees, maar dit het nie saak gemaak nie, want aan die hand van die prins het sy die pyn verdra. Almal wat hulle gesien het, was verwonderd oor haar swewende stap.*

*Sy het die pragtigste klere van sy en ander kosbare materiaal gekry, en in die paleis was sy die mooiste wese van almal, maar sy was stom. Slavinne het vir die prins en sy ouers gesing, en die klein meerminnetjie het geweet dat sy self nog mooier kon sing en het gedink: "As die prins maar kon weet dat ek my stem vir alle ewigheid prysgegee het om by hom te wees!"*

*Die slavinne het begin dans, en die klein meerminnetjie het opgestaan, haar sneeuwit arms gelig, en op die punte van haar tone oor die vloer begin sweef, soos geen ander danseres dit nog ooit kon doen nie. Met elke beweging het haar skoonheid duideliker geword, en haar dans het nog dieper in die mense se harte ingekruip as die sang van die slavinne. Sy het meer en meer gedans, al het elke tree haar liggaam deurboor.*

*Die prins was veral betower. Hy het haar sy klein optelkind genoem, gesê sy moet altyd by hom bly, en haar toegelaat om op `n fluweelkussing voor sy kamerdeur te slaap.*

*Saans as almal in die paleis geslaap het, het sy na die water toe gegaan om haar brandende voete te laaf. Een aand het haar susters na die oppervlak gekom. Hulle het mekaar herken, en hulle het haar vertel hoe hartseer sy hulle almal gemaak het. Van daardie aand af het hulle elke aand gekom. Een aand het sy ook haar grootmoeder en haar pa gesien, `n bietjie verder van die land af, omdat hulle bang was om te na aan die land en die mense te kom.*

*Dag vir dag het sy liewer geword vir die prins. Hy het haar ook liefgehad, maar soos wat iemand `n kind liefhet. Om haar sy koningin te maak, was egter nie eers `n gedagte vir hom nie. Die klein meerminnetjie het met smart aan haar sterflike siel gedink.*

*Wanneer hy haar in sy arms geneem het en haar voorkop teer gekus het, het haar oë gevra: "Het jy my nie die liefste van almal nie?" Hy het geantwoord: "Ja, jy is die liefste van almal, want jy het die reinste hart van almal, en jy herinner my so baie aan `n meisie wat ek eens gesien het, maar seker nooit weer sal vind nie. Ek was op `n skip wat gestrand het, en die branders het my op `n strand naby `n tempel uitgespoel. Die jongste van die diensmeisies van die tempel het my lewe gered. Ek het haar net twee keer gesien. Sy behoort tot die heilige diens van die tempel, en ek sal haar nooit weer sien nie, maar my geluk het jou vir my gestuur, want jy herinner my so baie aan haar en verdring amper haar beeld uit my gedagtes.*

*"Hy weet nie dat ek sy lewe gered het nie" het die klein meerminnetjie gedink, "ek het die meisie gesien wat hy so liefhet. Sy is in diens van die tempel en sal nooit in die wêreld hier buite leef nie. Ek is elke dag by hom en wil hom versorg en liefhê en my hele lewe aan hom wy." Sy het diep bedroef gesug, want huil kon sy nie meer nie.*

*Die tyd het aangebreek dat die prins tot trou moes kom, en die naburige koning se dogter is vir hom as vrou uitgesoek en die prins moes per skip daarheen reis. Die prins het met die klein meerminnetjie gepraat en gesê dat hy met geen ander meisie kan trou as met die een wat sy lewe gered het nie. Hy het gesê dat hy eerder met haar sou trou as met enige ander meisie, omdat sy hom so baie aan die meisie op die strand herinner.*

*"Jy is mos nie bang vir die see nie, my optelkind?" het die prins vir haar gesê en haar saam met hom op reis geneem.*

*By die naburige koninkryk aangekom, het die feeste begin en elke dag was anders en nog meer feestelik as die een daarvoor. Die prinses was egter nog nie in die stad nie - sy was steeds in 'n heilige tempel ver weg, waar sy die koninklike deugde moes leer. Maar die dag van die prinses se aankoms het ook uiteindelik aangebreek. Die klein meerminnetjie was baie nuuskierig om haar te sien, en toe sy haar uiteindelik sien, moes sy toegee dat dit die beeldskoonste verskynsel was wat haar oë nog gesien het.*

*"Dit is jy wat my lewe gered het!" het die prins geroep en die prinses in sy arms geneem. "Ek is so gelukkig," het hy vir die klein meerminnetjie gesê, "dit is die beste wat met my kon gebeur, en ek weet jy is saam met my bly, want jy is so goed*

*vir my!" Sy het sy hand gesoen en dit was asof haar hart reeds breek, want sy huweliksoggend sou haar einde beteken.*

*Die kerkklokke het gelui en op die altare het kosbare olie gebrand. Die bruid en die bruidegom het hulle hande en hulle harte aan mekaar gegee en die priester het hulle as man en vrou verenig. Die klein meerminnetjie was in sy en goud geklee, maar haar ore het die musiek nie gehoor nie, haar oë het die heilige seremonie nie gesien nie. Sy het net aan haar sterwensnag gedink en aan alles wat sy in hierdie wêreld verloor het.*

*Nog dieselfde aand het die bruid en die bruidegom aan boord van die skip gegaan. Daar is groot feesgevier en die mense het gedans. Die klein meerminnetjie het ook gedans en aan haar eerste aand bo die water gedink, toe sy die prins se skip en die vuurwerke gesien het. Sy het gesweef en gedraai in haar dans en almal was vol verwondering oor haar grasiouse bewegings. Met elke tree het dit gevoel asof skerp messe haar liggaam deurboor, maar die pyn in haar hart was nog brandender. Al waaraan sy kon dink, was dat dit die laaste keer sou wees dat sy die prins sou sien - hom vir wie sy alles verlaat het. Dit was die laaste nag dat sy die lug sou kon inasem, die see en die sterrehemel sou kon sien, Die ewige nag sonder gedagtes en drome het op haar gewag ... die ewige nag sonder siel.*

*Die prins het sy bruid gesoen, sy het met sy donker hare gespeel, en hulle het saam in hulle tent verdwyn.*

*Dit het stil geword op die skip. Die klein meerminnetjie het na die Ooste gekyk. Die eerste sonnestraal sou haar einde beteken. Meteens het sy haar susters op die oppervlak gesien. Hulle was bleek soos sy, en hulle lang hare was afgesny.*

*"Ons het ons hare vir die seeheks gegee as laaste poging om jou te red. Sy het vir ons `n mes gegee ... hier is dit, `n baie skerp mes. Voor die son opkom, moet jy die prins se hart daarmee deurboor, en as sy warm bloed op jou voete drup, sal jy weer `n stertvin hê, na ons toe terugkeer en saam met ons driehonderd jaar leef. Grootmoeder is so gebroke oor jou weggaan, dat haar wit hare uitgeval het. Maak gou! Sien jy die rooi skynsel op die horison? Binne oomblikke sal die son opkom, en moet jy sterf!"*

*Die klein meerminnetjie het die voorhangsel van die tent oopgetrek en gesien hoe die beeldskone bruid se kop op die prins se bors rus. Hy het sy bruid se naam geprewel. Die mes het koud in haar bewende hand gelê. Meteens het sy omgedraai en die mes ver in die branders gegooi. Die naderende sonsopkoms het die water laat verkleur, en dit was asof klein druppeltjies bloed uit die branders opspat, daar waar sy die mes ingegooi het. Sy het nog een keer na die prins gekyk, toe vinnig omgedraai en haarself oorboord gegooi. Sy het gevoel hoedat haar liggaam tot skuim verander.*

*Die son het opgekom. Sy strale het warm en mild oor die koue skuim gestreel. Die klein meerminnetjie het niks van die dood gevoel nie. Sy het die helder sonlig gesien, en bo haar het `n menigte deursigtige wesens gesweef. Hulle taal was melodie, maar so geestelik dat geen menslike oor dit sou kon verstaan nie, net soos wat geen menslike oog hulle sou kon sien nie. Die klein meerminnetjie het gesien hoe*

*sy self so `n heerlike liggaam soos die wesens bekom, en sy het uit die water na hulle toe opgestyg.*

*"Waar gaan ek heen?" het sy verwonderd gevra, en haar stem was so heerlijk soos hulle stemme.*

*"Na die dogters van die lug!" het hulle geantwoord. "Die meermin het nie `n onsterflike siel nie, en kan dit ook nie bekom nie, behalwe as `n mens haar van ganser harte liefhet. Die dogters van die lug het ook nie onsterflike siele nie, maar kan deur goeie dade onsterflike siele bekom. Ons vlieg na die warm lande en laat `n koel bries daar waai. Ons versprei die vars geur van blomme deur die hele land. As ons driehonderd jaar geleef het en na alles wat goed is gestreef het, bekom ons onsterflike siele en het deel aan die heerlike lot wat die mens beskore is. Jy, klein meerminnetjie, het van ganser harte na dieselfde dinge as ons gestreef. Jy het gely en geduld gehad en jou so tot die geesteswêreld verhef. Nou kan jy deur goeie werke na driehonderd jaar `n onsterflike siel bekom.*

*Die klein meerminnetjie het na die son gekyk, en vir die eerste keer het sy trane in haar oë gevoel.*

*Op die skip was weer lewe en lawaai. Sy het na die prins toe afgekyk en gesien hoe hy na haar soek en weëmoedig na die water staar, asof hy geweet het. Die klein meerminnetjie het die bruid se voorkop gesoen, vir die prins geglimlag en toe saam met die dogters van die lug op die wolke ver ver weg gesweef.*

*"Na driehonderd jaar sweef ons so in die koninkryk van God in!"*



*"Ons kan ook vroeër daarheen gaan", het een van hulle gefluister. "Onsigbaar sweef ons deur die huise van die mense waar kinders is. Vir elke dag wat `n kind sy ouers vreugde bring en ons daaroor kan glimlag, word ons dae minder. Maar vir elke dag wat `n kind stout is en ons daaroor moet huil, word ons dae meer!"*

### **5.3 Analise van die sprokie**

Wittmann (1995:189-193) interpreteer hierdie sprokie uit die perspektief van die vrou. In Esther Harding se boek *Frauenmysterien* (in Wittmann 1995:190) word die ontwikkeling van die vrou in die mites van verskillende kulture bespreek. Dit toon ooreenkomste met die ontwikkeling van die klein meerminnetjie.

Hoe verloop haar ontwikkeling? Van die water na die land, en dan na die lug. Van die gevoelskoue van die visliggaam (die instinkte, dit waaraan haar susters vaskleef) na die vrou wat werklik liefhet, wat deur die leed, voortspruitend uit die liefde vir `n spesifieke man, geslyp word, en wat uiteindelik die allesomvattende liefde en die hoogste vorm van medelye bereik. Sy bevry haar uit haar ego-bestaan en word sodoende `n kans op onsterflikheid gegun. Haar ontwikkeling is kortom die van die Nixe na die Eros na die Heilige.

Die klein meerminnetjie se storie begin by die kinderlike lewe onder die see. Dit is die wêreld van instinkte, die wêreld van die onbewuste, waar die seekoning regeer. Die kilheid van die susters word daarin duidelik dat hulle sonder medelye toekyk wanneer mense verdrink. Medelye bestaan nie in hierdie voormenslike wêreld nie, want dit word deur instinkte beheers. Die klein meerminnetjie se susters bly op hierdie vlak van ontwikkeling: hulle word nòg mens, nòg onsterflik. Hulle probeer ook om hulle jongste suster terug te trek na hierdie vlak met die dat hulle in haar sterwensnag vir haar die mes van die seeheks bring. Die klein meerminnetjie is egter anders as haar susters. Sy voel reeds onder die water die drang na bewuswording. Sy wil graag menslik, oftewel onsterflik word. Die menslike bestaan, wat vir die meeste mense as vanselfsprekend

beskou word, is vir haar oneindig kosbaar. Haar verlange is so groot, dat sy bereid is om die pyn van bewuswording deur te maak.

Die pyn, wat sy vrywillig bereid is om te deurstaan, is in die eerste plek die transformasie van die drangenergie, wat pynlik, maar noodsaaklik vir menswording is. Dit is nodig vir die ontwikkeling van interpersoonlike verhoudings. Die koelbloedige vervulling van die eie egoïstiese wense moet opgeoffer word. Die simbool daarvan, is die afsny van die stertvin. Sy voel, en wie voel, kan ly. Wie nog half vis is, ken geen medelye nie, geen leed nie, maar ook geen liefde nie. In die mense-wêreld voel sy die bodem van realiteit onder haar voete, en elke tree maak seer. Sy kan nie nou meer haar toevlug in illusies vind nie. Sy loop die risiko van verliefdheid, die risiko om seer te kry en pyn te ervaar.

Die heldin is nou stom! Woordeloos moet sy toesien hoedat die prins op `n ander vrou verlief raak. Eers moet sy alles vir die liefde opoffer, en dan moet sy ook nog die objek van haar liefde opoffer. Dit word egter duidelik dat haar onsterflikheid – haar heelwording - nie van uiterlike omstandighede afhang, of daarvan afhang dat `n man haar liefde beantwoord nie. Inteendeel: juis deur die losmaakproses bereik die klein meerminnetjie `n nuwe ontwikkelingsvlak. Dit is die liefde van **wees**, nie van **hê** nie. Deur die grense van haar eie ego te oorskry, is sy een met die hele skepping, en nie net met een persoon nie. Dit is die liefde wat sy nou aan alle mense kan bewys, asook haar kans op onsterflikheid. Die ego moet geoffer word, en dan word die self gebore.

## 5.4 Die verskille tussen die sprokie en die film

Vervolgens word die verskille tussen die oorspronklike weergawe van die sprokie en die Walt Disney-animasiefilm, *The Little Mermaid*, in tabelvorm weergegee. Die kernverskille word onder spesifieke opskrifte bespreek.

**Tabel 3: Die verskille tussen die sprokie en die film**

SPROKIE	FILM
<b>Karakterbeskrywing</b>	
Die klein meerminnetjie - geen spesifieke name nie	Ariel - al die karakters het name
Geen beskrywing van die karakters se voorkoms nie	Duidelike karakterbeskrywing - uit die aard van die film as medium
<b>Die klein meerminnetjie/Ariel</b>	
Stil en nadenkend	Uitgelate en ondeund
<b>Haar ingesteldheid t.o.v. die wêreld bo die see</b>	
Gefassineerd deur die mense en hulle onsterflike siel - geestelik	Gefassineerd deur dit wat die mense kan produseer - meer materialisties





<b>Haar motief vir menswording</b>	
Die mens se onsterflike siel	Avontuur, die prins
<b>Die seekoning/Triton</b>	
Die seekoning word vermeld	Triton speel 'n sleutelrol
<b>Die seeheks/Ursula</b>	
Geen belang by die uiteinde van die verhaal nie	Dieper motief: heerskappy oor die seeryk
<b>Die susters</b>	
Bondgenote vir die meermin	Minimale rol

<b>Die grootmoeder</b>	
Vertrouenspersoon: sleutel tot die mens-wêreld	Afwesig
<b>Vriendjies</b>	
Afwesig	Speel belangrike rol - sonder hulle sou Ariel verlore wees
<b>Die see-oppervlak</b>	
Na haar vyftiende verjaarsdag is die see-oppervlak nie meer taboe nie	Die see-oppervlak is uit beginsel verbode terrein
<b>Die huwelik/Drie dae en `n soen</b>	
Die meermin moet trou, uit ware liefde, om mens te kan word	`n Soen is genoeg om haar vir ewig mens te laat word

**Tabel 4: Verskille in die verloop van die verhaal**



## Die verloop van die verhaal

Die meermin sien die prins.  
Die storm bars los. Die  
meermin red die prins, maar  
vlug toe die meisies uit die  
kerk kom. Sy gaan bedroef  
terug na haar tuintjie.

Die meermin is bedroef en  
vra haar susters om hulp.  
Uit vertwyfeling gaan sy na  
die seeheks vir hulp. Sy gee  
haar stem prys, drink die  
towerdrank en kry bene.  
Elke tree is pynlik.

Die prins kry die meermin  
soos 'n suster lief. Hy trou  
egter met 'n ander meisie.  
Die meermin weet dat sy moet  
sterf, en offer haarself uit  
liefde vir die prins. Haar  
goeie daad maak haar tot een  
van die hemelse wesens.

Ariel sien die prins. Sy red  
hom uit die storm op die see.  
Sy sing vir hom op die  
strand en keer dolgelukkig  
na haar pa se kasteel toe  
terug.

Ariel is verlief en  
uitgelate. Triton is  
woedend toe hy van die  
prins uitvind. Uit  
opstandigheid gaan Ariel  
na Ursula se woonplek. Sy  
gee haar stem prys. Sy  
kry twee fraai beentjies.

Ariel slaag daarin om die prins  
se hart te wen. Ursula gryp in  
en vernietig Ariel se drome.  
Maar die prins kom helaas tot  
almal se redding en vernietig  
Ursula. Die twee verliefdes  
trou en vaar met 'n skip weg.

## 5.5 Die impak van die veranderinge op die simboolwaarde van die sprokie

Andersen se sprokie, *Die klein meerminnetjie*, is die verhaal van 'n meisie wat bereid is om groot offers te bring, sodat sy mens kan word en daardeur 'n onsterflike siel kan bekom. Haar eerste kennismaking met die wêreld bo die oppervlak, ook die nag toe sy die prins red, verdiep hierdie begeerte en sy word baie stil. Niemand beïnvloed haar of raai haar aan om die hulp van die seeheks in te roep nie. Dit is haar eie besluit. Sy gee haar tong en daarmee haar stem prys, bewus van al die konsekwensies van haar handeling. Sy bewys haar liefde daarin dat sy, ten spyte van haar smart en angs vir die dood, die prins sy nuutgevonde geluk opreg gun. Hierdie self-opofferende daad beloon haar met die hoogste prys: in plaas van om te sterf en tot skuim op die water te word, word sy een van die hemelse wesens. Deur goeie daede kan sy nou 'n onsterflike siel bekom.

Disney se film, *The little Mermaid*, is 'n liefdesverhaal met 'n gelukkige einde. Die avontuurlustige prinses raak verlief op die sjarmante prins. Haar pa keur die verhouding nie goed nie. Uit opstandigheid wend die prinses haar tot haar pa se vyand, die heks Ursula, wat daarop uit is om heerser van die seeryk te word. Ariel kry haar sin en word mens, maar is in 'n stryd teen tyd gewikkel om die liefde van die prins te wen. Sy slaag byna daarin, maar die seeheks gryp in en verwoes haar droom. Gelukkig het Ariel vriendjies wat haar uit elke penarie help. In die hitte van die stryd verklaar die seekoning homself daartoe bereid om die straf in die plek van sy dogter te dra. Die prins vernietig Ursula en red so die seekoning, Ariel en die hele seeryk. Hy bewys homself waardig om met die prinses te trou. Dit gebeur, en almal leef gelukkig tot aan die einde van hul dae.

Disney se filmproduksie is nie noodwendig meer Andersen se sprokie nie. Die verhaal is herkenbaar, maar in so 'n mate verander, dat die sprokiesimboliek tot 'n groot mate verlore gaan en daar bloot 'n mooi liefdesverhaal oorbly. Op die simboliese vlak is die kerninhoud van Andersen se sprokie die meermin se self-wording: haar ontwikkeling



van Nixe tot Eros tot Heilige. Andersens heldin is aan die einde van die sprokie onafhanklik van die prins. Sy bereik `n hoër vlak van geestelike ontwikkeling sonder die hulp van `n man of enige ander mens of mag. Die heldin se strewe is verhef bo algemene menslike behoeftes soos materiële welstand. Familieprobleme word op die agtergrond geskuif in die lig van geestelike behoeftes. Dit word duidelik wanneer daar gekyk word na die meermin se verhouding met haar susters en haar vader. Dit is onbelangrik. Sy het net met haar grootmoeder `n intieme verhouding, want hierdie persoon bring haar nader aan die waarheid en aan haar geestelike ontwikkeling.

Die filmkarakter word gekonfronteer met probleme op `n ander vlak: die pa-dogter-konflik, `n bouse, magsbehepte vyand in die persoon van Ursula, warrelwind-gevoelens van verliefdheid. Die kernprobleme van die filmverhaal is mag, liefde, jaloesie, ensovoorts. Dit is tipies menslike probleme, waarmee die kyker kan identifiseer en simpatiseer. Die filmkarakter ontwikkel van Nixe tot Eros, maar daar eindig haar ontwikkeling. Die filmheldin het haar doel bereik wanneer sy aan haar prins se sy met `n skip wegvaar, dolgelukkig en verlief. Die sprokieheldin moet haarself juis losmaak van die prins, sodat sy vry kan word en haarself kan vind.

Die klein meerminnetjie se persoonlikheid verskil radikaal van Ariel se persoonlikheid. Hierdie verandering verleen aan die film reeds in die eerste momente `n ligte aanslag. Die klein meerminnetjie is stil en nadenkend en anders as haar susters. Dit berei die leser daarop voor dat die klein meerminnetjie na iets dieper soek as oppervlakkige bevrediging van onmiddellike behoeftes. Ariel is daarteenoor ondeund en avontuurlustig. Ariel se motief vir menswording is ook in lyn met haar persoonlikheid: sy is verlief en wil met die prins trou. Die onsterflike siel wat die klein meerminnetjie begeer, die simbool vir die self-wording van die vrou, is in die film totaal afwesig.

Die spesifieke mylpaal in die sprokieheldin se lewe, hier haar vyftiende verjaarsdag, is in vele sprokies `n belangrike simbool. Die tyd onder die see, voordat sy haar kop vir die eerste keer bo die oppervlak mag uitsteek, is `n tyd van rypwording. Sy is eers op `n spesifieke tydstip in haar lewe gereed om die volgende fase in haar lewe te betree.

Die feit dat die klein meerminnetjie, nadat sy die prins gered het, diep bedroef na haar tuintjie terugkeer en baie stil word, maak dit vir die leser duidelik dat haar begeerte om mens te word diep gewortel is. Sy sonder haarself af en treur. Simbolies gesproke is hierdie tyd van afsondering baie belangrik. Dit kan vergelyk word met Sneeuwitjie in die glaskis: Sneeuwitjie moet eers emosioneel en intellektueel ryp word vir die lewe as volwassene, alhoewel sy liggaamlik reeds volwassenheid bereik het (Bettelheim 1997: 37). In skerp kontras hierteenoor staan Ariel nadat sy die prins gered het: sy is verlief en uitgelate; daar is geen sprake van afsondering nie.

Die sleutelrol wat Triton in die filmverhaal speel, skep 'n probleem wat vir die sprokiesimboliek irrelevant is. Ariel en Triton se vader-dogter-konflik, wat uiteindelik die verloop van die verhaal drasties beïnvloed, is weer eens 'n verdigsel van die filmprodusente: 'n tussenmenslike probleem, wat in die situasie van die klein meerminnetjie oorbodig is; sy is verhewe bo hierdie aard van konflik en bevind haar op 'n veel hoër vlak van ontwikkeling.

Ursula se jaloesie en die moeite wat sy doen om Ariel te verlei en die mag oor die seeryk te bekom, rym eweneens nie met die sprokiesimboliek nie. Dit lei die kyker se aandag in die rigting van probleme van die menslike natuur: mag, geld, hebsug, jaloesie. Ursula se rol later in die film is eweneens oorbodig: sodra die klein meerminnetjie mens is, kan niemand haar meer help of haar lot verander nie. En wanneer haar susters probeer om haar lot te verander, in haar sterwensnag, verhef sy haarself bo haar eie egoïstiese wense en spaar die prins se lewe. Sy het die dinge van 'n kind afgelê: sy is nou nie meer Nixe nie, ook nie Eros nie, maar Heilige. Ursula behoort simbolies gesproke tot die Nixe-bestaan. Dit is dus vir die simboliek van die sprokie baie skadelik dat sy aan die einde van die verhaal weer opduik en byna oorwin. Maar in die lig van 'n gewone verfilming van 'n liefdesverhaal is dit alles baie logies en aanneemlik.

Sonder die hulp van haar vriendjies sou Ariel nie ver gekom het nie. Die klein meerminnetjie het geen vriendjies wat haar uit haar penarie help nie. Die teenwoordigheid van Ariel se vriendjies beteken dat die heldin nie in haarself sterk

genoeg is om haar doel alleen te bereik nie. Sy is afhanklik van die hulp van andere. Andersens se heldin dra self die verantwoordelikheid vir haar dade.

Die pyn van bewuswording, wat in die sprokie so treffend gesimboliseer word deur die afsny van die stertvin en die pyn wat die klein meerminnetjie by elke tree ondervind, word in die film geïgnoreer. Simbolies dui die afsny van die stertvin, soos reeds genoem, op instinkbeheersing en die transformasie van die drangenergie (Wittmann 1995:198). Die afwesigheid van hierdie simbool bring mee dat die kyker Ariel se situasie in 'n lighartige lig beskou. Sy is bietjie onvas op haar fraai beentjies, maar dit maak haar eerder nog liefderyker. Die pyn wat Andersens se heldin moet deurmaak, wek by die leser medelye en die bewuswording van hoe groot die offer was wat sy moes bring.

Een aspek wat die film en die sprokie gemeen het, is die beklemtoning van die heldin se ander groot verlies: haar stem. In die film word hierdie dilemma nog duideliker geskets as in die sprokie. Die prins het in die film op Ariel se stem verlief geraak; hy het haar net baie vinnig gesien, een keer toe hy sy oë oopgemaak het, maar hy was nog nie by sy volle bewussyn nie. Haar stem, en die pragtige melodie wat sy gesing het, het egter in herinnering gebly. Toe hy hoor dat die meisie wat hy op die strand ontdek het stom is, weet hy dat sy nie die meisie is na wie hy soek nie. Daar is egter nie 'n ander meisie op die spel nie, dus is dit Ariel se taak om die prins daarvan te oortuig dat sy die meisie is na wie hy soek. Sonder 'n stem is dit uit die aard van die saak 'n groot dilemma vir haar! Die sprokie-prins, hierteenoor, het die klein meerminnetjie nog nooit gesien nie, en sy het ook nie vir hom gesing, sodat haar stem in sy gedagtes ingegraveer is nie. Hy het dus geen herinnering aan haar nie. Hy is op soek na die meisie wat hy op die strand gesien het – die een wat saam met die ander meisies uit die kerk gekom het. Die klein meerminnetjie lyk vir hom wel baie soos sy, maar dit is nie sy nie, en hy weet dit beslis. Die klein meerminnetjie word hierdeur na die volgende vlak van ontwikkeling – die Heilige – gehelp: gestel die prins sou haar herken en op haar verlief raak ... haar ontwikkeling sou dan by die Eros eindig. Dit is dus by hierdie punt in die verhaal vir die sprokiesimboliek onvanpas dat die prins Ariel se stem gehoor en in sy geheue ingegraveer het. Daar is net een meisie op die spel en dit is Ariel. Die kyker weet dat die twee geliefdes mekaar uiteindelik sal vind. Ursula is natuurlik ook teenwoordig,

maar haar teenwoordigheid kan nie met die sprokie-prins se bruid vergelyk word nie. Ursula is boosaardig en Ariel verag haar. Die bruid is daarteenoor edel. Die klein meerminnetjie gun die twee geliefdes hul geluk.

Ariel se stryd teen tyd is in die lig van die sprokiesimboliek absurd. In die sprokie het die heldin genoeg tyd tot haar beskikking om die prins goed te leer ken, hom te beïndruk, hom lief te kry, om in sy hart in te kruip, en dan diep te ly wanneer sy liefde vir haar soos die liefde vir 'n suster is. Haar enigste tydsbeperking is die prins se huweliksnag – wanneer dit dan vir haar in elke geval te laat is. Ariel, daarteenoor, moet alles in haar vermoë doen om die prins gou op haar verlief te maak. Daar kan geen verhouding ontstaan nie. Met die hulp van haar vriendjies gebeur dit dan byna dat hy haar soen ... maar Ursula gryp in. Die huwelik is ook 'n ernstiger en dieper aangeleentheid vir twee mense om hulle liefde aan mekaar te bewys, as 'n soen.

Die feit dat Ariel weer haar stem terugkry, asook haar stertvin, stem geensins ooreen met die sprokie-simboliek nie. Die stem en die stertvin word in die sprokie geoffer om die heldin in staat te stel om 'n nuwe ontwikkelingsfase te betree. Regressie na vorige fases vind dus plaas wanneer Ariel haar stem en haar stertvin weer terugkry.

Met watter doel voor oë maak filmprodusente 'n sprokiefilm? Finch (1999:98) beskryf die manier waarop die Disney-vervaardigers met die oorspronklike weergawe van Hans Christian Andersen se sprokie gewoener het soos volg:

The familiar Hans Christian Andersen story of the mermaid who falls in love with a human was permitted to retain its period setting, so far as the love story is concerned, but was given many contemporary twists when it came to the underwater scenes. Ariel, the heroine, was presented as a spunky teenager, and Ursula, the villain of the piece ... proved to be a splendidly camp character who might have been plucked from some piano bar in the West Village. Andersen's tough ending was exchanged for a happy one, but given the conventions of the Disney animated film – or of the American musical for that matter – this was acceptable.

Hierdie laaste sin is insiggewend in die lig van die onderwerp van hierdie studie. Walt Disney, sy medewerkers en sy navolgers het net een doel voor oë gehad: die vermaak van die publiek. Die volgende woorde van Walt Disney onderstreep hierdie stelling (in *Imagineers* 1996:171): "You don't build it yourself. You know what the people want and you build it for them".

Disney het hierdie behoefte van die ontvanklike publiek so sterk vervul, dat sy weergawe van sprokies vir baie mense die enigste bekende weergawe geword het. Dunlop (1996:13) ondersteun hierdie stelling met die volgende woorde:

Walt Disney was, of course, the supreme storyteller, the master of a new art. He took the fables and fairy tales of the past and brought them to life in the movies, and so powerful was his imagery that his animated films have become, for many people, the authoritative versions.

## 5.6 Gevolgtrekking

Uit die inhoud van hierdie hoofstuk word dit duidelik dat die Disney-film 'n geslaagde liefdesverhaal is, maar dat die simboolinhoud van die Andersen-sprokie tot 'n groot mate verdwyn. In die lig van die integrasieteorie is dit dus ook moeilik om die musiek te beoordeel: as die simboliek nie teenwoordig is nie, kan die musiek dit kwalik ondersteun.

Die toneel waar Ariel dolverlief en gelukkig na haar pa se kasteel terugkeer, nadat sy die prins gered het, staan, soos reeds vermeld, in sterk kontras met die ooreenstemmende gedeelte in die sprokie, waar die klein meerminnetjie diep bedroef terugkeer. Hier sou die musiek 'n belangrike rol kon speel om die tyd van lyding uit te druk, waar sy haar afsonder van die buitewêreld, soos *Sneeuwitjie* in die glaskis. Die desperaatheid wat haar dan na die seeheks toe dryf, sou ook in die musiek uitdrukking kon vind.

’n Verdere voorbeeld is die toneel waar Ariel ontdek dat sy bene het. In die film is die musiek vrolik en speels. Ariel is onvas op haar bene en die kyker ervaar die situasie as amusant en kostelik. Hierteenoor deurtrek pyn die klein meerminnetjie se liggaam, en elke tree is vir haar ’n marteling. Hierdie lyding is simbolies gesproke baie belangrik. Die karakter van die musiek wat hierdie simboliek ondersteun, sou uit die aard van die saak anders as speels en vrolik klink.

Die musiek van *The Little Mermaid* is puik filmmusiek. Dit is egter nie getrou aan die integrasieteorie nie, aangesien die veranderinge aan die sprokie tot gevolg het dat die simboliek grotendeels verdwyn.

In die volgende hoofstuk maak die outeur ’n aanbeveling: die skep van ’n produk wat getrou is aan die integrasieteorie.

# HOOFSTUK 6

## WALT DISNEY EN DIE INTEGRASIE-TEORIE: `N PRAKTIESE TOEPASSING

### 6.1 Inleiding

Uit die voorafgaande hoofstukke blyk dit duidelik dat *The Little Mermaid* 'n produksie van hoogstaande kwaliteit is. Die musiek is onmisbaar as mede-verteller van die verhaal. Die film is in elke opsig 'n geskikte voorbeeld van hoe musiek aangewend kan word om verskillende emosies te ontlok, atmosfeer te skep, karakters te dimensioneer, ensovoorts. In die skoolopset leen die film homself tot analise in die klassituasie. Die manier waarop musikale elemente gebruik word, dien as voorbeeld vir leerders se eie skeppende werk.

Die outeur van hierdie verhandeling het egter 'n groot leemte geïdentifiseer. Die integrasieteorie berus op die wedersydse ondersteuning wat daar tussen sprokies en musiek bestaan. In *The Little Mermaid* is die sprokie egter tot so 'n mate verander, dat die simboolwaarde drasties afneem, of selfs verdwyn. Die populariteit van die Disney-verfilmings van sprokies laat die indruk ontstaan dat hierdie weergawes die enigste weergawes is waarmee kinders, en volwassenes, deesdae in aanraking kom.

Uit die literatuurstudie blyk dat Walt Disney in die eerste plek geïnteresseerd was in die vermaaklikheidsgraad van sy produksies. Dit sou verkeerd wees om te sê dat die Disney-films nie opvoedkundige waarde besit nie. Reg en verkeerd, goed en sleg is duidelik gepolariseer en die goeie seëvier altyd.

*The Little Mermaid* sou, deur die behoud van die oorspronklike sprokie, nog 'n dieper dimensie kon verkry. Die outeur van hierdie verhandeling is daarvan oortuig dat die produsente dieselfde graad van kwaliteit en vermaak sou kon bereik, sonder om die



oorspronklike handeling, en daarmee saam die simbolwaarde van die Andersen-sprokie, in te boet.

## 6.2 Praktiese toepassing

Die outeur se visie vir 'n skoolprojek, voortspruitend uit die bevindinge van hierdie verhandeling, lui soos volg:

Die skep van 'n musiekblyspel, waar die dinamiese interaksie tussen sprokies en musiek, soos vervat in die integrasieteorie, deur middel van *storytelling* prakties in die skoolopset toegepas kan word.

'n Opsomming van die model vir hierdie produk sien soos volg daar uit:

- 'n Sprokie, in sy oorspronklike vorm, dien as basis vir die musiekblyspel (soos in Hoofstuk 5, punt 5.2 weergegee).
- Die musiek en lirieke word deur die leerders self geskep, soos wat die produsente van *The Little Mermaid* die musiek en lirieke nuut geskep het (sien Hoofstuk 4).
- Die musiek ontstaan uit improvisasie van die verskillende fases van die sprokie (sien Hoofstuk 1, punt 1.2.3), soos gedemonstreer in die Honneurs-skripsie van 1998 (Kloppers 1998).
- Die improvisasie verseker die rol van die integrasieteorie (sien Hoofstuk 1, punt 1.2.3).
- Die ontleding van die musiek van *The Little Mermaid* dien as inspirasie en as riglyn vir die gebruik van musikale elemente, soos in Hoofstuk 4 (punt 4.3.) aan die leser voorgehou.

- Die ontleding van die filmmusiek van *The Little Mermaid*, met al die fasette daarvan, dien verder as voorbeeld van dissipline-gebaseerde musiekopvoeding (sien Hoofstuk 4, punt 4.3).
- Die uitbreiding van hierdie projek na die taalonderrig-klas, die kunsdepartement, die geskiedenisklas, ensovoorts, bied die moontlikheid van kruis-kurrikulêre samewerking (sien Hoofstuk 2, punt 2.3).

Die projek vind in drie fases plaas, waarvan Fase 1 twee komponente besit. Aanvanklik vind twee prosesse parallel plaas: `n onbekende sprokie van die betrokke leerders se keuse word gelees en dan bestudeer, en ter selfder tyd word die film, *The Little Mermaid*, ontleed. Hierdie twee prosesse vloei dan weer op `n latere stadium saam. Die bestudering van die onbekende sprokie staan bekend as **Fase 1A**. Die bestudering van *The Little Mermaid* staan bekend as **Fase 1B**. Die skep van musikale nommers vir die musiekblyspel staan bekend as **Fase 2**. Die skep en uitvoer van die musiekblyspel staan bekend as **Fase 3**.

Die model word vervolgens skematies voorgestel. Die volgende sleutel is van toepassing op die skematiese voorstelling:

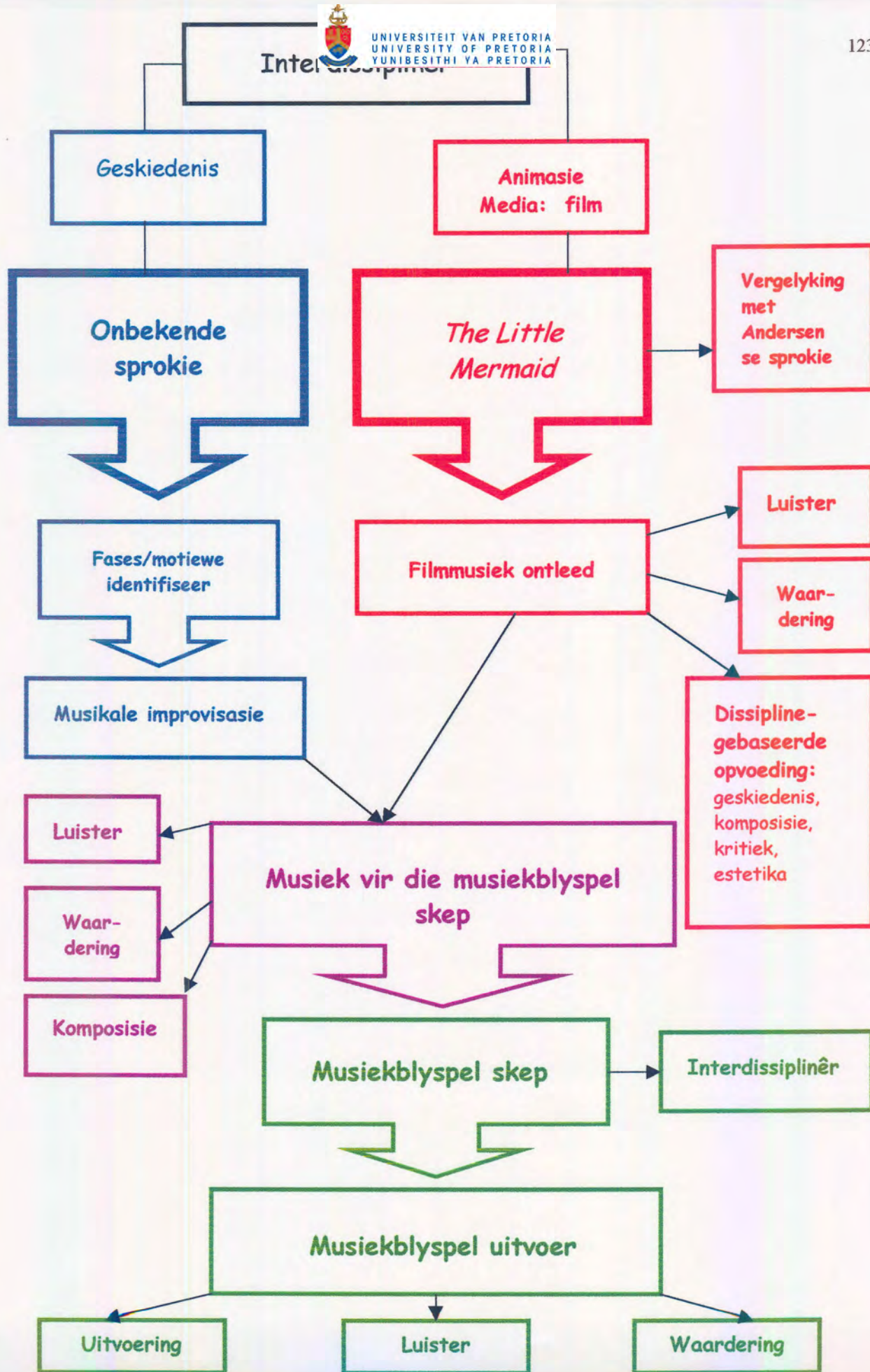
**Fase 1A** = blou

**Fase 1B** = rooi

**Fase 2** = violet

**Fase 3** = groen

**Figuur 5** : Skematiese voorstelling van die model



## 6.3 Riglyne vir praktiese implementering

Vervolgens word riglyne vir die praktiese implementering van die model vir so 'n projek gegee. Die teikengroep is die seniorfase, soos vervat in *Curriculum 2005*. Vervolgens word die verskillende fases van die projek kortliks bespreek. Onder elke hoofskrif word 'n tabel, as oorsig oor die fase wat volg, gegee. Die tabel word verdeel in die stappe wat gevolg word, en die dissiplines wat vir die stappe verantwoordelik sou kon wees. Die skematiese voorstelling op bladsy 123, wat die samehang tussen die verskillende fasette en fases van die projek daarstel, kan deurgaans geraadpleeg word.

### 6.3.1 Fase 1A: Onbekende sprokie

**Tabel 5:** Fase 1A

<b><u>Fase 1A: Onbekende sprokie</u></b>	
<b>Stappe</b>	<b>Dissiplines</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sprokie word geïdentifiseer</li> </ul>	Samewerking tussen al die betrokke dissiplines (bv. Kunste-opvoeding, taalonderrig, geskiedenis)
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Die geskiedenis en herkoms van die sprokie word bestudeer</li> </ul>	Letterkunde, geskiedenis

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ontwikkeling van die vertelkuns word bestudeer</li> </ul>	Letterkunde, geskiedenis, media-opvoeding en drama-opvoeding
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Die verhaal word aan die hand van literêre kriteria ontleed</li> </ul>	Letterkunde en drama-opvoeding
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fases, fasette en motiewe word geïdentifiseer</li> </ul>	Letterkunde en drama-opvoeding
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Musikale improvisasie van die geïdentifiseerde fases, motiewe en fasette</li> </ul>	Musiekopvoeding

In die aanvangstadium van die projek word 'n sprokie van die leerders se keuse geïdentifiseer. Die betrokke onderwysers kies 'n aantal sprokies, of gee aan die leerders die opdrag om na onbekende sprokies te soek en dit aan die res van die groep voor te hou. Die seleksie vind plaas, nadat 'n aantal sprokies aan die leerders voorgehou is. Die sprokie, wat as basis vir die projek gebruik gaan word, moet homself tot die skep van 'n musiekblyspel leen. 'n Sprokie met vele verskillende karakters en gebeurtenisse is geskik vir so 'n projek, aangesien soveel deelnemers as moontlik betrek behoort te word. Die analise van die sprokie word nie aan die leerders voorgehou nie, aangesien die simboliek die onderbewuste aanspreek. Die bewustelike omgang met die simboliek vind dan in die improvisasie, deur die musiek, plaas.

Nadat 'n sprokie geïdentifiseer is, moet dit bestudeer word. Die herkoms en historiese waarde van die sprokie kan in die geskiedenisklas en in die letterkunde klas parallel bestudeer word. Die geskiedenis van die volksprokie bied vele navorsings- en



studiemoontlikhede. Die tyd waarin die sprokie speel, gee insig ten opsigte van morele voorskrifte, gebruike, handelingsmotiewe van die karakters, en vele andere aspekte. `n Vergelyking tussen die volksprokie en moderne sprokies kan getref word. Die ontwikkeling van die vertelkuns van die sprokie is `n verdere onderwerp van studie. Dit bring die leerders dan na die gebied van media-opvoeding, waar die film as vertelmedium van sprokies in Fase 1B bestudeer word.

Die gekose sprokie word vervolgens in die letterkundeklas aan die hand van literêre kriteria bespreek: die tipe verteller, die soort karakters, karakterontwikkeling, die verloop van die verhaal, ensovoorts, word behandel. Die fases, fasette en motiewe van die gekose sprokie word dan geïdentifiseer, om in die improvisasie-aktiwiteit gebruik te word.

Die volgende aktiwiteit is `n musikale improvisasie, gebaseer op die fases, motiewe en fasette van die sprokie. Hierdie aktiwiteit is baie belangrik in die lig van die hele projek, aangesien die resultaat daarvan as basis vir die skep van musiek vir die musiekblyspel dien. Die outeur van hierdie verhandeling beskou dit as noodsaaklik, om `n aparte opskrif hieraan te wy.

### **6.3.1.1 Improvisasie**

Even Ruud (in Kenny 1995:92 ) definieer improvisasie soos volg: "To improvise means to create or arrange something `here and now', to put something together on the way, out of available resources".

*The New Harvard Dictionary of Music* (Randel 1986:392) beskryf musikale improvisasie as die kuns om spontaan musiek te skep, terwyl gespeel word, eerder as om `n reeds gekomponeerde werk uit te voer.

Die improvisasie waarvoor die riglyne hier gegee word, is `n groepsimprovisasie. Chesner (1995:139) meen die graad van betrokkenheid van die deelnemers by die improvisasie hang van die uitdrukkingsvermoë van elke individuele lid van die groep,

asook van die vertrouwe en persoonlike kommunikasie binne die groep, af. In hierdie lig gesien, is improvisasie `n mikrokosmos van die lewe self, en die vaardighede wat in improvisasie aangeleer word, is ook in die breë sosiale konteks buite die groep van waarde. Vanuit `n sielkundige en opvoedkundige oogpunt, kan improvisasie-aktiwiteite in die klassituasie waardevolle informasie aangaande die dinamiek van die groep aan die onderwyser oordra. Dit bied verder insig rakende die interpersoonlike en intrapersoonlike aspekte van elke individuele deelnemer. So kan dit gebeur dat `n dominante persoonlikheid die improvisasie oorheers, terwyl skugter deelnemers terugdeins. Dit kan egter ook voorkom dat geïnhibeerde deelnemers hulle vermoëns in die beskermde atmosfeer van die groep kan ontdek. Volgens Chesner (1995:141) gebeur dit dikwels dat groepskwessies en interpersoonlike aangeleenthede deur die proses van improvisasie aan die lig kom.

Improvisasie is in die eerste plek `n proses. Dit behoort dus `n gereelde aktiwiteit te wees, sodat die deelnemers tyd het om mekaar te leer ken. Kleiner improvisasiegroepe is beslis meer effektief as improvisasie in klasverband, waar die groep eenvoudig te groot is om sinvolle kommunikasie te bewerkstellig en `n groepsdinamiek tot stand te laat kom.

Dit is belangrik dat die omgewing waarin geïmproviseer word, tot die vryheid en kreatiwiteit van die improvisasie bydra. Dit is inderdaad `n probleem in die normale skoolopset, aangesien die klaskamer nie noodwendig ruim genoeg of rustig genoeg is, en ter selfder tyd sagte beligting en `n aangename akoestiek besit nie. Die onderwyser moet egter probeer om die omgewing en atmosfeer so aangenaam as moontlik te maak.

- **Instrumente**

Die instrumente wat gebruik word, moet vir alle deelnemers maklik bereikbaar wees en moet so geposisioneer wees, dat die lede oogkontak met mekaar kan hê. Die volgende instrumente, wat `n verskeidenheid toonkleure verteenwoordig, is geskik vir hierdie aktiwiteit:



- simbale,
- vingersimbale,
- houtblokkies,
- xilofone,
- tromme,
- bottels,
- fluitjies en
- verskeie ratels.

Waar hierdie instrumente nie beskikbaar is nie, kan instrumente self gebou word, of voorwerpe uit die huis of klaskamer kan kreatief aangewend word om verskillende toonkleure en teksture te produseer, byvoorbeeld bottels, asblikke, tafels, stoele, penne, geriffelde oppervlaktes, munte, ensovoorts. Die instrumente moet egter esteties bevredig.

- **Vryheid binne struktuur**

Chesner (1995:139) skryf die volgende rakende vryheid binne struktuur: "The combination of clear guidelines and scope for free expression provides a productive framework for improvisation". Om vry te improviseer beteken in groepsverband nie dat elke lid rigtingloos vir homself speel nie. Dit beteken dat die groep `n beeld, emosie, tema of karakter in gedagte het en dat daar uit hierdie gemeenskaplike fontein verskillende strome ontspring wat saam `n vrugbare musikale delta vorm. In die geval van die sprokie, dien die motiewe, fasette en fases van die sprokie as basis vir die improvisasie.

Musiek is `n ideale medium vir kreatiewe uitdrukking en verkenning, aangesien dit alle grense kan oorbrug, maar ter selfder tyd stabiliteit, `n begin en `n einde, bied. Chesner (1995:138) sluit met die volgende treffende woorde rakende musikale improvisasie by die gees van Walt Disney se Imagineers aan:

The possibilities are literally endless. It is an exciting moment when a group realises that anything is possible within the world of imagination. This is the foundation for storymaking and improvisation.

Musiek is dus ook `n ideale medium vir *storytelling*. Die outeur van hierdie verhandeling hoop dat die voorgestelde projek hierdie gevoel van eindelose kreatiewe moontlikhede wat musiek bied, by die deelnemers sal bewerkstellig.

- **Musikale kwaliteit**

Die kwaliteit van die improvisasie word verhoog deur die herhaling van die proses. Dit is volgens Yon (in Warren 1993:77) belangrik dat die improvisasie gepoleer word. Dit beteken dat sekere temas verskeie male geïmproviseer word, om telkens die uitdrukkingskrag in musikale kwaliteit te verhoog. Yon meen dat so `n polering `n sin vir orde, deursettingsvermoë, diskriminasievermoë en herhaling meebring.

### **6.3.1.2 Praktiese aanwending vir hierdie studie**

Met die bogenoemde teoretiese beginsels voor oë, kan daar op hierdie stadium van die projek, met die musikale improvisasie na aanleiding van geïdentifiseerde fases, temas, motiewe, karakters, ensovoorts, voortgegaan word. Verskillende improvisasiegroepe kan verskillende fasette van die sprokie improviseer. Deur die bestudering van die geskiedenis en literêre aspekte, behoort die leerders `n deeglike begrip van die wese van die gekose sprokie te hê. Dit is belangrik dat hulle die atmosfeer en problematiek van die verskillende fasette van die verhaal verstaan en innerlik kan ervaar.

Daar word opnames van al die improvisasiesessies gemaak. Die leerders luister na die opgeneemde materiaal en lewer kommentaar daarop. Polering of afronding kan gedoen word, maar dit is belangrik dat die onderwyser daarop ag slaan dat die leerders nie te veel aan die oorspronklike weergawes verander nie: spontaniteit en eerste indrukke is, in die lig van die integrasieteorie, van groot waarde.

Die groepsleier, in hierdie geval die onderwyser, moet te alle tye daarop bedag wees om nie te oorheers nie, maar kan, sou die deelnemers stagneer, `n nuwe rigting suggereer. Dit is verder belangrik dat die deelnemers, voor die begin van `n improvisasie-aktiwiteit, `n oomblik rustig is en die atmosfeer van dit wat ge"speel" gaan word, innerlik ervaar.

Parallel met die musikale improvisasie, kan daar in die dans- en dramaklas soortgelyke improvisasie-aktiwiteite plaasvind. Die resultate van die drama-improvisasie word dan, tydens die skep van `n musiekblyspel, as inspirasie vir die skep van die dialoog gebruik, en die dans-improvisasies dien as inspirasie vir dans-items in die musiekblyspel. Op hierdie manier is die improvisasie-konsep interdissiplinêr en veeldoelig.

### 6.3.2 Fase 1B: *The Little Mermaid*: interdissiplinêre bestudering

Tabel 6: Fase 1B

<b><u>Fase 1B: <i>The Little Mermaid</i></u></b>	
• Film as genre word bestudeer	Media-opvoeding
• Animasie word behandel: die geskiedenis en die artistieke prosesse betrokke	Kunsopvoeding

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rekenaar-animasie word bestudeer</li> </ul>	Media-opvoeding, met hulp van spesialiste uit die gemeenskap
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>The Little Mermaid</i> word met die oorspronklike sprokie vergelyk</li> </ul>	Letterkunde en Drama-opvoeding
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Die aard en funksies van filmmusiek word behandel</li> </ul>	Musiekopvoeding
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Die filmmusiek van <i>The Little Mermaid</i> word ontleed</li> </ul>	Musiekopvoeding

Die bestudering van Walt Disney se animasiefilm *The Little Mermaid*, bied ideale moontlikhede vir interdisiplinêre samewerking. Die film as genre, en meer nog die animasiefilm, besit vele fasette wat in verskillende dissiplines behandel kan word. Die onderwerp van die verhaal, 'n sprokie, verbreed die studieveld verder.

In die letterkundeklas kan die oorspronklike sprokie van Hans Christian Andersen met die Disney-film vergelyk word, soos wat dit in Hoofstuk 5 van hierdie verhandeling gedoen is. Die outeur van hierdie verhandeling beskou dit egter nie as noodsaaklik dat die simboliek van die oorspronklike sprokie aan die leerders voorgehou word nie. Die verloop van die verhaal, die karakterontwikkeling, die aard van die karakters, ensovoorts, word vergelyk en die leerders lewer kommentaar daarop. Leerders word aangemoedig om redes vir Walt Disney se veranderinge van die sprokie te bedink en die impak van die veranderinge op die verhaal te bespreek.

Die geskiedenis, ontwikkeling en funksionering van animasie is 'n onderwerp van studie wat onder andere vanuit die kunsopvoeding, musiekopvoeding en vanuit die media-opvoeding belig kan word. Leerders bekom die geleentheid om agter die skerms van die animateur in te loer. Spesialiste uit die gemeenskap kan betrek word om aan leerders praktiese ervaring te bied in die skep van eie produkte. In media-opvoeding kan die funksionering van rekenaar-animasie bestudeer word.

Musiek is 'n onontbeerlike element van die animasiefilm en animasie-reeks. Die bestudering van filmmusiek in die algemeen, en spesifiek filmmusiek in animasiefilms, is 'n onuitputlike navorsingsveld. Dit is geskik vir bestudering in die skoolopset, aangesien die film as medium, en filmmusiek, 'n groot deel van leerders se ervaringswêreld vorm. Uit die aard van die omvang van film en filmmusiek, behoort onderwysers spesifieke leer-areas af te baken. Leerders word aangemoedig om self oor die funksies van filmmusiek na te dink en daaroor te gesels. Daarna kan Schneider se lys van funksies van filmmusiek, soos weergegee in Hoofstuk 4 van hierdie verhandeling, aan die leerders voorgehou en gesamentlik prakties ervaar word.

Die analise van die musiek van *The Little Mermaid* is 'n belangrike proses in die verloop van die projek. Soos reeds in hierdie verhandeling vermeld, is *The Little Mermaid* 'n uitstekende voorbeeld van musiek en *storytelling*. Aan die hand van Schneider se lys van die funksies van filmmusiek (sien Hoofstuk 4), kan die rol van die musiek as medeverteller van die verhaal, behandel word. Dit is belangrik dat die leerders ervaar hoe die musiek gekomponeer is om sekere effekte te verkry: watter elemente van musiek word op watter manier ingespan om byvoorbeeld spanning te wek, atmosfeer te skep, beweging te illustreer? As die leerlinge hierdie prosesse wat in komposisie plaasvind verstaan, sal dit vir hulle moontlik wees om, onder die leiding van die musiekonderwyser, hulle eie komposisies vir die musiekblyspel, uit die rou materiaal van die improvisasie-sessies, te skep. Elk van die elemente behoort eers afsonderlik bestudeer te word, sodat die leerders 'n basiese kennis van die elemente besit, voordat die gebruik daarvan in komposisie onder die loep geneem word. Die volgende lys bevat 'n aantal elemente en kenmerke van musiek wat vir die leerders van hulp kan wees:

- majeur/mineur;
- ander modi;
- tempo;
- dinamiek;
- ritme;
- toonhoogte;
- vorm;
- lirieke en toonsetting;
- toonkleur;
- orkestrasie;
- leitmotiewe
- tekstuur.

Die volgende luistervraelys is `n voorbeeld van hoe die leerders gelei kan word om die musiek en die elemente daarvan te analiseer. Die vraelys behandel die openingsmusiek van die film *The Little Mermaid*.



**Tabel 7: Luistervraelys**

<b>Vraag</b>	<b>Antwoord</b>
1. Is die musiek opgewek of rustig?	
2. Watter karakter het die musiek - is dit `n mars, vloeiend, of dramaties?	
3. Kan jy die maatslag identifiseer?	
4. Is die musiek in die majeur- of mineurtoonsoort?	
5. Watter instrumente hoor jy?	
6. Is die tekstuur dig of yl?	
7. Waaroor handel die liriek?	
8. Pas die musiek by die liriek?	
9. Is daar ontwikkeling in die tekstuur of orkestrasie?	
10. Kom herhaling voor?	

Soos gesien kan word in die skematiese voorstelling van die model vir hierdie projek (sien **Figuur 5**), sluit die analise van die musiek van *The Little Mermaid* die volgende internasionale tendense, soos in Hoofstuk 2 bespreek, in:

**Luister** – die leerders behoort aktief en krities te kan luister, ten einde die musiek te kan analiseer;

**Waardering** – die leerders behoort die vaardigheid aan te leer en te beoefen, om dit wat hulle hoor en sien, te bespreek en `n eie opinie daaroor te vorm. Die bogenoemde lys van elemente waarmee die filmkomponis, en die komponis in die algemeen werk, kan as riglyn gebruik word. Hierdie proses van waardering is verder sinvol in die lig van die komposisie-aktiwiteite wat volg: die leerders bemoei hulleself intensief met die manier waarop musiek effekte kan ontlok, sodat hulle hierdie “resepte” later self kan gebruik;

**Dissipline-gebaseerde onderrig** – die musiek van *The Little Mermaid* kan uit die oogpunte van die vier dissiplines (produksie/geskiedenis/kritiek/estetika) ge-analiseer word. Die komponis, Alan Menken, se eie mening oor sy musiek, spesifiek sy musiek vir die Disney-films, sou lig kon werp op sy komposisiestyl. Artikels van onderhoude met Alan Menken is in internasionale tydskrifte beskikbaar (Spaeth 1997). Daar sou ook byvoorbeeld gekyk kon word na hoe die musiek by die inhoud van die sprokie pas, en hier is die leerders se voorkennis, naamlik die oorspronklike sprokie, van groot belang. Dit sou interessant wees om te sien of leerders die musiek met die oorspronklike sprokie-inhoud vergelyk, en indien wel, wat hulle kommentaar daarop is. Onderwysers behoort self, na aanleiding van die onderrig-tyd beskikbaar, leer-areas af te baken en afdelings van besondere fokus te identifiseer.

### 6.3.3 Fase 2: Die skep van musiek vir die musiekblyspel

Tabel 8: Fase 2

<u>Fase 2: Die skep van musiek vir die musiekblyspel</u>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Identifisering van motiewe uit die geïmproviseerde materiaal</li> </ul>	Musiekopvoeding
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ontwikkeling van hierdie motiewe tot groter vorms, en uiteindelik musikale komposisies, hetsy vokaal of instrumentaal</li> </ul>	Musiekopvoeding
<ul style="list-style-type: none"> <li>• 'n Improvisasie-"span" werk saam om lewendige musiek tydens die uitvoering te produseer</li> </ul>	Musiekopvoeding

In hierdie afdeling van die projek, word die inspirasie uit die analise van die musiek van *The Little Mermaid* gekombineer met die rou improvisasie-materiaal. Musikale nommers vir die musiekblyspel word hieruit deur die leerlinge self geskep. Die leiding van die onderwyser is in hierdie verband baie belangrik. Spesialiste uit die gemeenskap kan betrek word. Die doel van hierdie hoofstuk is ook om riglyne vir praktiese

implementering te gee, en nie om die praktiese implementering stap vir stap te beskryf nie. Die outeur het egter ten spyte daarvan besluit om 'n improvisasie-aktiwiteit, geneem uit die outeur se Honneurs-skripsie van 1998, in 'n musiekstuk te omskep. Die opname van die improvisasie kan op die ingeslote kasset gehoor word, en die bladmusiek word hieronder ingesluit.

Die eerste stap in die skep van musiek uit die rou improvisasie-materiaal is die herkenning van motiewe wat verwerk sou kon word om 'n stuk musiek te vorm, hetsy 'n lied of 'n instrumentale komposisie. Komposisietegnieke soos herhaling, nabootsing en die gebruik van sekwense word ingespan om die frases uit te brei. Die genre van die projek is 'n musiekblyspel. Liedere speel dus uit die aard van die saak 'n belangrike rol. Die voorbeeld van die skep van 'n musiekstuk uit die improvisasie-materiaal, neem dus ook die gestalte van 'n lied aan.

Dit is egter belangrik om in gedagte te hou dat liedere nie die enigste musiek is waaruit 'n musiekblyspel bestaan nie. Met die bestudering van die musiek van *The Little Mermaid* word dit duidelik dat instrumentale musiek ideale moontlikhede bied vir die skep van gewenste effekte. Die ervaring wat die leerders op die gebied van improvisasie opgedoen het, kan op hierdie stadium handig te pas kom: die handelingsinhoud kan byvoorbeeld deur 'n improvisatoriese musikale "tapyt" ondersteun word. Dit beteken konkreet dat 'n groep deelnemers lewendige musiek produseer, terwyl die aksie op die verhoog plaasvind. Die vooraf-gekomponeerde liedere onderbreek dan die improvisasie. Die outeur van hierdie verhandeling is van mening dat hierdie improvisatoriese, lewendige musiek, 'n verdere dimensie van kreatiwiteit aan die projek kan verleen. Die musiek word nie net lewendig deur die leerders self uitgevoer nie: dit ontstaan spontaan terwyl dit gespeel word.

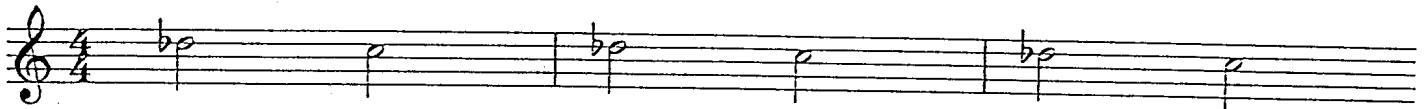
### **6.3.4 Die skep van 'n lied uit die geïmproviseerde materiaal**

Die sprokie *Sneeuwitjie* is vir die doel van die improvisasie in die outeur se Honeurs-skripsie van 1998 gebruik. Die sprokie is in 6 fases verdeel, en elk van die fases is deur die deelnemers ge"speel". Fase 3 se einde, waar Sneeuwitjie in die woud verdwaal, en

die begin van Fase 4, waar Sneeuwitjie op die dwergiehuisie afkom (Kloppers 1998:77), is deur die outeur vir demonstrasiedoeleindes gekies. Die eerste snit op die ingeslote kasset is die geïmproviseerde weergawe van hierdie fases, soos uit die Honneurskripsie van 1998 ontleen. Die tweede snit op die ingeslote kasset is 'n opname van die eindproduk, soos deur die outeur verwerk.

Die volgende motiewe is in die improvisasie geïdentifiseer:

**Musiekvoorbeeld 13: Woud-motief**



Die fase waar Sneeuwitjie in die woud verdwaal, bevat 'n ryk spektrum van klankeffekte. Dit is dus geskik vir 'n lewendige improvisasie tydens die uitvoering van die musiekblyspel, maar moeilik om tot 'n lied te verwerk. Die bostaande tweekoot-motief is deur een van die deelnemers geproduseer. Dit bestaan uit 'n dalende mineursekunde. Die outeur het die motief harmonies behandel, deur vas te stel watter harmonieë geskik sou wees om dit te begelei. Daarna is die interval sekwensieel behandel. Dalende mineur- en majeuresekundes volg mekaar op. Die lied bestaan dus eintlik uit sekwense van dalende sekundes. Die toonaard is F mineur. Die mineurtoonsoort is passend vir die karakter van die lied. Die titel van die lied is *Eensaam*.



Musiekvoorbeeld 14: Eensaam

The musical score consists of six staves of music in 4/4 time, written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The chords and melodic lines are as follows:

- Staff 1: Chords: Fm, C, E<sup>b</sup>dim. Melody: Quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes B4, A4, G4, quarter notes F4, E4, D4.
- Staff 2: Chords: F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>m, C<sup>7</sup>, Fm. Melody: Quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes B4, A4, G4, quarter notes F4, E4, D4.
- Staff 3: Chords: Bm, G, C<sup>7</sup>, Fm. Melody: Quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes B4, A4, G4, quarter notes F4, E4, D4.
- Staff 4: Chords: C<sup>7</sup>, E<sup>b</sup>dim. Melody: Quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes B4, A4, G4, quarter notes F4, E4, D4.
- Staff 5: Chords: F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>m, C<sup>7</sup>. Melody: Quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes B4, A4, G4, quarter notes F4, E4, D4.
- Staff 6: Chords: F, B<sup>b</sup>m, G<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, Fm. Melody: Quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes B4, A4, G4, quarter notes F4, E4, D4.

Liriek:

*Eensaam*

*Oral om my is dit donker*

*Waarheen lei my die skadu's?*

*Ver weg van 'n lewe*

*Sonder sorge*

*Sonder leed*

*Herinnering*

*Verkwyn hier in die skemer*

*Iewers moet daar tog hoop wees*

*Kom dan, nag, en vou jou*

*Arms om my*

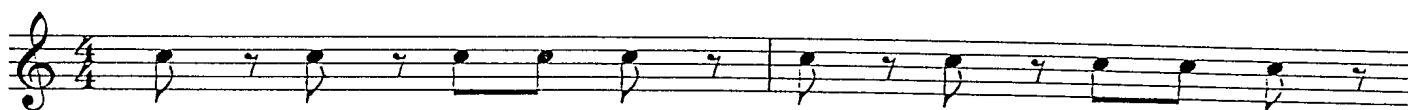
*Soos 'n moeder*

### **Musiekvoorbeeld 15: Dwergie-pentatoniek**



Die bostaande motief is duidelik uit die improvisasie hoorbaar. `n Pentatoniese xilofoon is in die improvisasie gebruik, en gee aan die musiek die tipiese pentatoniese karakter.

### **Musiekvoorbeeld 16: Dwergie-ritme**



Die bostaande motief word aanvanklik op `n trom gespeel, maar word dan deur die ander instrumente oorgeneem en verder ontwikkel.

Die outeur het die twee bostaande figure gekombineer om `n uittreksel uit `n instrumentale komposisie te skep wat *Sneeuwitjie* se ontdekking van die dwergie-huisie sou kon uitbeeld. `n Eenvoudige I vi ii V – progressie is gebruik om `n harmoniese basis aan die kombinasie van die pentatoniese motief en die ritme te verleen. Die doel van hierdie deel van die verhandeling is om aan die leser `n idee te gee van hoe die geïmproviseerde materiaal tot musikale komposisies verwerk kan word, en nie om volledige komposisies van hoogstaande kompositoriese kwaliteit weer te gee nie.





**Musiekvoorbeeld 17: Die dwergies**

The musical score for 'Die dwergies' is written in 4/4 time and consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody starts on a quarter note G4, followed by a quarter rest, a quarter note A4, another quarter rest, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. Above the first two measures is the chord 'F', and above the last two measures is 'Dm'. The second staff continues the melody with a quarter note G4, quarter rest, quarter note A4, quarter rest, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, and a quarter note F4. Above the first two measures is 'Gm7', above the next two is 'C7', and above the last two is 'F'. A repeat sign (double bar line with two dots) is placed after the eighth measure. The third staff begins with a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, and a quarter note F4. Above the first two measures is 'Dm', above the next two is 'Gm7', and above the last two is 'C7'.

Met die hulp van spesialiste uit die omgewing kan die musikale nommers wat die leerders geskep het, vir orkes of kleiner ensemble, afhangende van die moontlikhede van die leerders en onderwysers, verwerk word.

### 6.3.5 Fase 3: Die skep en uitvoer van die musiekblyspel

**Tabel 9: Fase 3**

<b><u>Fase 3: Die skep en uitvoer van die musiekblyspel</u></b>	
• Die skep van `n libretto	Taalonderrig, drama-opvoeding
• Die skep van dans-items	Dansopvoeding
• Dekor en kostuums	Kunsopvoeding
• Regie	Drama-opvoeding
• Beligting, klank	Drama-opvoeding, media-opvoeding
• Programnotas	Letterkunde, drama-opvoeding
• Bemarking/Begroting	Sakestudies, toegepaste rekeningkunde

Nadat die musiek vir die musiekblyspel gekomponeer is, word die verskillende fasette bymekaar gebring.

Leerders en onderwysers uit die verskillende dissiplines van die kurrikulum werk saam aan die ontwikkeling van hierdie fasette. Die teks kan byvoorbeeld in die taalonderrigklas geskryf word, as deel van 'n kreatiewe skryfwerk-opdrag. Idees vir dialoog tussen karakters kan uit drama-improvisasie ontstaan. Dans-items ontstaan uit kreatiewe aktiwiteite in die dansklas. Kostuums en dekor word deur die kunstdepartement behartig. Soveel leerders as moontlik behoort aan hierdie projek deel te neem. Die musiekblyspel as genre, met al sy fasette, soos hierbo genoem, bied ruimte vir groot getalle deelnemers.

Die hoogtepunt van die projek is die uitvoer daarvan op die verhoog, voor 'n gehoor. Dit is wenslik dat oudio- en video-opnames van die uitvoering gemaak word. Hierdie opnames maak die latere evaluasie van die produk deur die leerders moontlik.

## 6.4 Samevatting

In hierdie hoofstuk is riglyne gegee vir die skep van 'n musiekblyspel waarin musiek en sprokies 'n sentrale rol vervul. Die kernbestanddele van hierdie projek is musiek, sprokies en die wedersydse ondersteuning tussen die twee komponente, soos uiteengesit in die integrasieteorie (sien Hoofstuk 1). Die eindproduk word dan na aanleiding van die individuele behoeftes van die deelnemers geplooi. Dit is duidelik dat hierdie projek ideale geleentheid vir interdissiplinêre samewerking bied en in pas is met internasionale tendense in kunste-opvoeding.

Hierdie musiekblyspel, en die hele proses wat daarmee gepaard gaan, besit hoë opvoedkundige waarde. Die sprokie as tema, met sy ryk simboliek, en die musiek wat hierdie simboliek ondersteun, maak dat hierdie projek homself van ander soortgelyke skoolprojekte (revues, toneelstukke, operettes) onderskei. Benewens die interdissiplinêre aktiwiteite en die verskillende vaardighede wat leerders deur die

deelname aan so `n projek leer, asook die werksbevrediging wat uit so `n projek spruit, word lewenswaarhede, wat die sprokie leer, op `n besondere manier aan al die persone betrokke voorgehou.

# HOOFSTUK 7

## SAMEVATTING, BEVINDINGE EN AANBEVELINGS

### 7.1 Samevatting

Hierdie studie het soos volg verloop:

- Moontlikhede binne die skoolverband vir die praktiese toepassing van die dinamiese interaksie wat daar tussen sprokies en musiek bestaan (die integrasieteorie), is ondersoek.
- Internasionale tendense in kunste-opvoeding is geïdentifiseer, ten einde vas te stel of kunste-opvoedingskurrikula ruimte bied vir die gebruik van die interaksie tussen sprokies en musiek.
- *Storytelling* is as verbindingselement tussen die integrasieteorie en die kurrikulum geïdentifiseer.
- Die vertel-elemente van film is ondersoek en daarna is die werk van die filmprodusent Walt Disney, as sinoniem vir die kombinasie van musiek, sprokies, film en *storytelling* onder die vergrootglas geplaas.
- Die aard en funksies van filmmusiek is aan die hand van 'n literatuurstudie belig.
- Die funksies van die filmmusiek van Walt Disney se animasiefilm, *The Little Mermaid*, en die *storytelling*-elemente daarvan, is bespreek.

- 'n Vergelyking tussen die Disney-weergawe en die oorspronklike Hans Christian Andersen-sprokie is getref.
- Die impak van die veranderinge wat Disney in die sprokie aangebring het, is bespreek.
- Die bevindinge van die bogenoemde navorsing het gelei tot die skep van 'n model vir 'n interdisciplinêre musiekblyspel in skoolverband.

## 7.2 Bevindinge

Die volgende bevindinge spruit uit die navorsing wat in hierdie verhandeling gedoen is:

- Die internasionale tendense in kunste-opvoeding bied ruimte vir die skep van 'n interdisciplinêre musiekblyspel, waarin die wedersydse ondersteuning tussen sprokies en musiek, soos vervat in die integrasieteorie, gedemonstreer kan word.
- Walt Disney se animasiefilm, *The Little Mermaid*, is 'n puik voorbeeld van musiek en *storytelling*. Dit kan suksesvol as voorbeeld vir die skep van 'n interdisciplinêre musiekblyspel in skoolverband gebruik word.
- Die aard en funksies van filmmusiek kan aan die hand van Disney se animasiefilm, *The Little Mermaid*, ondersoek word. Die manier waarop die musiek aangewend word, dien as inspirasie vir die skep van musiek vir die musiekblyspel.
- Die integrasieteorie is nie op *The Little Mermaid* van toepassing nie, aangesien die veranderinge aan die oorspronklike Hans Christian Andersen-sprokie van so 'n aard is, dat die simboliek tot 'n groot mate verdwyn.

- Die bogenoemde bevindige is gebruik om `n model vir `n interdisiplinêre musiekblyspel te ontwerp. Die musiekblyspel is geskoei op die lees van *The Little Mermaid*, en voldoen aan die vereistes van die integrasieteorie.
- Die opvoedkundige waarde van die voorgestelde musiekblyspel word verhoog deur die simboliek van die sprokie, wat vergestaltung vind in die musikale improvisasie.

### 7.3 Aanbevelings vir verdere navorsing

Die outeur identifiseer die volgende terreine vir verdere navorsing:

- Nouer samewerking tussen kunste-opvoeding en kunsterade vir die skep van projekte soortgelyk aan die musiekblyspel wat in hierdie verhandeling voorgestel is, maar op groter skaal;
- Beter interaksie tussen skole en spesialiste uit die gemeenskap, ter wille van gemeenskapsontwikkelingsprojekte;
- Die bewusmaking van ouers en opvoeders oor die waarde van sprokies, musiek en *storytelling*, en die kombinasie van hierdie elemente;
- Groter interaksie tussen internasionale onderwysdepartemente op die gebied van kunste-opvoeding;
- Die gebruik van Afrika-sprokies in die integrasieteorie;
- Die groter rol wat improvisasie in musiekopvoeding behoort te speel.



## BIBLIOGRAFIE

ALLISON, C. 1999. Can You Beat It? *Music Teacher*. September 1999, p. 25-26. London: Rhinegold Publishing.

ASMUS, E. & HAACK, P. 1996. Defining New Teaching Roles. *Music Educators Journal*. September 1996, p. 27-32. USA: MENC.

AUSTRALIA Ministry of Education (Schools Division), Victoria. 1988. The Arts Framework: P-10.

BASTIAN, H.G. 1986. *Musik im Fernsehen*. Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher.

BERGER, J. 1997. His Tunes Make Disney's World Go Round. *The New York Times* 13 Jul. 1997.

BETTELHEIM, B. 1997. *Kinder brauchen Märchen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

BOLWELL, J. 1997. Curriculum Development in the Arts. *Sound Ideas*. Vol.1 No. 1, p. 36-45. New Zealand: University of Canterbury.

CALIFORNIA State Board of Education. 1989. *Visual and Performing Arts Framework for California Public Schools: Kindergarten Through Grade 12*.

CALIFORNIA State Board of Education. 1998. *Challenge Standards: Visual and Performing Arts Standards*. California: Sacramento. Ook beskikbaar by: <http://www.cde.ca.gov/challenge/vpa.html>.

CAMPBELL, M.R. 1995. Interdisciplinary Projects in Music. *Music Educators Journal*. September 1995, p. 37-44. USA: MENC.

CHESNER, A. 1995. *Dramatherapy for People with Learning Disabilities*. London: Jessica Kingsley.

DE BRUIN, J.W. 1997. *Die toepassing van populêre musiekstyle in 'n musiekblyspel*. Universiteit van Pretoria: BMus Honneurs-skripsie.

DUNLOP, B. 1996. *Building a Dream: The Art of Disney Architecture*. New York: Abrams.

ENGLAND Department for Education. 1995. *Key Stages 1 and 2 of the National Curriculum*. UK: Crown.

FINCH, C. & DISNEY, R. 1999. *The Art of Walt Disney: Concise Edition*. New York: Abrams.

GASTON, E.T. (ed) 1968. *Music in Therapy*. New York: Macmillan.

GAUTENG Department of Education. 1999. Draft ILP for Grade 7 – *Arts and Culture Learning Programme. Teachers' Guide*.

GEUEN, H. & SONS, W. 1997. Kollektivkomposition und Gruppenimprovisation im Klassenverband. *Musik und Bildung 6/97*.

GOLDSTAUB, P. 1996. Opening the Door to Classroom Improvisation. *Music Educators Journal*. March 1996, p. 45-51. USA: MENC.

HODGES, D.A. 1989. Why are we Musical? *Council for Research in Music Education*. Bulletin No. 99. USA: University of Illinois.

HOWER, E. 1999. Creating an Opera with Seventh Graders. *Music Educators Journal*. March 1999, p. 21-25. USA: MENC.

IMAGINEERS, The. 1996. *Walt Disney Imagineering*. New York: Hyperion.

JUBIN, O. 1995. *Die unterschätzte Filmgattung*. Bochum: Universitätsverlag Brockmeyer.

KAST, V. 1996. *Märchen als Therapie*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

KAST, V. 1998. *Familienkonflikte im Märchen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

KAUTSKY, C. 1999/2000. Storytelling at the Piano. *American Music Teacher*. December/January 1999/2000, p.20-23. USA: MTNA.

KELLER, M. 1996. *Stars and Sounds*. Kassel: Bärenreiter/Gustav Bosse.

KENNY, C.B. 1995. *Listening, Playing, Creating*. Albany: State University of New York Press.

KLOPPERS, H. 1998. *Die dinamiese interaksie tussen sprokies en musiek*. Universiteit van Pretoria: BMus Honneurs-skripsie.

MAJOR, A. 2000. Curriculum Assessment. *Music Teacher*. January 2000, p. 17-19. London: Rhinegold Publishing.

MANVELL, R. & HUNTLEY, J. 1980. *The Techniques of Film Music*. London: Focal Press Ltd.

NAMIBIA National Institute for Educational Development. 1997. *Lower Primary Phase Syllabus: Arts (Core) Grades 1 & 2*.

ODAM, G. 1995. *The Sounding Symbol*. Cheltenham: Stanley Thornes (Publishers) Ltd.

PATCHEN, J. 1996. A Comprehensive Approach. *Music Educators Journal*. September 1996, p. 17-26. USA: MENC.

PICKETT, T. s.j. *The Little Mermaid Song Lyrics*. <http://www.ismi.net/~dtmm/ddc/tlm/l-tlm.txt>.

RANDEL, D.M. 1986. *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.

SCHNEIDER, N.J. 1989. *Handbuch der Filmmusik II*. München: Ötschläger.

SCHNEIDER, N.J. 1990. *Handbuch der Filmmusik I* (tweede uitgawe). München: Ötschläger.

SHULER, S.C. 1996. Why High School Students Should Study the Arts. *Music Educators Journal*, p. 22-26. USA: MENC.

SMITH, D. & CLARK, S. 1999. *Disney – The First 100 Years*. New York: Hyperion.

SOUTH AFRICA: Department of Education. 1997. *Curriculum 2005: Arts and Culture*.

SPAETH, J. 1997. Alan Menken on Music's Many Forms. *Music Educators Journal*. November 1997, p.39-40, 48.

WARREN, B. 1993. *Using the Creative Arts in Therapy*. London: Routledge.

WETHERED, A.G. 1993. *Movement and Drama in Therapy*. London: Jessica Kingsley.

WITTMANN, U. 1995. *Ich Narr vergass die Zauberdinge*. Freiburg: Herder.

## DISKOGRAFIE

### CD

Snit 1: Improvisasie - *Sneeuwitjie* verdwaal in die woud

Snit 2: Improvisasie - *Sneeuwitjie* ontdek die dwergies se huisie

Snit 3: *Eensaam*

Snit 4: *Die dwergies*

### Videokasset

Disney, W. 1989. *The Little Mermaid*. Walt Disney Home Video.