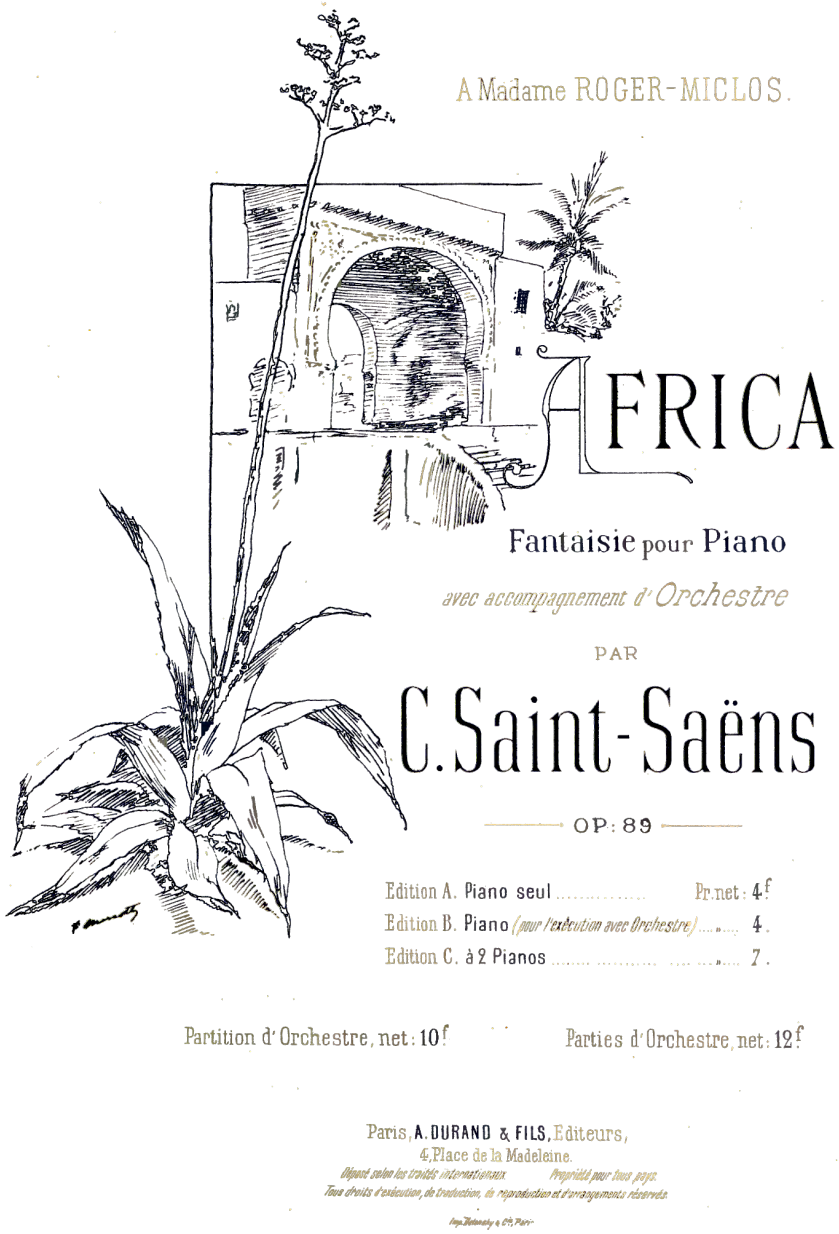
Fantasie of werkelijkheid?
De representatie van Arabische muziek in Camille Saint-Saëns' *Africa*



Bachelorscriptie muziekwetenschap
Annemarie Koppelaar (3961273)
Universiteit Utrecht
15 maart 2016
Begeleider: dr. H.J.M. Langenkamp

Inhoudsopgave

Inleiding.....3

Casus en probleemstelling.....3
Methode en literatuur.....4
Opbouw.....5

1. Kijken met Westerse ogen. De negentiende-eeuwse visie op Arabische muziek.....6

'Arabische muziek'.....6
Politiek en universele muziek.....6
Toerisme en etnomusicologie.....7

2. Een Fransman op reis. Camille Saint-Saëns en de Arabische muziek.....9

Politiek en universele muziek.....9
Toerisme en de Franse oriëntalistische compositietraditie.....9

3. *Africa, fantaisie pour piano avec accompagnement d'orchestre*, op. 89. Uiteenlopende interpretaties van een caleidoscopisch muziekstuk.....11

Titel en instrumentatie.....11
Analyse.....11
Representatie.....18
Authentiek?.....18
Een muzikaal fotoalbum?.....18
Arabisch, Westers of hybride?.....19

Conclusie.....20

Bibliografie.....22

Boeken en artikelen.....22
Video.....23

Bijlage.....24

Orkestpartituur *Africa*, op. 89.....24

Inleiding

Casus en probleemstelling

In het voorjaar van 1891 componeerde Camille Saint-Saëns *Africa, fantaisie pour piano et orchestre* op. 89. De componist verbleef op dat moment incognito in Caïro waar hij in alle rust kon componeren, ver weg van de dagelijkse hectiek in zijn woonplaats Parijs. Vijfentwintig jaar later beschreef hij hoe hij werd overvallen door een acute compositiekoorts:

> *La Fantaisie pour piano et orchestre Africa* est faite de thèmes africains recueillis çà et là pendant années; (…) Longtemps ces matériaux ont erré dans ma mémoire sans qu'il me fût possible de les coordonner, lorsqu'un jour, au Caire, où j'étais dans le plus strict incognito, ignoré de tout le monde, je fus pris de la 'fièvre' et la composition d'élabora facilement.[1]

Met het gebruik van deze "Afrikaanse thema's" plaatste Saint-Saëns zich in een lange traditie van componisten die muziek uit niet-Westerse culturen gebruikten in hun composities, een traditie die Edward Said oriëntalisme noemt. Kenmerkend voor oriëntalisme is volgens Said de wijze waarop producten, gewoonten en gebruiken van een andere cultuur niet op een oorspronkelijke manier worden gepresenteerd, maar in een vertekende vorm die bewust of onbewust de imperialistische politiek van Europa en Amerika legitimeert.[2]

Maar in hoeverre voldoet *Africa* aan Saids opvatting? Was Saint-Saëns zich bewust van de Franse oriëntalistische compositietraditie, en zo ja, in hoeverre conformeerde hij zich hieraan? Wilde hij, zoals Jann Pasler zich afvraagt, de fantasie van het publiek stimuleren of componeerde hij *Africa* als een muzikaal dagboek van zijn eigen ervaringen in een vreemd land? Wilde hij de Arabische muziek onderwerpen aan de Westerse muziek of streefde hij een assimilatie van deze muziekculturen na? Was het überhaupt Saint-Saëns' bedoeling om met *Africa* te wijzen op raciale verschillen? En in hoeverre speelden imperialistische gedachten hierbij een rol?[3] Saint-Saëns schreef aan zijn uitgever dat hij met zijn pianostuk het oorspronkelijke [inédit] Afrika wilde weergeven. Gedroeg hij zich als een etnomusicoloog en wilde hij de muziek daadwerkelijk zo authentiek mogelijk weergeven? En wat bedoelde hij met zijn opmerking dat *Africa* een afgeleide is van de *Suite Algérienne*?[4] Is het stuk typerend voor de stijl van de componist en kan het op logische wijze worden ingepast in zijn oeuvre, of gaat het om een uniek werk?

We kunnen niet in het hoofd van de componist kijken om te zien wat zijn intenties waren toen hij *Africa* componeerde. Maar zijn reizen naar Noord-Afrika, waar hij zijn inspiratie voor *Africa* opdeed, werden wel mogelijk gemaakt door de Franse koloniale overheersing. Reisverslagen, boeken, tijdschriften en schilderijen over de "Oriënt", waarmee in het negentiende-eeuwse Frankrijk Noord-Afrika en het Midden-Oosten werden bedoeld, beheersten het dagelijkse leven van Parijs.[5] De politieke, sociale en culturele denkbeelden van die tijd hebben Saint-Saëns' visie op Arabische muziek ongetwijfeld gevormd. Om *Africa* op de juiste manier te interpreteren is het dus van belang om de algemene visie op Arabische muziek in de negentiende eeuw te bestuderen, te bepalen in hoeverre Saint-Saëns' visie hiermee overeenkomt, en vast te stellen op welke manieren

1 Camille Saint-Saëns, "Pour Berlioz," *L'Écho de Paris*, XXX, nr. 10688, 16 november 1913, in *Écrits sur la musique et les musiciens: 1870-1921,* red. Marie-Gabrielle Soret (Parijs: Vrin, 2012), 864.

2 Edward W. Said, *Orientalism* (Londen [etc.]: Routledge & Kegan Paul, 1978), zoals geciteerd in Jonathan D. Bellman, *The Exotic in Western Music* (Boston: Northeastern University Press, 1998), xi

3 Jann Pasler, "Saint-Saëns: Africa et ses promenades en Afrique," in *Le concerto pour piano français à l'épreuve des modernités*, red. Alexandre Dratwicki (Lyon: Symmétrie, 2015), 227.

4 Camille Saint-Saëns, brief aan Auguste Durand, 23 maart 1891, in *Camille Saint-Saëns, 1835-1921: A Thematic Catalogue of His Complete Works, Vol. 1: The Instrumental Works*, red. Sabina T. Ratner (Oxford: Oxford University Press, 2002), 395.

5 Ralph P. Locke, "Constructing the Oriental 'Other': Saint-Saëns's *Samson et Dalila,*" *Cambridge Opera Journal* 3, nr. 3 (1991): 264.

deze visies worden gerepresenteerd in het muziekstuk.

Methode en literatuur

Dit onderzoek bouwt voort op de implicaties van Saids kritiek voor de muziekwetenschap. De eerste studies naar oriëntalistische muziek beschouwden oriëntalisme als een stijlkenmerk waarmee componisten de suggestie van een andere cultuur opriepen.[6] Said leverde kritiek op deze interpretatie, omdat er geen aandacht werd besteed aan de ongelijke machtsverhoudingen die ten grondslag liggen aan degene die representeert en degene die gerepresenteerd wordt. Ralph Locke en Susan McClary waren de eerste muziekwetenschappers die deze ongelijke machtsverhoudingen aan de kaak stelden in de oriëntalistische opera's *Samson et Dalila* van Saint-Saëns en *Carmen* van Bizet.[7] Matthew Head erkent de verdiensten van deze studies, maar betoogt dat alleen het aanwijzen van stereotypen als 'de Arabier' en 'de vrouw' problematisch is. Het gebruik van stereotypen is namelijk gebaseerd op vooronderstellingen over die stereotypen zelf en leidt daarmee tot een methodologische impasse. Head betoogt dat de muziekwetenschap de muziek alleen in hokjes heeft geplaatst, maar geen verband heeft gelegd met de sociale en politieke context waarin de compositie is ontstaan. Hij pleit daarom voor een aanpak vanuit postkoloniale kritiek – "het onderzoek naar muziekstukken als resultaat van het kolonialisme" – omdat muziekwetenschappelijke studies tot nu toe geen goede resultaten hebben opgeleverd.[8]

Jonathan Bellman stelt dit standpunt ter discussie. Doordat Head geen ruimte laat voor een andere kritische visie buiten de postkoloniale kritiek om, neemt hij zelf een oriëntalistische houding aan. Bellman betoogt daarnaast dat Saids interpretatie van oriëntalisme binnen de postkoloniale kritiek is verworden tot een binair paradigma van 'Westers' tegenover 'Oosters'. Hierin is geen ruimte voor de bestudering van wat hij "transculturele muziek" noemt: muziek die verschillende culturen representeert, ongeacht het feit of hier machtsverhoudingen aan ten grondslag liggen. Ook de postkoloniale kritiek is volgens Bellmann dus toe aan herziening.[9] De vraag rijst dus hoe we een oriëntalistische compositie als *Africa* moeten bestuderen als zowel een muziekwetenschappelijke analyse als een studie vanuit postkoloniale kritiek een beperkte interpretatie van het muziekstuk opleveren.

Kristy Barbacane geeft een interessante oplossing voor dit probleem. Zij pleit voor de bestudering van de politieke, sociale en culturele gebeurtenissen die plaatsvonden tijdens de compositie van het muziekstuk. Daarnaast moet ook de visie van de componist op de oriëntalistische muziek en de uitvoeringspraktijk worden bestudeerd. Op deze manier krijgen we een compleet beeld van de mogelijke visies die de muziek representeert, dat is gespecificeerd naar tijd en plaats.[10]

In deze scriptie pas ik het onderzoekskader van Barbacane toe op *Africa.* Eerdere studies naar dit muziekstuk (van o.a. Michael Stegemann, Jean Gallois en Jann Pasler) analyseren het vanuit enerzijds de muziekwetenschap, anderzijds de postkoloniale kritiek. In deze scriptie ambieer ik deze visies samen te brengen en vanuit een onderzoek naar de sociale, politieke en culturele context van *Africa* een mogelijke interpretatie van het stuk te geven.

---

6 Zie bijvoorbeeld Carl Dahlhaus, *Nineteenth Century Music* (Berkeley [etc.]: University of California Press, 1989), D.C. Parker, "Exoticism in music in retrospect," in *The Musical Quarterly* 3, nr. 1 (1917): 134-161, en Derek B. Scott, "Orientalism and Musical Style", in *The Musical Quarterly* 82, nr. 2 (1998): 309-355.

7 Zie Locke, "Constructing the Oriental 'Other'," en Susan McClary, *Georges Bizet: Carmen* (New York: Cambridge University Press, 1992).

8 Matthew Head, "Musicology on Safari: Orientalism and the Spectre of Postcolonial Theory," *Music Analysis* 22, nr. 1-2 (2003): 211-212, 226-227.

9 Jonathan D. Bellman, "Musical Voyages and Their Baggage: Orientalism in Music and Critical Musicology," *The Musical Quarterly* 94, nr. 3 (2011): 428, 434-435.

10 Kristy K. Barbacane, "On Colonial Textuality and Difference: Musical Encounters with French Colonialism in Nineteenth-Century Algeria" (proefschrift, Columbia University, 2012), 10-12.

Opbouw
Eerst volgt een korte samenvatting van de algemene visie op Arabische muziek aan het einde van de negentiende eeuw. Vervolgens analyseer ik Saint-Saëns' visie op Arabische muziek op basis van zijn essays, brieven, recensies en een geluidsopname uit 1904 en vergelijk ik die visie met de algemene visie. Het derde hoofdstuk richt zich op de casus *Africa* en geeft een aantal mogelijke interpretaties van het muziekstuk. Het zal blijken dat *Africa* zeer veel verschillende politieke en sociaal-culturele visies representeert, die bovendien afhankelijk zijn van de tijd en de plaats waarin het stuk wordt gespeeld. Het is uiteindelijk aan het publiek en de pianist om te bepalen wat *Africa* representeert.

1. Kijken met Westerse ogen. De negentiende-eeuwse visie op Arabische muziek

'Arabische muziek'

Saint-Saëns schreef dat *Africa* is gebaseerd op "Afrikaanse thema's". Hij bedoelde hiermee de muziek die hij had verzameld op zijn reizen door Noord-Afrikaanse landen als Algerije, Tunesië en Egypte. Deze landen maakten vanaf de vijftiende tot ver in de twintigste eeuw deel uit van het Ottomaanse Rijk. De gemeenschappelijk muziekcultuur die door deze politieke geschiedenis ontstond, wordt door Arabische muziektheoretici aangeduid als de Andalusische-Maghrebijnse school, in de volksmond bekend als 'Arabische muziek'. Omdat Saint-Saëns de plaatselijke en regionale muzikale verschillen zeer waarschijnlijk niet heeft herkend en de muziek uit de verschillende landen als één en dezelfde beschouwde, hanteer ik hier de algemene term 'Arabische muziek'.[11]

Politiek en universele muziek

Aan het einde van de jaren 1880 bestond de Franse republiek honderd jaar, maar het land kende nog altijd een sterke monarchistische beweging. Om de monarchisten de wind uit de zeilen te halen, voerde het republikeinse kabinet een sterk imperialistische politiek die erop gericht was de Franse macht zo breed mogelijk te consolideren in de Mediterraanse wereld, niet alleen op politiek en economisch vlak, maar ook op cultureel gebied.[12]

De republikeinen hingen het monogenisme aan: zij geloofden dat alle rassen afstamden van één ras en meenden dat de koloniale bevolking moest worden opgevoed naar Westerse standaarden. Arabische muziek werd vanuit deze visie beschouwd als een inferieure kunst die zich in een eerder stadium van de culturele evolutie bevond.[13] Zo concludeerde muziekwetenschapper Julien Tiersot na zijn bezoek aan de Wereldtentoonstelling in Parijs in 1889:

> Op de Wereldtentoonstelling vinden we veel mogelijkheden om de muzikale uitingen van rassen te bestuderen waarbij kunst een hele andere plaats inneemt. Deze uitingen moeten door ons worden beschouwd als inferieur. Zij tonen ons nieuwe aspecten van muziek, en staan zeer waarschijnlijk veel dichter bij de oorsprong dan onze eigen complexe en geraffineerde kunst.[14]

Tiersot volgde hierin de in zijn tijd breed gedragen theorieën van François-Joseph Fétis, die in 1868 stelde dat "de geschiedenis van de muziek niet los kan worden gezien van de capaciteiten van het ras waarin zij is ontwikkeld."[15] Niet-Westerse rassen stonden daarbij duidelijk lager aangeschreven:

> Primitieve volken zijn ook in staat om geluiden waar te nemen en daarvan verslag uit te brengen, maar hun emotionele en intellectuele vermogens worden beperkt door de inferioriteit van hun hersencapaciteit.

Fétis concludeerde daarom dat het maken van kunstmuziek voorbestemd is aan blanken.[16]

Deze visie vond ook weerklank bij de monarchisten. In beginsel deelden zij Fétis'

11 Myriam Ladjili, "La musique arabe chez les compositeurs français du xixe siecle saisis d'exotisme (1844-1914)," *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 26, nr. 1 (1995): 3-4.

12 Jann Pasler, *Camille Saint-Saëns and His World* (Princeton: Princeton University Press, 2012), 233-234.

13 Ibid.

14 Julien Tiersot, "Promenades musicales à l'Exposition," *Le Ménestrel* 55 (1889), zoals geciteerd in Annegret Fauser, *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair* (Rochester: University of Rochester Press, 2005), 147.

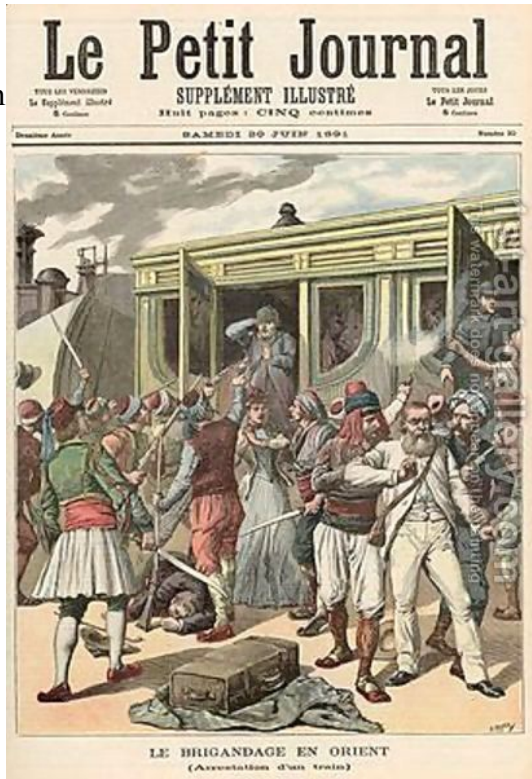
15 François-Joseph Fétis, *Histoire génerale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos* jours (Parijs: Firmin-Didot, 1869-1876), 1:i, zoals geciteerd in Fauser, *Musical Encounters*, 149.

16 Ibid., 1:12 en 1:119, zoals geciteerd in Fauser, *Musical Encounters*, 151.

opvattingen, maar als aanhangers van het polygenisme geloofden zij dat ieder ras een andere oorsprong had en deze daarom niet zonder meer te vergelijken zijn. Niet-Westerse muziek kon dus ook niet als afgeleide van Westerse muziek worden beschouwd.[17]

Toerisme en etnomusicologie

In 1798 ondernam Napoleon een veldtocht naar Noord-Afrika met in zijn kielzog een keur aan wetenschappers en kunstenaars. Zij bestudeerden de cultuur, gewoontes en gebruiken van de inheemse bevolking, wat leidde tot het ontstaan van een aantal nieuwe academische disciplines, waaronder een voorloper van de etnomusicologie. Musici en wetenschappers noteerden de Arabische muziek die ze tegenkwamen. Schrijvers lieten zich inspireren tot het schrijven van romans, gedichten en reisverhalen over de 'Oriënt', en kunstenaars vingen de sfeer van het onbekende in hun schilderijen.[18] De Arabische bevolking werd daarbij als barbaars afgebeeld en gezien als een gevaar voor de Franse bevolking (zie afbeelding 1).



Afbeelding 1: Henri Meyer - Le brigandage en Oriënt - 20 juni 1891

Door de Franse koloniale overheersing en de komst van de stoomboot werd het relatief eenvoudig om naar Noord-Afrika te reizen. Degenen die het zich niet konden veroorloven, stilden hun honger naar het 'exotische' via bovengenoemde media en beleefden de 'Oriënt' tijdens de wereldtentoonstellingen in Parijs.[19]

Componisten baseerden zich aan het begin van de negentiende eeuw voor hun oriëntalistische composities vooral op transcripties uit boeken, genoteerd tijdens de Napoleontische expeditie door wetenschappers als Guillaume André Villoteau.[20] Hun werk bevindt zich in wat Lynne Johnson de 'Fantasy stage' noemt: de muziek representeert een imaginair beeld van de 'Oriënt' waarin het Westen duidelijk de overhand heeft.[21] De Arabische muziek werd weergegeven door middel van descriptieve titels, teksten, decors en kostuums; een trend die gelijk viel met de opkomst van de programmatische muziek.[22]

Félicien David was één van de eerste componisten die zelf naar Noord-Afrika reisde om daar Arabische muziek te verzamelen. Zijn symfonische ode *Le Désert* uit 1844 veroorzaakte enorme opschudding onder het publiek: zulke 'exotische geluiden' had men nog niet eerder gehoord.[23] Tot dan toe werd Arabische muziek gerepresenteerd door het gebruik van mineurtoonsoorten, harmonische instabiliteit en melodische onvoorspelbaarheid.[24] David voegde hier snelle majeur-mineurwisselingen, modale sequensen, melodieën met kleine intervallen, lange melismen, overmatige secundes, orgelpunten, ostinato baspatronen en quasi-microtonale

17 Pasler, *Camille Saint-Saëns and His World*, 234-235.
18 McClary, *Georges Bizet: Carmen*, 29-32.
19 Ladjili, "La musique arabe," 5-6.
20 Locke, "Cutthroats and Casbah Dancers," 28.
21 Lynne Johnson, "Camille Saint-Saëns's Changing Exoticism and the Interesting Case of *La Foi,*" *Journal of Musicological Research* 25, nr. 1 (2006): 79.
22 Locke, "Cutthroats and Casbah Dancers," 29.
23 Peter Gradenwitz, "Félicien David (1810-1876) and French Romantic Orientalism," *Musical Quarterly* 62, nr. 4 (1976): 471-506.
24 Locke, "Cutthroats and Casbah Dancers," 24-27.

versieringen aan toe.[25] Het gaat hier echter nog steeds om een imaginair beeld van de 'Oriënt': de oproep tot gebed van de muezzin is ritmisch genoteerd, terwijl die in werkelijkheid heel vrij is, en de Arabische woorden die David gebruikt zijn niet correct.[26] David bevindt zich volgens Johnson in de 'Travelogue stage': de reizende componist die zijn inspiratie deze keer niet uit secundaire, maar uit primaire bronnen haalt.[27]

In navolging van David trokken vele andere componisten, waaronder Ernest Reyer, Salvador Daniel en Camille Saint-Saëns, naar Noord-Afrika om de Arabische muziek te bestuderen. Het werd gebruikelijk om in oriëntalistische muziek ten minste de "chant du muezzin", Arabische dansen en lange zwoele avonden te verbeelden. Op muzikaal vlak legden componisten enerzijds de nadruk op het gebruik van authentieke melodieën en een transparante textuur die verwijst naar de homofonie van de Arabische muziek. Anderzijds legden zij de nadruk op het ritme, onder andere door accentverschuivingen en het gebruik van polyritmiek. In de loop van de negentiende eeuw werd hier ook het gebruik van ritmische en melodische variatie aan toegevoegd, alsmede het unisono uitvoeren van een melodisch element over verschillende octaven.[28] Op het moment dat Saint-Saëns *Africa* componeerde, kon hij dus gebruik maken van een heel scala aan muzikale middelen om Arabische muziek te representeren.

25 Gradenwitz, "Félicien David (1810-1876) and French Romantic Orientalism," 503.
26 Ladjili, "La musique arabe," 8-10.
27 Johnson, "Camille Saint-Saëns's Changing Exoticism," 79-80.
28 Ladjili, "La musique arabe," 11-18.

2. Een Fransman op reis. Camille Saint-Saëns en de Arabische muziek

Politiek en universele muziek

Camille Saint-Saëns stond bekend om zijn voorkeur voor verre en vreemde muziek.[29] Zijn visie op die muziek veranderde echter aanzienlijk door de tijd heen. Zo schreef hij in 1873:

> La mélodie seule, aidée simplement du rythme, est capable de charmer un certain public? De quoi se compose ce public? … de tous les peuples qui, par leur organisation intérieure, ne peuvent s'élever jusqu'à la conception de l'harmonie; … Tels étaient les peuples antiques, tels sont les Orientaux et les nègres de l'Afrique.[30]

Bij de publicatie van deze tekst merkte hij op dat zijn mening inmiddels was veranderd. In een voetnoot verwijst de componist vervolgens naar het laatste essay van het boek dat hij in 1884 schreef:

> On demande assez souvent pourquoi nous ne comprenons pas la musique des Orientaux, et pourquoi ces derniers ne comprennent pas la nôtre; il n'y a pas lieu de s'étonner, car il s'agit de deux arts différents. Le nom de musique ne devrait pas s'appliquer à l'un et à l'autre. Ce grand art de l'antiquité et de l'Orient n'est ni supérieur ni inférieur au nôtre, d'une façon absolue; c'est un autre art. Ainsi la gravure, la peinture, la sculpture et l'architecture qui dérivent toutes de l'art du dessin, sont pourtant des arts différents, que l'on ne saurait, avec justesse, comparer entre eux.[31]

Saint-Saëns' eerste visie weerspiegelt de visies van Fétis en Tiersot. "Een inferieure kunst" (Tiersot) wordt bij Saint-Saëns "het zichzelf niet kunnen verheffen tot het concept van de harmonie." We zien hier het idee terug van de culturele evolutie, wat verklaarbaar is vanuit Saint-Saëns' politieke achtergrond als republikein.

Zijn tweede visie lijkt echter meer op de visie van de monarchisten. Saint-Saëns ziet hier de Arabische muziek als "een andere kunst" die niet te vergelijken is met "de onze." Gezien zijn politieke voorkeur is het echter onwaarschijnlijk dat hij plotseling de ideeën van de monarchisten aanhing. We kunnen deze visie echter ook vanuit een ander oogpunt verklaren. Aan het einde van de negentiende eeuw ontstond namelijk steeds meer weerstand – onder zowel de republikeinen als de monarchisten – tegen de Franse assimilatiepolitiek vanwege bloedig verzet in de koloniën. Arabische muziek werd steeds meer gezien als een bedreiging voor de Franse cultuur. Etnomusicologen gingen daarom op zoek naar de 'pure' Arabische muziek met als doel die te conserveren.[32] Wellicht wees Saint-Saëns met zijn essay dus op deze visie en was ook hij op zoek naar de authentieke Arabische muziek. Het feit dat hij Africa "inédit" wilde weergeven lijkt hier een sterk argument voor. Na zijn vijfde pianoconcert uit 1895 componeerde Saint-Saëns in ieder geval geen enkel stuk meer waarin hij zowel Westerse als Arabische muziek gebruikte.[33] Was hij bang voor het devalueren van de Franse muziek? Uit zijn essays kunnen we dat niet duidelijk opmaken.

Toerisme en de Franse oriëntalistische compositietraditie

Vanaf 1873 overwinterde Saint-Saëns vrijwel jaarlijks in Algerije. Het milde klimaat was gunstig voor zijn gezondheid en hij vond er de rust om te componeren. Hij had zijn eigen Moorse villa

29 Pasler, *Camille Saint-Saëns and His World*, 237.
30 Saint-Saëns, *Harmonie et mélodie*, 13-14.
31 Ibid., 271.
32 Jann Pasler, "Musical Hybridity in Flux: Representing Race, Colonial Policy, and Modernity in French North Africa," 1860s-1930s," *Africa Zamani* 20-21 (2012-2013): 24.
33 Pasler, "Musical Hybridity in Flux," 46.

vlakbij Algiers en verbleef er meestal onder zijn pseudoniem Charles Sannois. Omdat hij er vaak lange periodes woonde, nam hij een bijzondere positie in in de Franse kolonie. Saint-Saëns was geen typische toerist die de vreemde culturen van de 'Oriënt' wilde beleven, maar ook geen kolonist met een politieke agenda die de inheemse bevolking de Westerse cultuur wilde bijbrengen.[34] In zijn essays en brieven over Algerije beschreef hij alleen het land, de natuur, de steden en de architectuur, maar niet de inheemse bevolking of de Arabische muziek. Dat is vreemd omdat hij zeer regelmatig Arabische concerten bijwoonde in cafés.[35]

Saint-Saëns eerste oriëntalistische composities vallen samen met zijn reizen naar Noord-Afrika, wat erop wijst dat hij zich niet baseerde op imaginaire Arabische muziek of datgene wat hij hoorde op de wereldtentoonstellingen in Parijs.[36] Daarnaast was hij goed bekend met de oriëntalistische composities van zijn voorgangers. Zo recenseerde hij onder andere *Le Désert* van Félicien David. Hij vond het stuk "meesterlijk geïnstrumenteerd" en beschouwde het "als een geluk dat niemand het heeft overtroffen".[37] Ook refereerde hij in zijn essays regelmatig aan de oriëntalistische muziek van zijn Franse collega's onder wie Reyer, Bizet, Franck en Delibes.[38] Hij vestigde net als hen de aandacht op de Arabische context van *Africa* door het gebruik van een descriptieve titel (*Africa, fantaisie...*) en een kleurrijke titelpagina.[39]

Volgens Michael Stegemann onderscheidt Saint-Saëns zich echter van andere componisten door zijn diepgaande behandeling van de Arabische muziek. Hij gebruikte de muziek niet alleen als een middel om de aandacht van zijn publiek te trekken, maar als wezenlijk onderdeel van zijn composities in zowel de thematiek als de structuur."[40] Ralph Locke ziet iets vergelijkbaars in zijn analyse van Saint-Saëns' opera *Samson et Dalila.* Hij concludeert dat de personages geen oppervlakkige stereotypes zijn, maar complexe figuren die zowel in de muziek als door middel van de tekst meerdere contrasterende lagen hebben.[41] Volgens Myriam Ladjili blijft Saint-Saëns in zijn oriëntalistische composities bovendien heel dicht bij de Arabische muziek door het gebruik van Arabische modi, specifieke Arabische ritmes, en klankeffecten die Arabische instrumenten representeren.[42] Dit ondersteunt het argument dat Saint-Saëns de muziek zo authentiek mogelijk wilde weergeven en hij zich daarmee conformeerde aan de agenda van de etnomusicologen uit zijn tijd.

34 Pasler, *Camille Saint-Saëns and His World*, 173-174.
35 Ladjili, "La musique arabe," 23.
36 Ibid.
37 Saint-Saëns, *Harmonie et mélodie*, 129.
38 Zie Camille Saint-Saëns, *Écrits sur la musique et les musiciens: 1870-1921,* red. Marie-Gabrielle Soret (Parijs: Vrin, 2012).
39 Zie het voorblad van deze scriptie. Saint-Saëns had dit ontwerp zelf voorgesteld: "Si vous faites un titre à sensation, voyez si on ne pourrait pas y mettre la jolie mosquée de la Pêcherie qui est sur la place du gouvernement à Alger (on en trouve les photographies partout), ou encore une vue de Tunis (l'air national Tunisien apparaît dans le final)," zo schreef op 1 april 1891 aan zijn uitgever Auguste Durand. Uiteindelijk leverde hij zelf de tekeningen voor de publicatie van de compositie. Zie Ratner, 395.
40 Michael Stegemann, *Camille Saint-Saëns und das französische Solokonzert von 1850 bis 1920* (Mainz [etc.]: Schott, 1984), 128.
41 Locke, "Constructing the Oriental 'Other'," 293.
42 Ladjili, "La musique arabe," 25-30.

3. *Africa*, *fantaisie pour piano avec accompagnement d'orchestre*, op. 89. Uiteenlopende interpretaties van een caleidoscopisch muziekstuk

Titel en instrumentatie

Saint-Saëns compositie *Africa* bevat net als zijn opera *Samson et Dalila* veel contrasterende lagen die voor meerdere interpretaties vatbaar zijn. Zo kan de term "fantaisie" uit de titel zowel naar het Westerse genre verwijzen, een doorgecomponeerd stuk met sterke contrasten in tempo, stijl en textuur,[43] als naar de Arabische fantāziyā: een spektakel van mannen te paard die begeleid door percussie een soort zwaarddans uitvoerden. Deze spektakels waren erg geliefd bij Europese toeristen en de kans is groot dat ook Saint-Saëns een dergelijk evenement heeft meegemaakt.[44] Het fenomeen was bovendien algemeen bekend: veel schilders gebruikten het als onderwerp van hun afbeeldingen. Of hij de dubbele betekenis bewust gebruikte om aan te tonen dat zijn compositie een hybride muziekstuk was, zoals Jann Pasler betoogt, is onbekend.[45] Het is daarnaast ook mogelijk dat hij hiermee verwees naar de orkestrale 'Fantasia arabe' in *Le Désert* van Félicien David en zichzelf zo in de Franse oriëntalistische compositietraditie wilde plaatsen.[46]

Ook de instrumentatie van *Africa* is opmerkelijk. In een standaard orkestbezetting gebruikt Saint-Saëns de "cornet à piston:" een afgeleide van de trompet met een mildere klank. Het is de enige keer in zijn hele oeuvre dat Saint-Saëns dit instrument gebruikt.[47] Misschien wilde hij hiermee verwijzen naar een specifiek Arabisch instrument. Voor zijn opera *Parysatis* (1902) ging Saint-Saëns namelijk via een Arabische vriend op zoek naar Egyptische bellen en voor *La Foi* (1908) liet hij speciaal instrumenten maken.[48] Is dit een bewijs voor het feit dat hij de muziek "inédit" wilde weergeven maar daar nog niet de middelen voor had, of is het een verwijzing naar zijn voorgangers Berlioz en Bizet die de kornet al eerder gebruikten? Ook het gebruik van extra slagwerk als bekkens en triangel is opvallend. Saint-Saëns gebruikte deze instrumenten slechts in twee andere soloconcerten: op. 73 en op. 156.[49]

Analyse

Michael Stegemann analyseert *Africa* in het kader van Saint-Saëns' compositiestijl (zie tabel 1). Volgens hem begint het stuk als een rapsodie waarin snelle tempowisselingen en korte motieven domineren. Na verloop van tijd krijgt het vrije begin meer structuur door een vast basisritme. Het tweede deel van het stuk, waarin wordt teruggekeerd naar het eerste tempo, omvat meer dan de helft van de compositie. In dit deel vindt de doorwerking van de thematische motieven uit het eerste deel plaats. Hierdoor vertoont de compositie volgens hem veel overeenkomsten met de tweedelige vorm.[50] Het molto allegro t/m maat 38 ziet Stegemann als inleiding en evenals in op. 6, 22, 61, 103 en 162 ziet hij een duidelijke voorliefde voor de hobo. Het eerste thema (m. 268ff.) is bovendien typerend voor Saint-Saëns melodieën die vrijwel altijd uit kleine intervallen bestaan: secundes, tertsen, kwarten, en kwinten. Het tweede thema is volgens Stegemann afkomstig uit een schets die 'Danse des Almées' wordt genoemd en die Saint-Saëns jaren eerder noteerde. Stegemann wil hiermee bewijzen dat niet alle "Afrikaanse thema's" van Saint-Saëns daadwerkelijk afkomstig zijn uit Noord-Afrika, maar indirect is dit waarschijnlijk wel het geval.[51] Waarschijnlijk transcribeerde

43 Barbacane, "On Colonial Textuality and Difference," 194.
44 Ibid., 195.
45 Pasler, "Musical Hybridity in Flux," 23.
46 Locke, "Cutthroats and Casbah Dancers, " 31.
47 Stegemann, *Camille Saint-Saëns und das französische Solokonzert*, 82-83.
48 Marie-Gabrielle Soret, "Lyres and Citharas of Antiquity," in *Camille Saint-Saëns and His World*, red. Jann Pasler (Princeton: Princeton University Press, 2012), 276.
49 Stegemann, *Camille Saint-Saëns und das französische Solokonzert*, 117.
50 Ibid., 51.
51 Ibid., 59, 97, 109, 142.

de componist de melodie namelijk in La Rue du Caire op de Wereldtentoonstelling van 1889, waar een 'danse des almées' werd uitgevoerd door Arabische danseressen en musici.[52] Het thema is in dat geval dus wel Arabisch. Verder typeert Stegemann de verschuivingen van het metrum en de maatsoort in onder andere de eerste twee thema's als kenmerkend voor Saint-Saëns' compositiestijl.[53]

Jann Pasler maakt een thematische analyse waarbij ze de melodieën en toonsoorten verklaart vanuit de Westerse en Arabische muziekcultuur (zie afbeelding 2[54] en afbeelding 3[55]). In tabel 1 zien we dat haar visie grotendeels overeenkomt met die van Stegemann. Het gedeelte vanaf tempo primo ziet Stegemann echter als de reprise, terwijl Pasler hier nog een aantal nieuwe thema's duidt. Omdat Paslers thematische analyse het meest uitgebreid is, zullen we in het vervolg haar benamingen voor de verschillende thema's gebruiken.

Kristy Barbacane analyseert vijf thema's in *Africa*. Zij geeft deze thema's benamingen als "exotic" en "sensual". De vraag is wat zij onder deze stereotype benamingen verstaat. Het lijkt er veel op dat zij in de methodologische impasse raakt waar Matthew Head voor waarschuwt.[56] Jean Gallois ziet in *Africa* vier verschillende thema's, maar zijn analyse is onderdeel van een biografisch verhaal en is daarom erg summier. We kunnen deze twee analyses echter rechtvaardigen door een akoestische opname van Saint-Saëns waarin hij het stuk speelt als een sterk ingekorte cadens.[57] Saint-Saëns begint met de eerste solocadens en speelt dan achtereenvolgens thema A tot en met maat 76. Daarna voegt hij een harmonische modulatie in en springt hij in één keer naar thema E (vanaf tempo primo). Nu speelt hij door tot thema F, onmiddellijk gevolgd door thema G (m. 503ff.). Vervolgens speelt hij de rest van het stuk maar laat maat 561 t/m 568 weg. Ook Saint-Saëns kiest er dus voor om maar vier thema's uit te lichten. Ik denk echter dat hij deze thema's als de belangrijkste beschouwde en de andere thema's ook als dusdanig had bedoeld.

Zelf kan ik mij grotendeels vinden in de thematische analyse van Pasler (zie schema 1 en 2). Ik wil echter op een aantal dingen wijzen, die in de analyses van bovenstaande auteurs niet naar voren komen. Opvallend is het gebruik van de zigeunertoonladder (thema A, overgang), de makam *hijaz* (thema G) en de octotonische toonladder (thema I, m. 456ff.). Veel modulaties zijn gebaseerd op tertsverwantschap en hebben een relatie van zowel een grote als een kleine terts. Daarnaast zien we modulaties via moll-Dur (bijv. m. 76ff.) en modulatie door verplaatsing van het hexachord (m. 39ff.). Saint-Saëns maakt veelvuldig gebruik van orgelpunten (m.1 ff., m. 88ff., m. 139ff., m. 161ff. (hobo), m. 254ff., m. 390ff., m. 431ff., m. 503ff., m. 541ff., m. 589ff.) en de lamentobas. Deze past hij zowel dalend (m. 46ff., m. 405ff., m. 515ff. (quasi)) als stijgend toe (m. 97ff., m. 220ff., m. 296ff., m. 340ff.), en behalve in de bas ook in de middenstemmen (m. 97ff.). Ook de steeds terugkerende hemiool in de 6/8 maatsoort (thema A) is karakteristiek voor het stuk. In vrijwel ieder thema treden bovendien metrumverschuivingen op. Daarnaast schrijft Saint-Saëns zeer regelmatig een dubbele leidtoon voor de kwint (bijv. m. 3f., m. 134ff.). Hierin zien we niet alleen typisch oriëntalistische kenmerken, maar ook duidelijke verwijzingen naar Arabische muziek (makam *hijaz* en quasi-microtonale versieringen in hobo (m. 161ff.)).

De vorm van het stuk kan bovendien op meerdere manieren geïnterpreteerd worden. Ten eerste zie ik hier een dubbele rondovorm, waarbij het refrein van het eerste rondo wordt gevormd door thema A en het refrein van het tweede rondo door thema F. De splitsing van de rondo's kan worden gerechtvaardigd door de lange chromatische ladder aan het einde van beide gedeeltes (m. 264ff. en m. 581ff.). Beide rondo's hebben bovendien de structuur van een sonatevorm door een

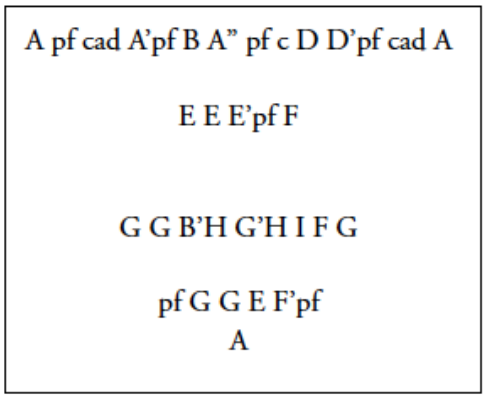
52 Fauser, *Musical Encounters*, 231.
53 Stegemann, *Camille Saint-Saëns und das französische Solokonzert*, 118.
54 Pasler, "Saint-Saëns: Africa et ses promenades en Afrique," 233.
55 Pasler, *Camille Saint-Saëns and His World*, 240.
56 Barbacane, "On Colonial Textuality and Difference," 194-202.
57 "Camille Saint-Saëns (1835-1921): Cadenza for "Africa" op.89," YouTube-video, 2:49, geüpload door "d60944", 7 april 2008, https://www.youtube.com/watch?v=rRX_d1OAci4.

sterk contrasterend tweede thema (thema B en thema G). Vooral in het tweede rondo is een duidelijke recapitulatie te vinden door de terugkeer van thema F en G in de hoofdtoonsoort (m. 469ff.).

Ten tweede bevat *Africa* kenmerken van het romantische pianoconcert. Zo verwijst thema A (allegro) naar het eerste deel van het pianoconcert, thema B (andante) naar het tweede deel en thema F (scherzando) naar het derde deel. Het gedeelte vanaf maat 531 kan worden beschouwd als de finale van een vierdelig pianoconcert of het coda van een driedelig pianoconcert. Saint-Saëns laat hier namelijk vrijwel alle thema's de revue passeren en vat het hele stuk zo kernachtig samen.

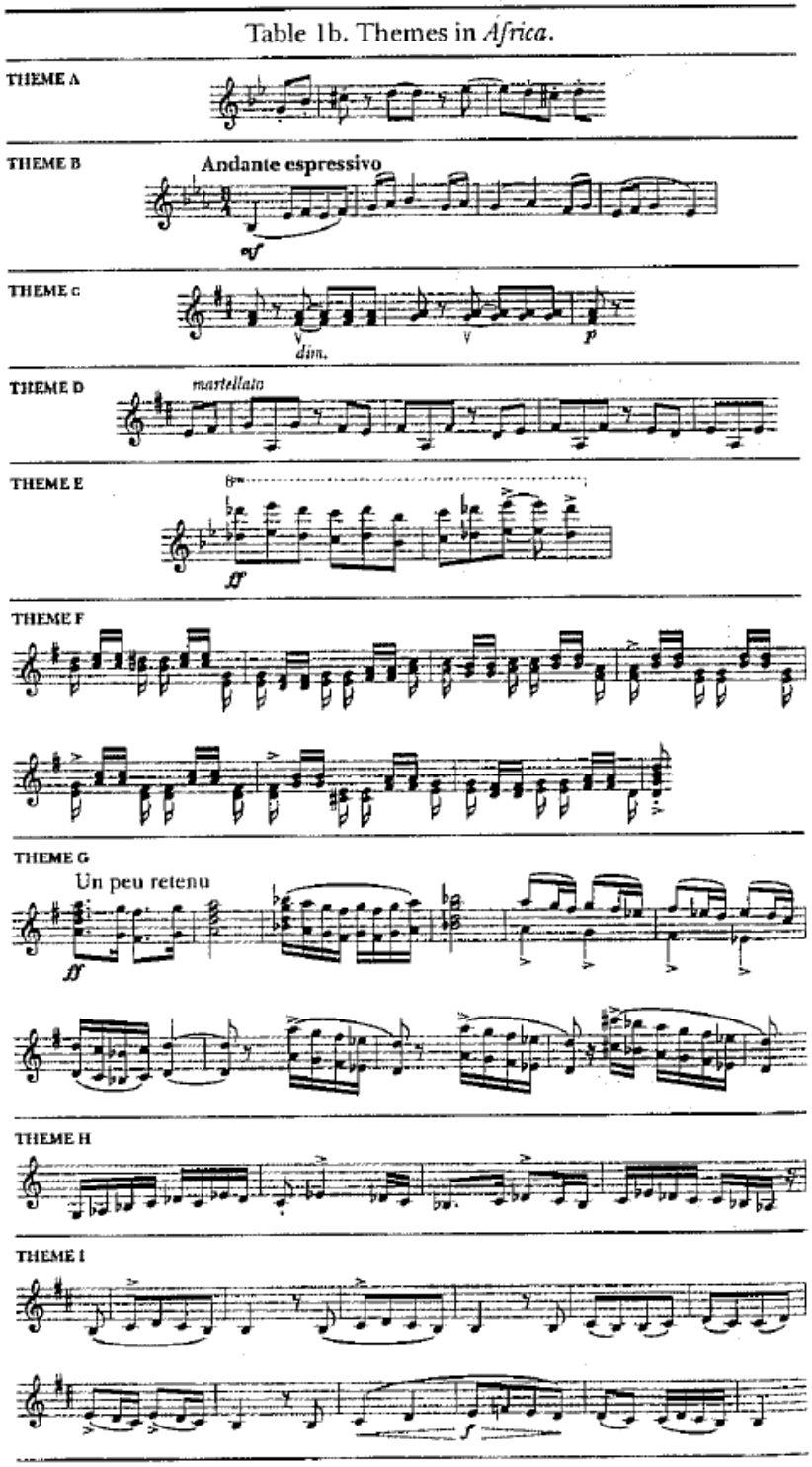
Tot slot verwijst Saint-Saëns met *Africa* naar de Arabische *nouba* (zie schema 3). Deze muziek bevat een tweedelige introductie, drie hoofdfases afgewisseld door overgangspassages en een finale. Kenmerkend voor de *nouba* is het steeds sneller wordende tempo en het gebruik van de instrumenten *darabukka* (een vaasvormige drum), *ṭār* (een platte drum met schellen), en *rhaita* (een dubbelrietinstrument). Daarnaast bepalen de verschillende ritmische modi de melodische structuur.[58] In *Africa* zien we al deze kenmerken terugkomen. De eerste cadens staat in dit geval gelijk aan de vrije introductie. In maat 62 hebben alle instrumenten voor het eerst het thema gespeeld en is wat mij betreft de introductie afgerond. In tegenstelling tot de *nouba* heeft *Africa* geen drie hoofdthema's maar vier, omdat thema A behalve in de introductie ook verder in het stuk een belangrijke rol speelt. Het ritme van thema A (noot, noot, noot, rust, noot, rust) komt namelijk overeen met het ritme basīṭ (o o o x o x) uit hoofdfase 1 en thema D is hier eveneens een afgeleide van. Deze beide thema's kunnen dus als hoofdfase 1 worden gezien. De pauken, bekkens en hobo in *Africa* zouden verder kunnen verwijzen naar bovengenoemde Arabische instrumenten. Net als in de *nouba* vindt in *Africa* een versnelling van het tempo plaats (van 6/8 maat naar 2/4 maat) en wordt de melodische structuur bepaald door het ritme.

We kunnen concluderen dat Saint-Saëns ook in deze compositie de Arabische muziek dus op een zeer originele manier representeert door de vorm een dubbele 'persoonlijkheid' te geven en zeer nauwkeurig te verwijzen naar Arabische toonsoorten, ritmes en muzikale gebruiken.



Afbeelding 2: Thematische analyse Jann Pasler

58 Habib Hassan Touma, "Andalusian Nūba in Morocco," in *Garland Encyclopedia of World Music Volume 6: The Middle East*, red. Virginia Danielson e.a. (New York: Routledge, 2001), 484-493.



Afbeelding 3: Overzicht thema's volgens Jann Pasler

Auteur:	**Stegemann**[59]	**Pasler**[60]	**Barbacane**[61]	**Gallois**[62]
Analyse:	molto allegro	A	“Exotic”	“Thema en sol mineur”
	cadenza	pf cad		
	stringendo	A’ pf		
	andante espressivo	B	“Pastorale”	“Thema en mi bémol”
	allegro	A’’		
	sans presser	pf		
	meno allegro	c	“Country fiddle”	
	tranquillo	D	“Tranquillo theme”	
	animato	D’ pf cad		
	molto allegro (tempo I)	A E E/A E’ pf F G G B’ H G’ H I F G pf G G E	“Scherzando theme” “Theme 5: sensual”	“Thema en sol majeur” “Marche rythmée”
	animato	F’ pf A		

Tabel 1

59 Stegemann, *Camille Saint-Saëns und das französische Solokonzert*, 51.
60 Pasler, “Saint-Saëns: Africa et ses promenades en Afrique,” 233.
61 Barbacane, “On Colonial Textuality and Difference,” 194-202.
62 Gallois, *Charles-Camille Saint-Saëns,* 284.

RONDO I												
Thema	A	cad.	A’	mod. – Abspaltung A	B	A’’ - mod.	overgang	D	cad.	A’’ - mod.	E	E/A – mod.
Maat	m. 1ff.	m. 39ff.	m. 45ff.	m. 62ff.	m. 88ff.	m. 119ff.	m. 139ff.	m. 159ff.	m. 220	m. 221ff.	m. 230ff.	m. 242ff.
Toonsoort	g	g	G	bes–des–es–Es	Es	Es-F-g-Bes-D	g-D	D-d-F-d-D	D-Bes	Bes-C-f-Des	Des-bes-g	g-G

Schema 1: Analyse Annemarie Koppelaar

RONDO II																	
Thema	F	cad.	F’	mod.	G	F/B – mod.	H	G’ – Abspaltung	mod. – kreeft A	I	F’	G	cad.	G/A – mod.	E	F’’	cad./finale
Maat	m. 268ff.	m. 296ff.	m. 308ff.	m. 324ff.	m. 342ff.	m. 382ff.	m. 390ff.	m. 406ff.	m. 424ff.	m. 448ff.	m. 469ff.	m. 503ff.	m. 515ff.	m. 531ff.	m. 553 ff.	m. 569ff.	m. 581ff.
Toonsoort	G-b-D	D-G	G	G-E-A-Fis-B-D	D-G	G-As	As	A	A-bes-b	b	G	D	G	G-D-g-Es-Gis-Cis	Cis-G-Es-g	G	G

Schema 2: Analyse Annemarie Koppelaar (vervolg)

Arabische *nouba*		***Africa*, op. 89**	
Opbouw	Maatsoort	Opbouw	Maatsoort
introductie (vrij) (taṣdīra)	geen	cad. (m. 39ff.)	geen
introductie (metrisch) (taṣdīra)	geen	A’	6/8 maat
hoofdfase 1 (muwassa ‘spacious’)	6/4 maat (basīṭ)	A en D	6/8 maat
overgang	8/4 maat (qāyim wa-nisf)	B, E	3/4 maat en 6/8 maat
hoofdfase 2 (mahzūz ‘shaken’)	8/4 maat (bṭayḥī)	F	2/4 maat
overgang	4/4 maat (darj)	H/I	2/4 maat
hoofdfase 3 (inṣirāf ‘departure’)	3/4 maat (quddām)	G	2/4 maat
finale (qufl ‘lock’)	3/4 maat	finale (m. 531ff.)	6/8 maat en 2/4 maat

Schema 3

Representatie

Authentiek?

Vanuit de sterke gelijkenis met de Arabische *nouba* en Saint-Saëns' intenties om de muziek zo oorspronkelijk mogelijk weer te geven, kunnen we *Africa* als een authentiek muziekstuk beschouwen. Volgens de analyse van Stegemann is *Africa* echter helemaal niet zo "oorspronkelijk". De hobo komt in veel van Saint-Saëns' andere composities prominent naar voren, thema B noteerde hij waarschijnlijk niet in Noord-Afrika en de melodische en ritmische opbouw van zijn thema's zijn volgens Stegemann typerend voor zijn compositiestijl. Daarnaast toont Barbacane aan dat thema G ("l'air nationale de Tunesie") sterke overeenkomsten vertoont met een thema uit zijn opera *Samson et Dalila* en is het dus de vraag of hij dit thema daadwerkelijk in Tunesië noteerde.[63]

Ook is het feit dat Saint-Saëns de Arabische muziek transcribeerde problematisch. De componist kon geen gebruik maken van opnameapparatuur en hij noteerde de muziek in Westerse muzieknotatie waarbij hij de piano als uitgangspunt nam. Het probleem hiervan is dat muzikale kenmerken als microtonale versieringen en het gebruik van onbekende toonsoorten en ritmes niet kunnen worden genoteerd.[64] Vroeg twintigste-eeuwse muziektheoretici waren bovendien verdeeld over het feit of de piano ook de klanken van Arabische muziekinstrumenten op de juiste manier kon weergeven. "Je hoort de harde en naargeestige klanken van Arabische instrumenten en het geroffel van het hakkebord in de piano zelf," aldus een enthousiaste Émile Baumann over *Africa*.[65] Maar Tiersot was het hier helemaal niet mee eens:

> "De noten van de piano klinken iel en droog, als een melodisch skelet ontdaan van al haar charme. Deze [Arabische] melodieën, gemaakt voor instrumenten met een onbepaalde stemming en diepe sonoriteit die aanleiding geven tot meanderende ritmes, verliezen hun karakter op ons moderne instrument met zijn getempereerde stemming en nauwkeurige klanken."[66]

Saint-Saëns was zich bewust van deze beperkingen. Zo betreurde hij het feit dat hij alleen diatonisch kon schrijven voor zijn latere orkestwerk *Trois Tableaux symphonique d'après 'La Foi'*.[67] De kans is groot dat hij het heel anders had aangepakt als hij vijftig jaar later had geleefd.

We kunnen concluderen dat *Africa* aan het einde van de negentiende eeuw in de oren van Saint-Saëns en zijn publiek als zeer authentiek moet hebben geklonken. Echter nu we zijn oeuvre als geheel kunnen bestuderen, zien we duidelijk kenmerken van Saint-Saëns' compositiestijl in *Africa* die weinig te maken hebben met Arabische muziek. Daarnaast is ons begrip van authenticiteit door technische ontwikkelingen sterk veranderd. *Africa* interpreteren vanuit een perspectief van authenticiteit kan dus alleen in de context van de negentiende eeuw.

Een muzikaal fotoalbum?

Vanuit de context van het opkomende toerisme aan het einde van de negentiende eeuw kunnen we het muziekstuk ook beschouwen als een muzikaal foto-album van Saint-Saëns' reizen in Noord-Afrika. Ieder thema in de muziek correspondeert dan met een 'foto' van een andere plaats. Saint-

---

63 Barbacane, "On Colonial Textuality and Difference," 201.

64 Fauser, *Musical Encounters*, 237.

65 Stegemann, *Camille Saint-Saëns und das französische Solokonzert*, 258.

66 Tiersot, "Promenades musicales à l'Exposition," 300, geciteerd in Fauser, *Musical Encounters*, 238.

67 "J'ai employé des gammes égyptiennes qui feront dire que j'ai voulu me mettre à la mode; les extrêmes se touchent, l'antique et le moderne s'embrassent: et beaucoup d'autres choses dans le même genre. Malheureusement, après *Salomé* cela paraître diatonique," zo schreef Camille Saint-Saëns aan Gabriel Fauré op 2 april 1909. Zie *Correspondance: soixante ans d'amitié*, red. Jean Michel Nectoux (Parijs: Société française de musicologie, 1973), 86.

Saëns maakte die 'foto's' echter niet in zijn eentje. Reisgidsen beschrijven georganiseerde tripjes naar plaatsen als Algiers, Blidah, Biskra en Tunis waar ook Saint-Saëns aan deelnam. In zijn brieven en dagboekaantekeningen lezen we over de vele schrijvers, archeologen, biologen en kunstenaars die hij tijdens zijn reizen ontmoette. Zijn indrukken van het land, de natuur, de inheemse bevolking, de cultuur en bovenal de muziek werden mede gevormd door zijn reisgenoten. Zij wezen hem misschien op een muzikaal optreden en discussieerden over de Arabische muziek en instrumenten die ze hoorden. Saint-Saëns transcribeerde de muziek wellicht zelf, (alhoewel de transcripties die hij maakte voor *Africa* nooit bewaard zijn gebleven), maar de inzichten van anderen hebben zijn eigen beeld van de muziek zeker gevormd.[68]

Het is de vraag welke doelgroep Saint-Saëns bij zijn foto-album voor ogen had. De componist wist dat hij in Parijs een publiek zou treffen dat reikhalzend uitkeek naar alles wat uit de 'Oriënt' afkomstig leek. Was het niet heel gemakkelijk om een stuk te schrijven dat per definitie goed zou worden ontvangen? Vanuit het idee van "het oorspronkelijke Afrika" lijkt dit onlogisch. Eerder stelden we al vast dat Saint-Saëns duidelijk afweek van andere componisten door geen oppervlakkig beeld te geven van de Arabische muziek. Zou hij *Africa* alleen hebben gecomponeerd voor het publiek, dan maakte hij het zichzelf wel heel moeilijk. De kans is groot dat hij het stuk vanuit een heel praktisch oogpunt componeerde. Saint-Saëns reisde immers de hele wereld over om concerten te geven en kon een virtuoos concertstuk als *Africa* dus goed gebruiken.[69] Of hij *Africa* ook met dit doel componeerde is niet bekend.

Arabisch, Westers of hybride?

Tot slot de vraag vanuit welke muziekcultuur we *Africa* moeten interpreteren. Wilde Saint-Saëns de Arabische muziek onderwerpen aan de Westerse muziek en daarmee de superioriteit van het Westen benadrukken, of streefde hij een assimilatie van de Arabische en de Westerse muziek na? Volgens Lynne Johnson past *Africa* in een stadium van "Travelogue": de reizende wetenschapper die eigenhandig materiaal verzamelt maar dat materiaal vervolgens tegenover de Westerse muziek plaatst. Zij gaat daarbij uit van een onderverdeling van het stuk in Arabische en Westerse gedeeltes.[70] Pasler ziet echter een integratie van Arabische muziek en Westerse muziek en stelt dat *Africa* een hybride werk is.[71] Zij maakt een onderscheid tussen thema's die meer Arabisch aandoen (thema A, E, G, H, I) en thema's die meer Westers lijken (thema B en D). Volgens haar overstijgt thema F deze binaire oppositie door de combinatie van Westerse tertsen en het effect van een Arabische klank. Een Arabisch publiek herkent hier volgens haar de virtuositeit van de *nouba* in en een Westers publiek hoort vooral pianistische virtuositeit.[72] Michael Stegemann daarentegen betoogt dat het stuk eigen is aan de compositiestijl van Saint-Saëns en dus moet worden gezien als een Westerse compositie.[73]

In het licht van Saids definitie van oriëntalisme is deze vraag echter niet relevant. Hoewel de componist zichzelf misschien niet superieur voelde ten opzichte van de Arabische muziek op het moment dat hij *Africa* componeerde, gebruikte hij de Arabische muziek (authentiek of niet) in een Westers kader en nam hij dus per definitie een oriëntalistische houding aan. Bovendien is de onderverdeling van de muziek in afgebakende 'hokjes' als Westers, Arabisch en hybride een methode die volgens Matthew Head juist vermeden moet worden. Termen als Westers, Arabisch en hybride zijn namelijk concepten die naar tijd en plaats een andere betekenis krijgen en dus geen afgebakend beeld kunnen geven van de muziek.[74]

---

68 Pasler, *Camille Saint-Saëns and His World*, 236.
69 Gallois, *Charles-Camille Saint-Saëns*, 9.
70 Johnson, "Camille Saint-Saëns's Changing Exoticism," 79-80.
71 Pasler, "Musical Hybridity in Flux," 37.
72 Ibid., 36-41.
73 Stegemann, *Camille Saint-Saëns und das französische Solokonzert*, 97-137.
74 Head, "Musicology on Safari," 216-217.

Conclusie

We kunnen concluderen dat *Africa*, op.89 op veel verschillende manieren te interpreteren is, afhankelijk vanuit welke visie en context je het stuk bekijkt. In het Frankrijk van 1891 bestonden twee algemene visies ten aanzien van de Arabische muziek. Republikeinen verzamelden zich in het monogenisme en geloofden dat muziek zich ontwikkelt vanuit een overal geldend principe. Zij zagen in de ongeharmoniseerde melodieën van Arabieren een eerder stadium van de muzikale ontwikkelingen die Europeanen al hadden doorgemaakt. Monarchisten daarentegen geloofden niet in een gezamenlijke oorsprong van Westerse en Arabische muziek, maar deelden de visie van de republikeinen in hun opvatting dat Arabische muziek inferieur was aan Westerse muziek.

Saint-Saëns' eigen visie op Arabische muziek is in eerste instantie vergelijkbaar met de visie van de republikeinen. De Arabieren konden met hun "eenvoudige" muziek nu eenmaal niet tippen aan de harmonie van de Westerse muziek, zo stelde hij aanvankelijk. In 1884 draaide hij zijn mening 180 graden om: de twee soorten muziek moesten niet langer met elkaar worden vergeleken, maar gezien worden als verschillende kunststromingen. Hierin zien we deels de visie van de monarchisten terug, en deels een verandering in de algemene visie op Arabische muziek. Men was bang voor het devalueren van de Franse cultuur onder invloed van de Arabische muziek en cultuur. Dit resulteerde in een etnomusicologische zoektocht naar Arabische muziek die niet was beïnvloed door de Westerse samenleving. Saint-Saëns zelf componeerde na 1895 geen stukken meer waarin hij Arabische en Westerse muziek combineerde. We moeten *Africa* dan ook plaatsen in de periode vlak voor deze verandering van de algemene visie op Arabische muziek, toen de assimilatie van Westerse en Arabische muziek nog wel werd gewaardeerd.

Saint-Saëns' keuze om Arabische muziek te gebruiken in zijn composities komt voort uit de algemene fascinatie voor de 'Oriënt' aan het einde van de negentiende eeuw. Net als zijn collega's trok Saint-Saëns naar Noord-Afrika om daar zelf de Arabische muziek te bestuderen. Verder maakte ook hij gebruik van de vaste compositietechnieken waarmee Arabische muziek werd gerepresenteerd. In *Africa* komen typisch oriëntalistische kenmerken als de Arabische dans, authentieke melodieën, Arabische toonsoorten, gesyncopeerde ritmes, en melodische en ritmische variatie duidelijk naar voren. Saint-Saëns wijkt echter in bepaalde opzichten af van deze compositietraditie. Zijn representatie van Arabische muziek is veel preciezer dan de representatie van die muziek in de composities van zijn collega's. Daarnaast verwijst hij tegelijkertijd naar Westerse en Arabische muziek waardoor de compositie een complexe gelaagdheid krijgt die op meerdere manieren te interpreteren is.

Het idee van *Africa* als een etnomusicologische studie die authenticiteit nastreeft, blijkt problematisch. Hoewel Saint-Saëns zelf beweerde dat hij de Arabische melodieën ongewijzigd ("inédit") had opgenomen in de compositie, volgt uit de analyses van Stegemann en Barbacane dat dit materiaal eigen was aan zijn compositiestijl en dat hij deze thema's wellicht eerder had bedacht. Saint-Saëns noteerde ze bovendien in Westerse notatie voor een typisch Westers instrument, waardoor de claim van authenticiteit niet houdbaar lijkt. Ook het idee van *Africa* als een muzikaal foto-album van Saint-Saëns' persoonlijke ervaringen moet worden genuanceerd, omdat Saint-Saëns nooit alleen reisde. Daarnaast is het niet mogelijk om aan te geven of *Africa* een Westers, Arabisch of hybride stuk is, omdat de betekenis van deze concepten afhankelijk is van de tijd waarin ze worden gehanteerd.

We kunnen dus geen eenduidig antwoord geven op de vraag hoe we *Africa*, op. 89 moeten interpreteren. Betrekken we hierin de algemene visie op Arabische muziek, dan is de compositie een vrij normaal oriëntalistisch werk dat duidelijk verankerd is in de Franse oriëntalistische compositietraditie. Als we Saint-Saëns' visie op Arabische muziek projecteren op *Africa*, dan zien we dat de muziek veel complexer is dan Saint-Saëns ons doet geloven. Wellicht presenteerde hij ons een vereenvoudigde versie van een veel complexer idee over Arabische muziek dat alleen tot

uiting kwam in zijn composities. Voor mij als eenentwintigste-eeuwse pianist zijn deze visies echter irrelevant, omdat ze gebaseerd zijn op de politieke, culturele en maatschappelijke situatie aan het einde van de negentiende eeuw. Ons huidige beeld van Arabische muziek correspondeert niet met het beeld uit de negentiende eeuw en we kunnen ons nu weinig voorstellen van de fascinatie voor, en de impact van deze muziek in die tijd. Wat mij betreft kan *Africa* daarom het beste worden gezien als een 'standaard' virtuoos concertstuk met een bijzondere thematiek. Het is vervolgens aan de pianist om te besluiten of hij de Arabische invloeden in het muziekstuk vanuit de Westerse of de Arabische muziekcultuur bekijkt.

Bibliografie

Boeken en artikelen

Barbacane, Kristy K. “On Colonial Textuality and Difference: Musical Encounters with French Colonialism in Nineteenth-Century Algeria.” Proefschrift, Columbia University, 2012.

Bellman, Jonathan D. *The Exotic in Western Music.* Boston: Northeastern University Press, 1998.

———. “Musical Voyages and Their Baggage: Orientalism in Music and Critical Musicology.” *The Musical Quarterly* 94, nr. 3 (2011): 417-438.

Fauser, Annegret. *Musical Encounters at the 1889 Paris World’s Fair*. Rochester: University of Rochester Press, 2005.

Gallois, Jean. *Charles-Camille Saint-Saëns*. Sprimont: Mardaga, 2004.

Gradenwitz, Peter. “Félicien David (1810-1876) and French Romantic Orientalism.” *Musical Quarterly* 62, nr. 4 (1976): 471-506.

Head, Matthew. “Musicology on Safari: Orientalism and the Spectre of Postcolonial Theory.” *Music Analysis* 22, nr. 1-2 (2003): 211-230.

Johnson, Lynne. “Camille Saint-Saëns’s Changing Exoticism and the Interesting Case of *La Foi*.” *Journal of Musicological Research* 25, nr. 1 (2006): 75-95.

Ladjili, Myriam. “La musique arabe chez les compositeurs français du xixe siècle saisis d’exotisme (1844-1914).” *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 26, nr. 1 (1995): 3-33.

Locke, Ralph P. “Constructing the Oriental ‘Other’: Saint-Saëns’s *Samson et Dalila*.” *Cambridge Opera Journal* 3, nr. 3 (1991): 261-302.

———. “Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timeless Sands: Musical Images of the Middle East.” *Nineteenth-Century Music* 22, nr. 1 (1998): 20-53.

McClary, Susan. *Georges Bizet: Carmen*. New York: Cambridge University Press, 1992.

Pasler, Jann. *Camille Saint-Saëns and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2012.

———. “Contingencies of Meaning in Transcriptions and Excerpts: Popularizing *Samson et Dalila*.” In *Approaches to Meaning in Music*, geredigeerd door Byron Almén en Edward Pearsall, 170-213. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2006.

———. “Musical Hybridity in Flux: Representing Race, Colonial Policy, and Modernity in French North Africa, 1860s-1930s.” *Africa Zamani* 20-21 (2012-2013): 21-68.

———. “Saint-Saëns: Africa et ses promenades en Afrique.” In *Le concerto pour piano français à l’épreuve des modernités*, geredigeerd door Alexandre Dratwicki, 225-248. Lyon: Symmétrie,

2015.

Ratner, Sabina T. *Camille Saint-Saëns, 1835-1921: A Thematic Catalogue of His Complete Works, Vol. 1: The Instrumental Works*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Saint-Saëns, Camille. *Écrits sur la musique et les musiciens: 1870-1921*. Samengesteld en geannoteerd door Marie-Gabrielle Soret, met een voorwoord van Yves Gérard. Parijs: Vrin, 2012.

———. *Harmonie et mélodie*. Parijs: Calmann Lévy, 1885.

Saint-Saëns, Camille en Gabriel Fauré. *Correspondance: soixante ans d'amitié*. Geredigeerd door Jean Michel Nectoux. Parijs: Société française de musicologie, 1973.

Stegemann, Michael. *Camille Saint-Saëns und das französische Solokonzert von 1850 bis 1920*. Mainz [etc.]: Schott, 1984.

Touma, Habib Hassan. "Andalusian Nūba in Morocco." In *Garland Encyclopedia of World Music Volume 6: The Middle East*, 484-493. Geredigeerd door Virginia Danielson, Scott Marcus en Dwight Reynolds. New York: Routledge, 2001.

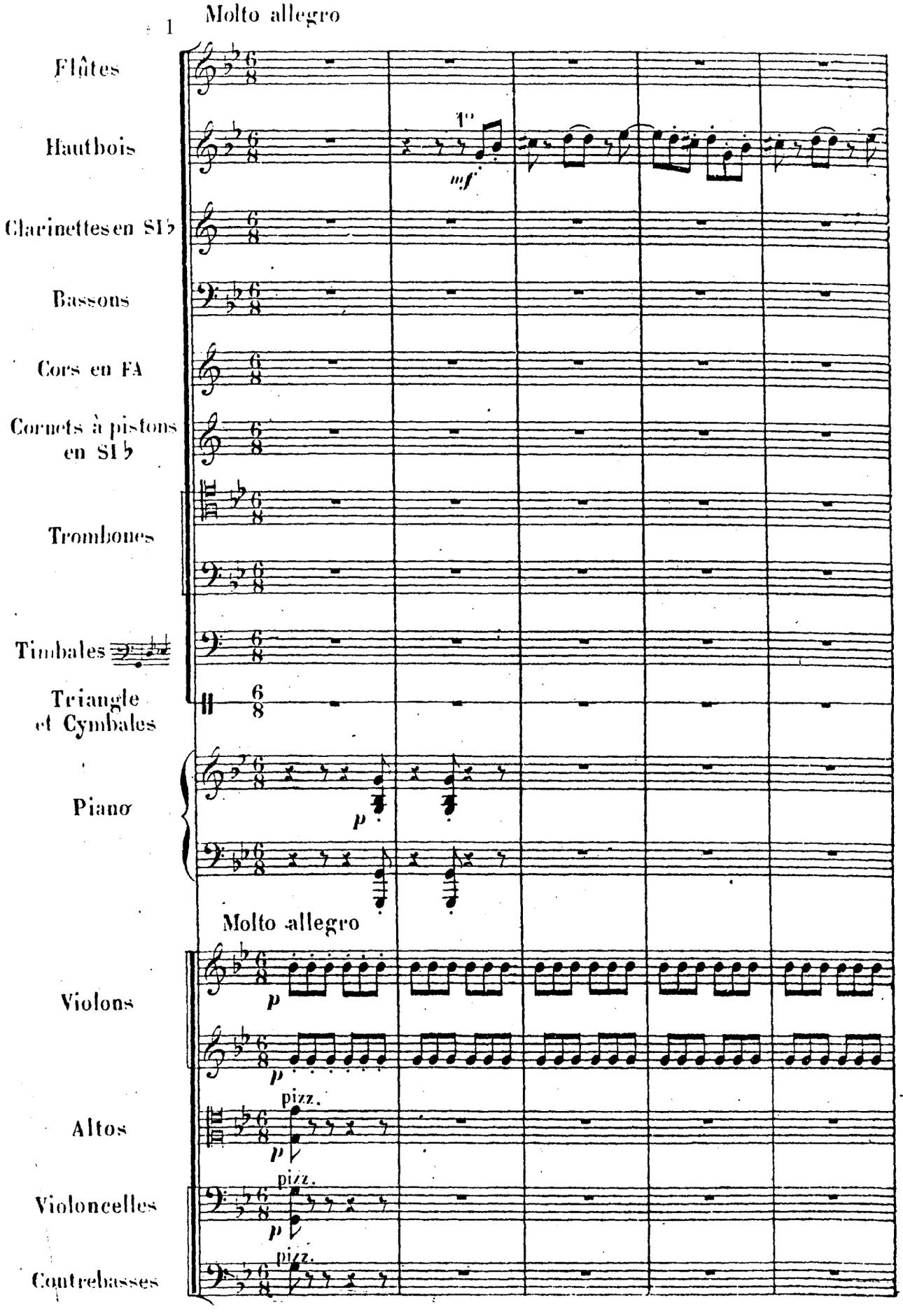
Video

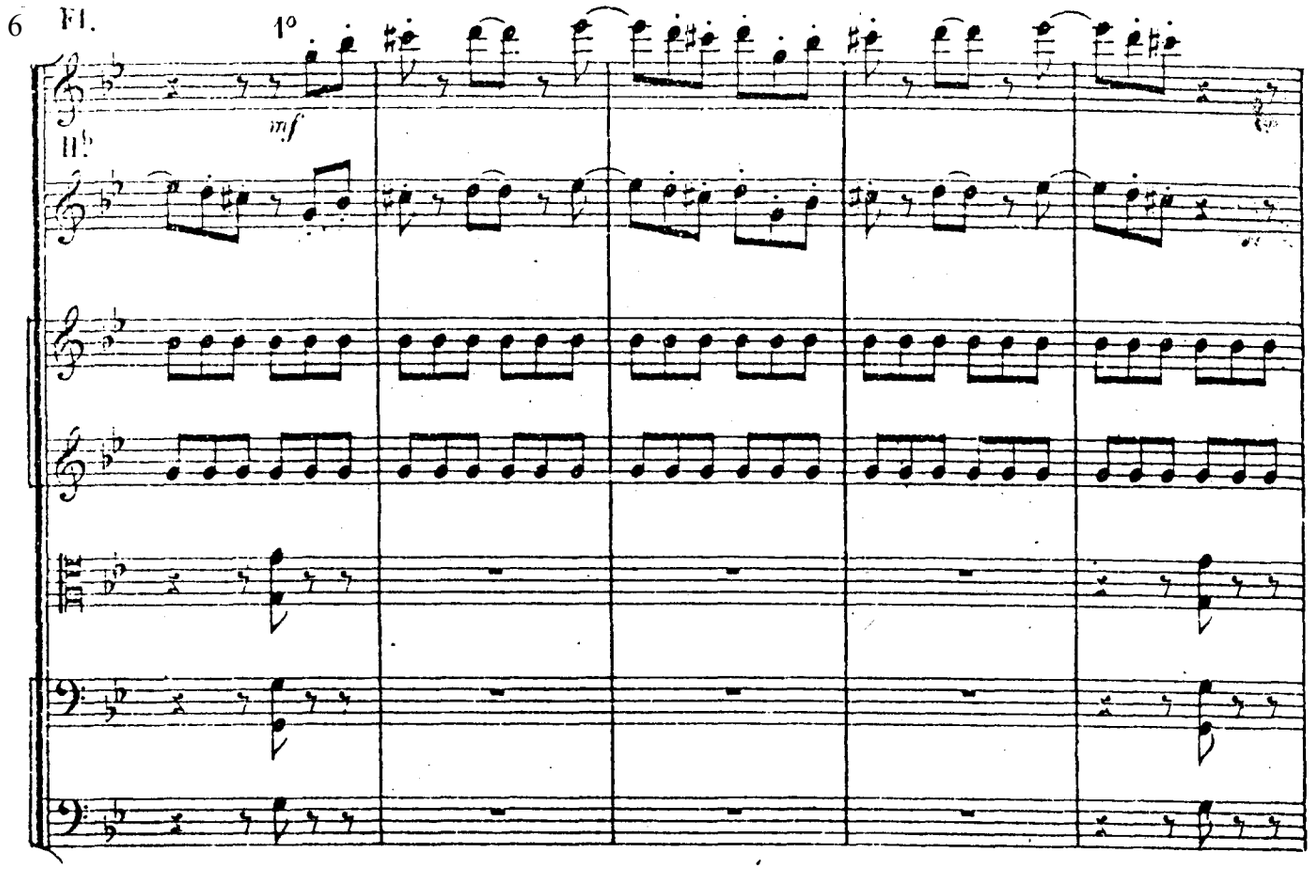
"Camille Saint-Saëns (1835-1921): Cadenza for *Africa* op.89." YouTube-video. 2:49. Geüpload door "d60944". 7 april 2008. https://www.youtube.com/watch?v=rRX_d1OAci4.

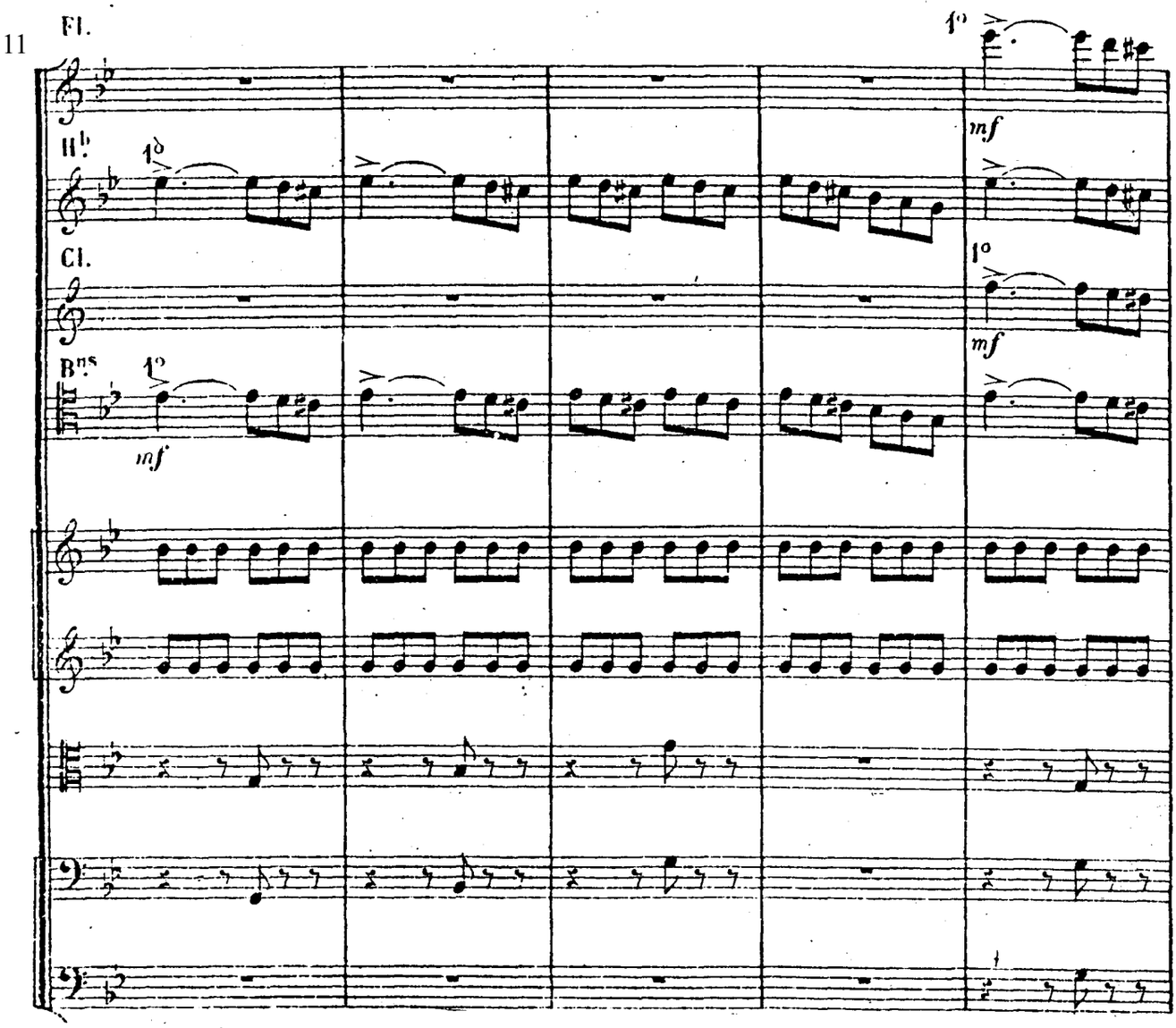
Bijlage

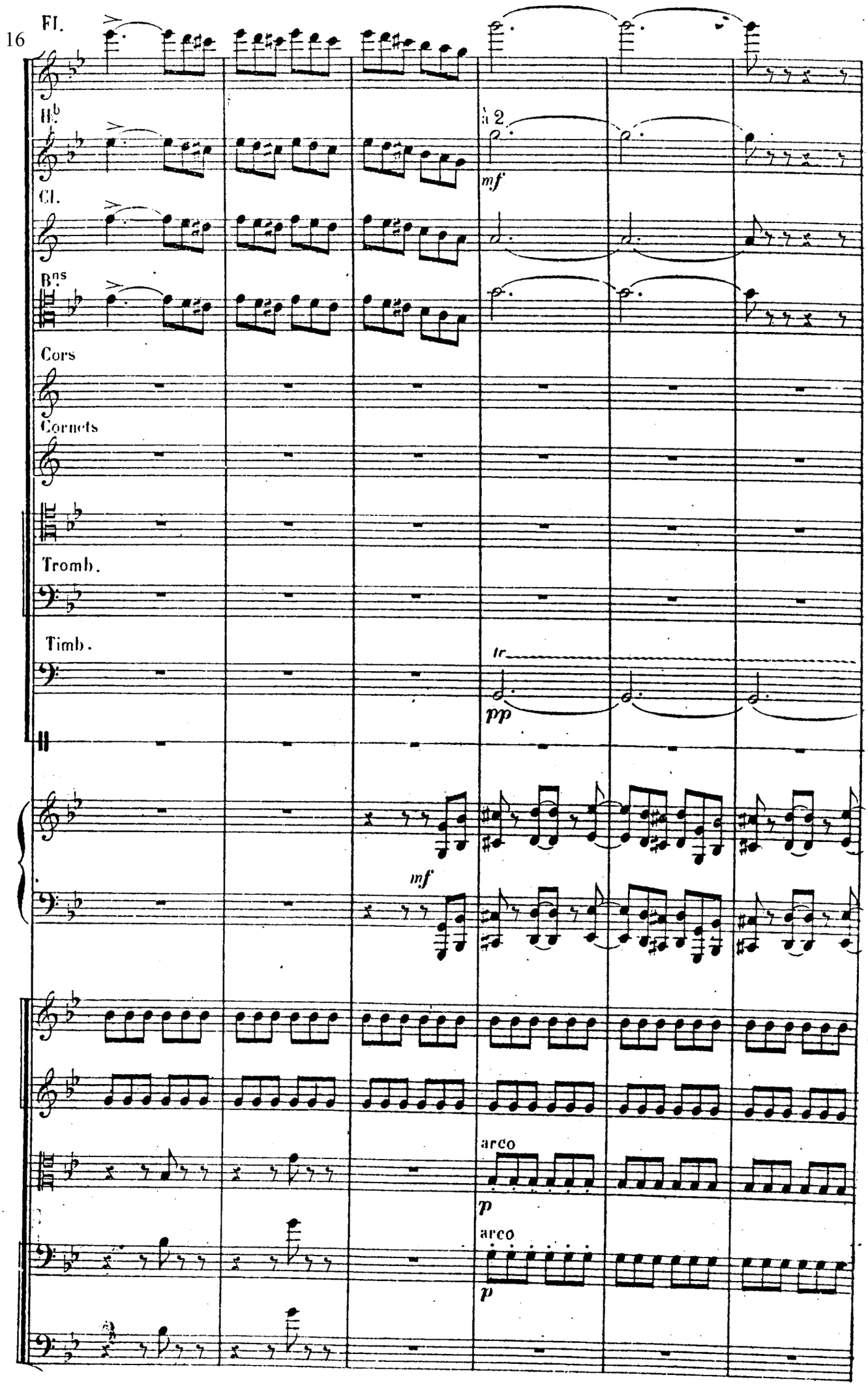
AFRICA

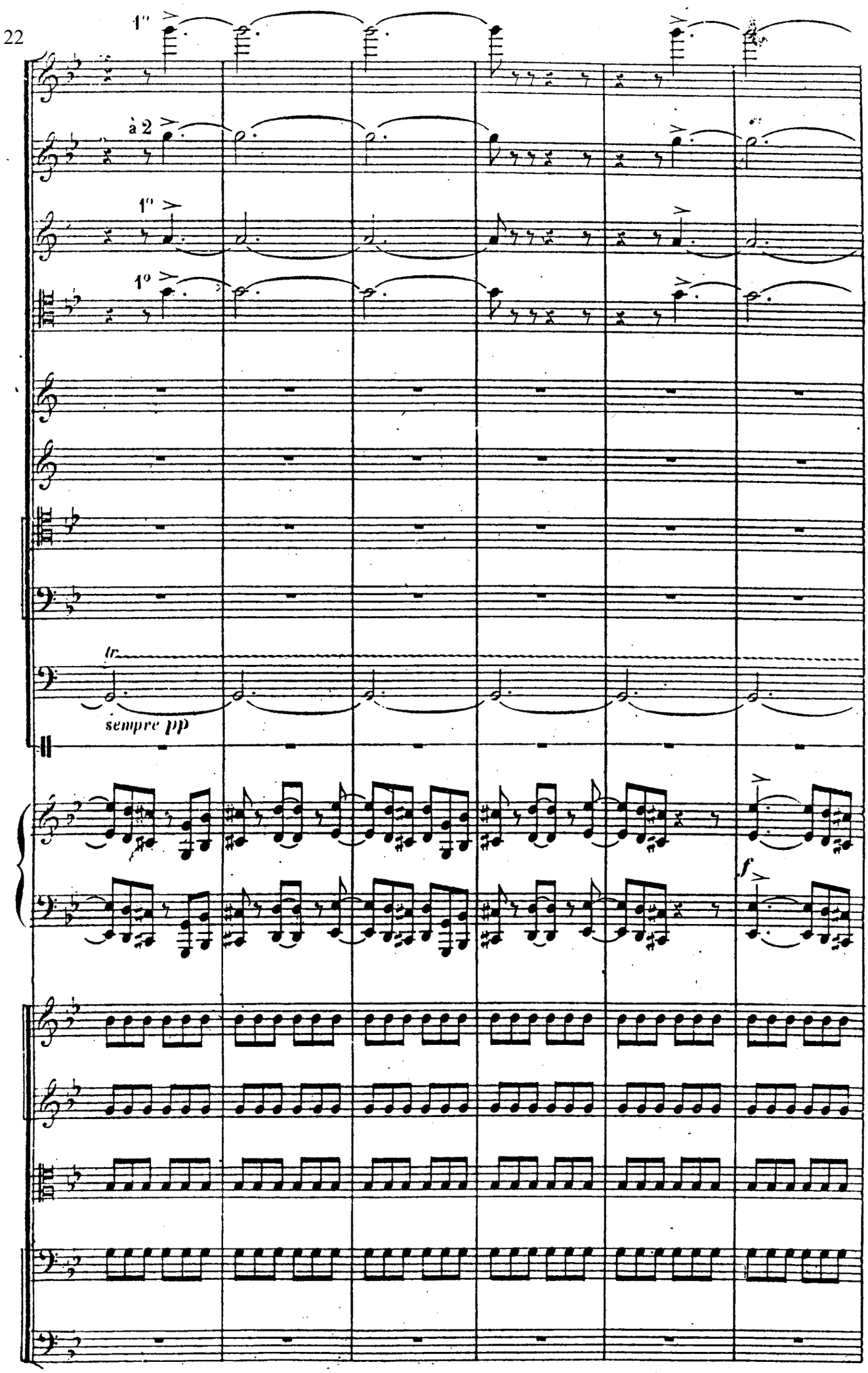
C. SAINT-SAËNS
Op. 89.



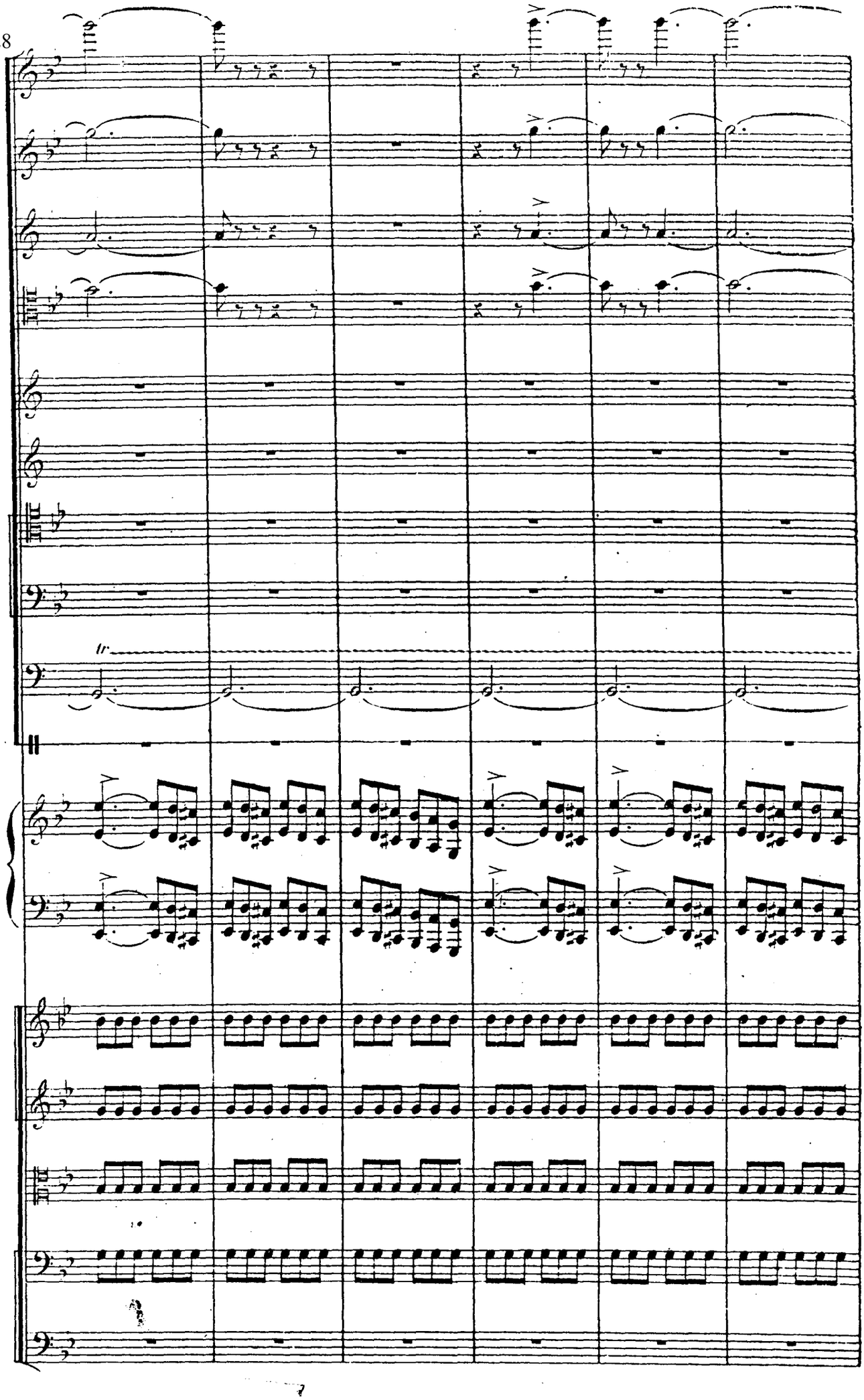

6
Fl.
1°
mf
Hb.

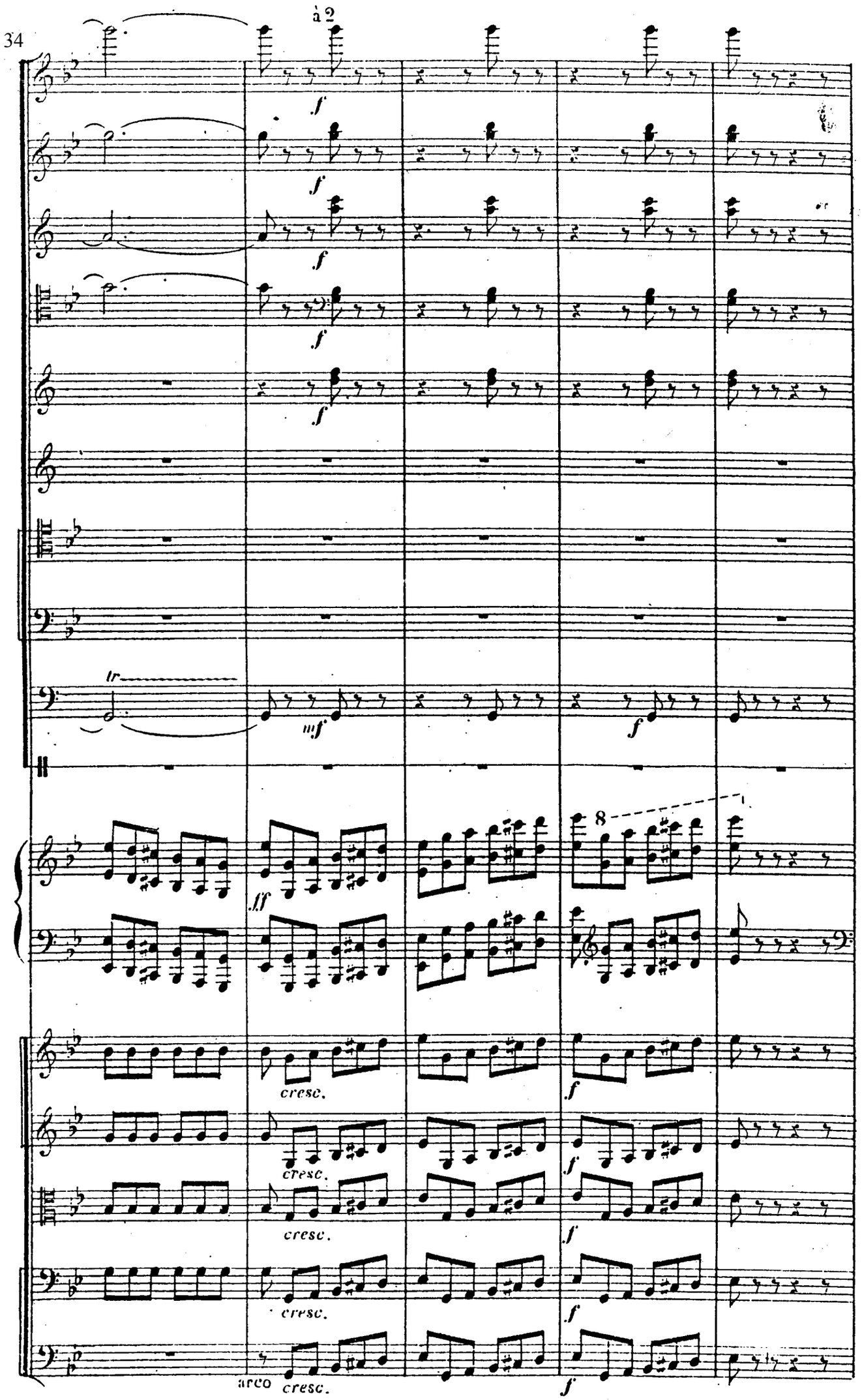

11
Fl.
1°
mf
Hb.
1°
Cl.
1°
mf
Bns.
1°
mf

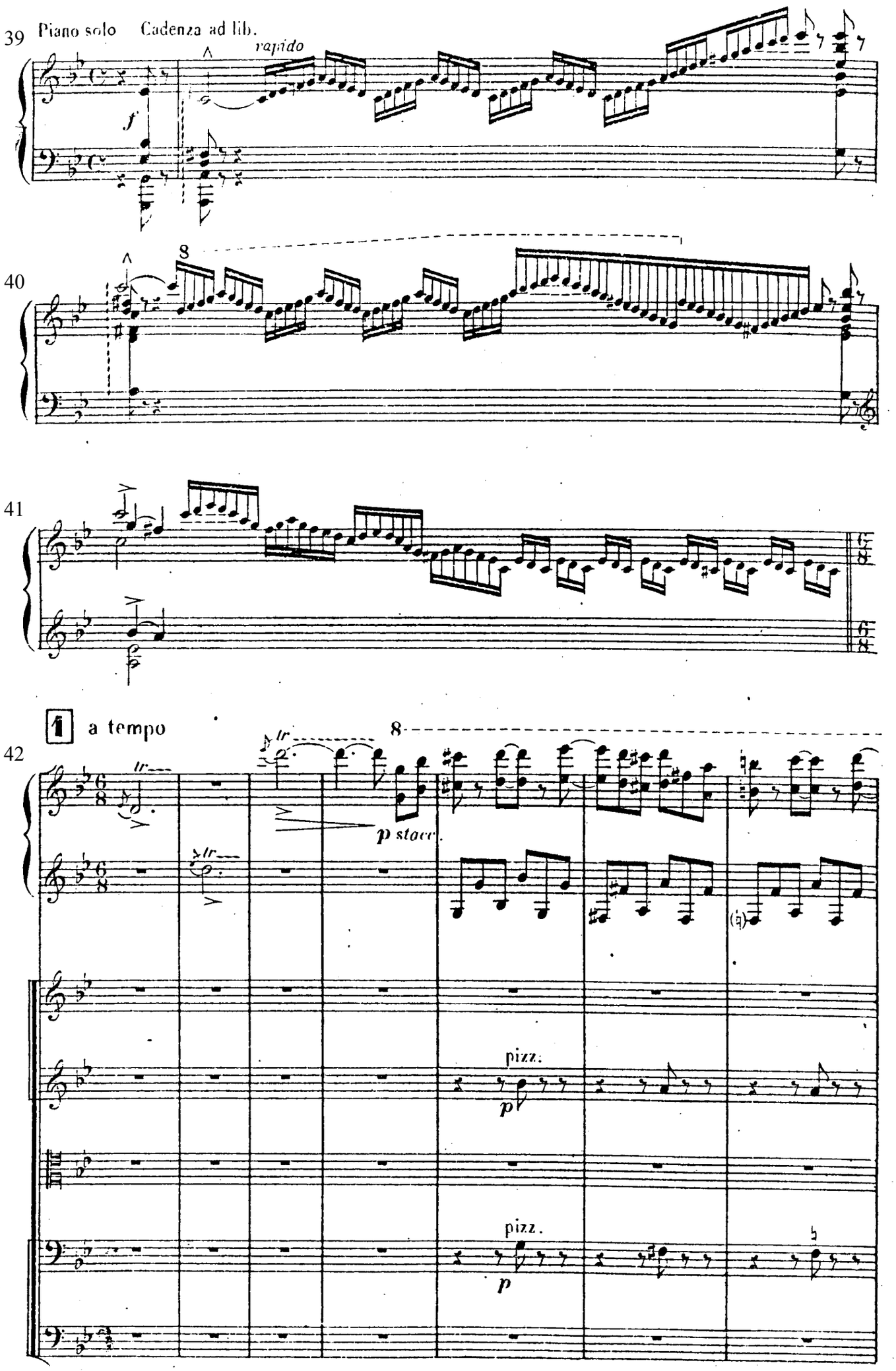

16
Fl.
Hb
à 2
mf
Cl.
Bns
Cors
Cornets
Tromb.
Timb.
tr
pp
mf
arco
p
arco
p

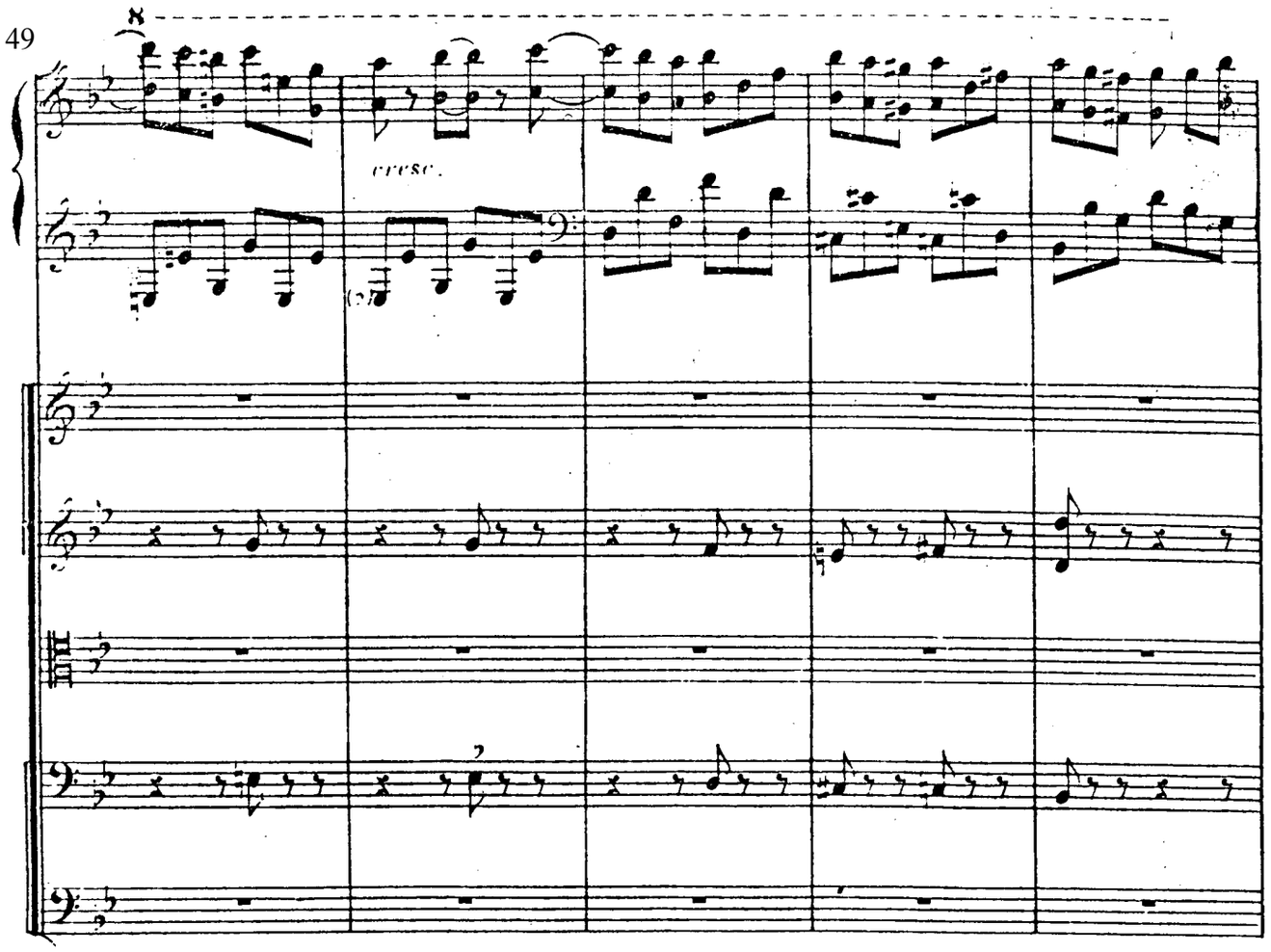

1°
à 2
1°
1°
tr
sempre pp
f

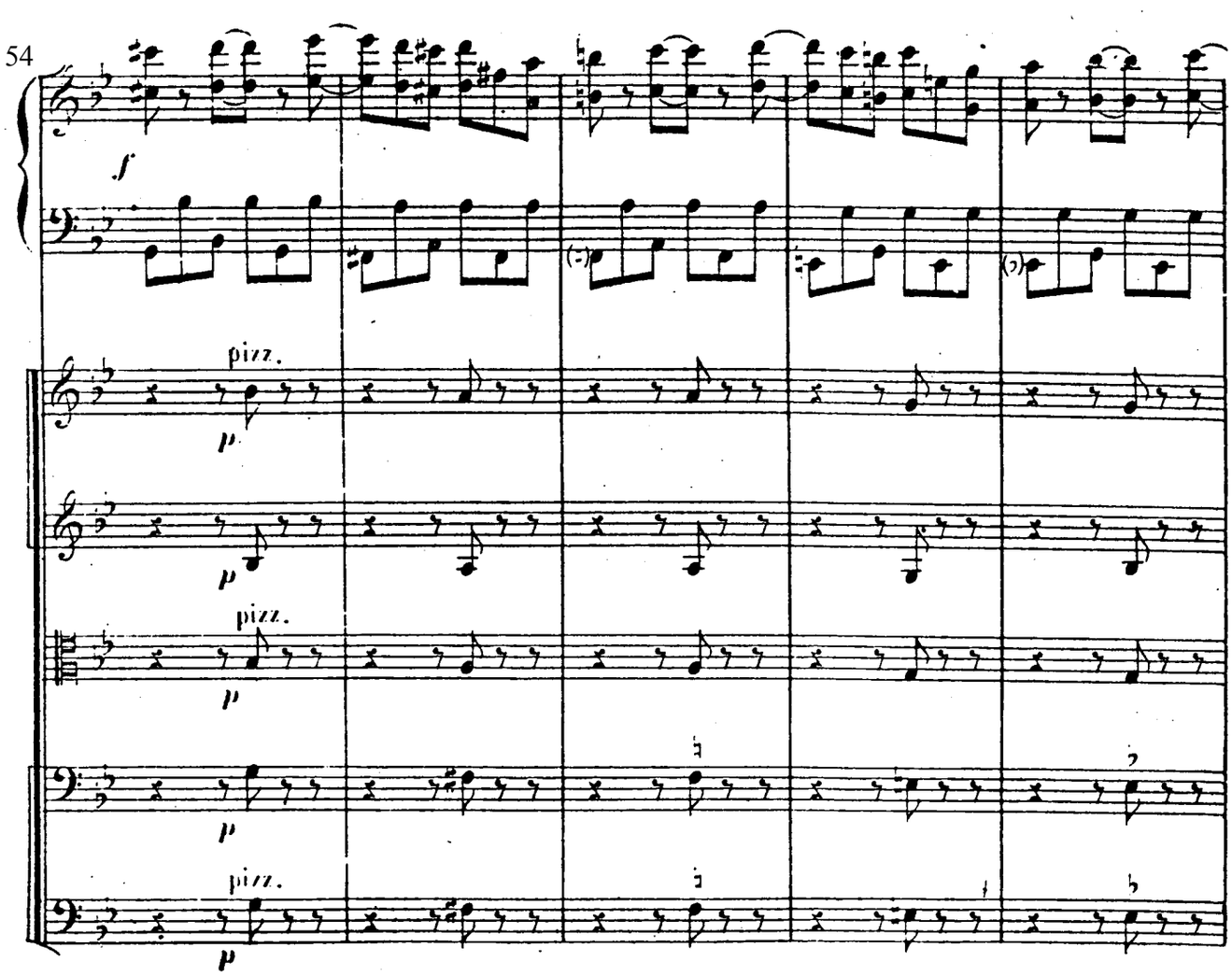
28

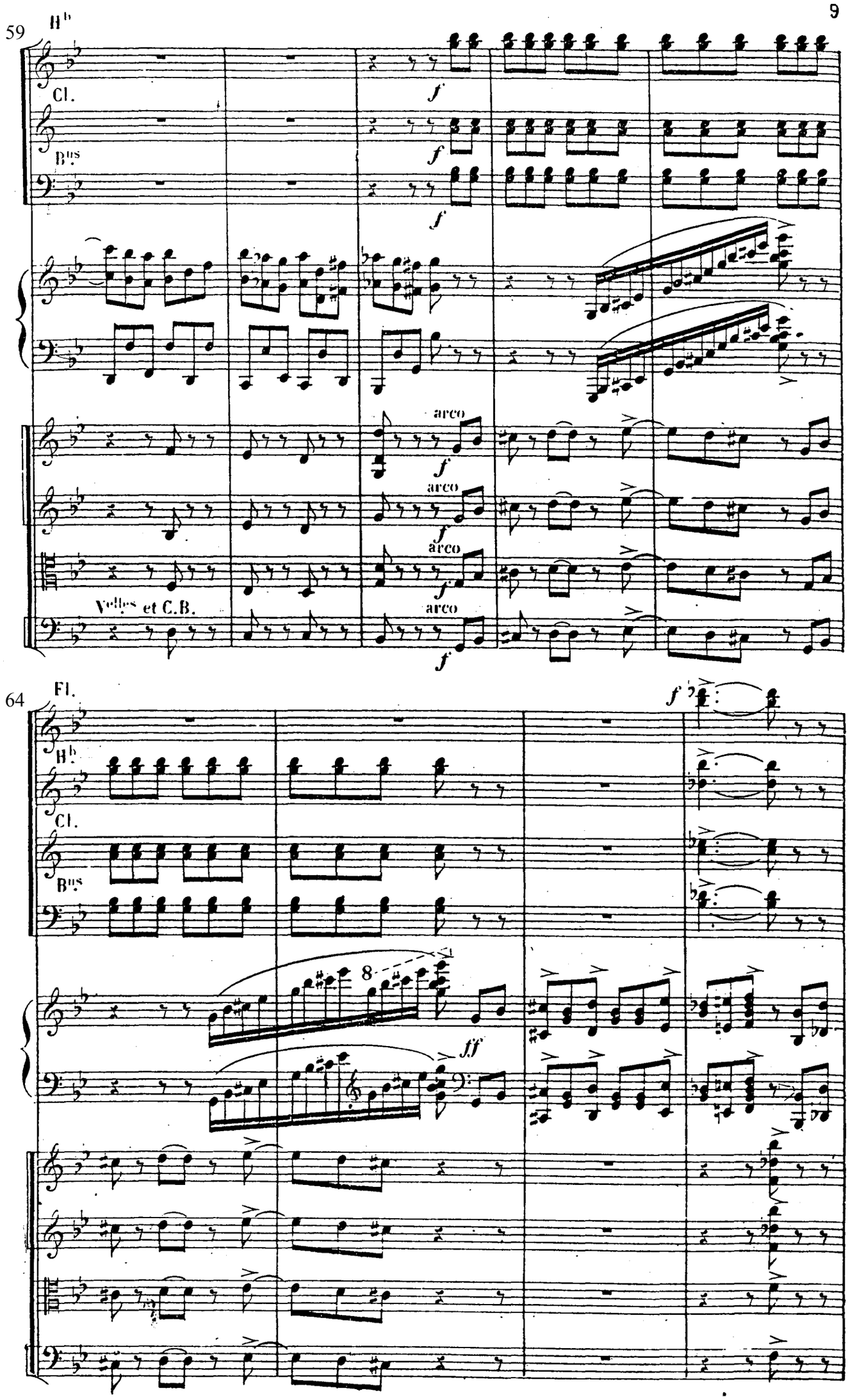


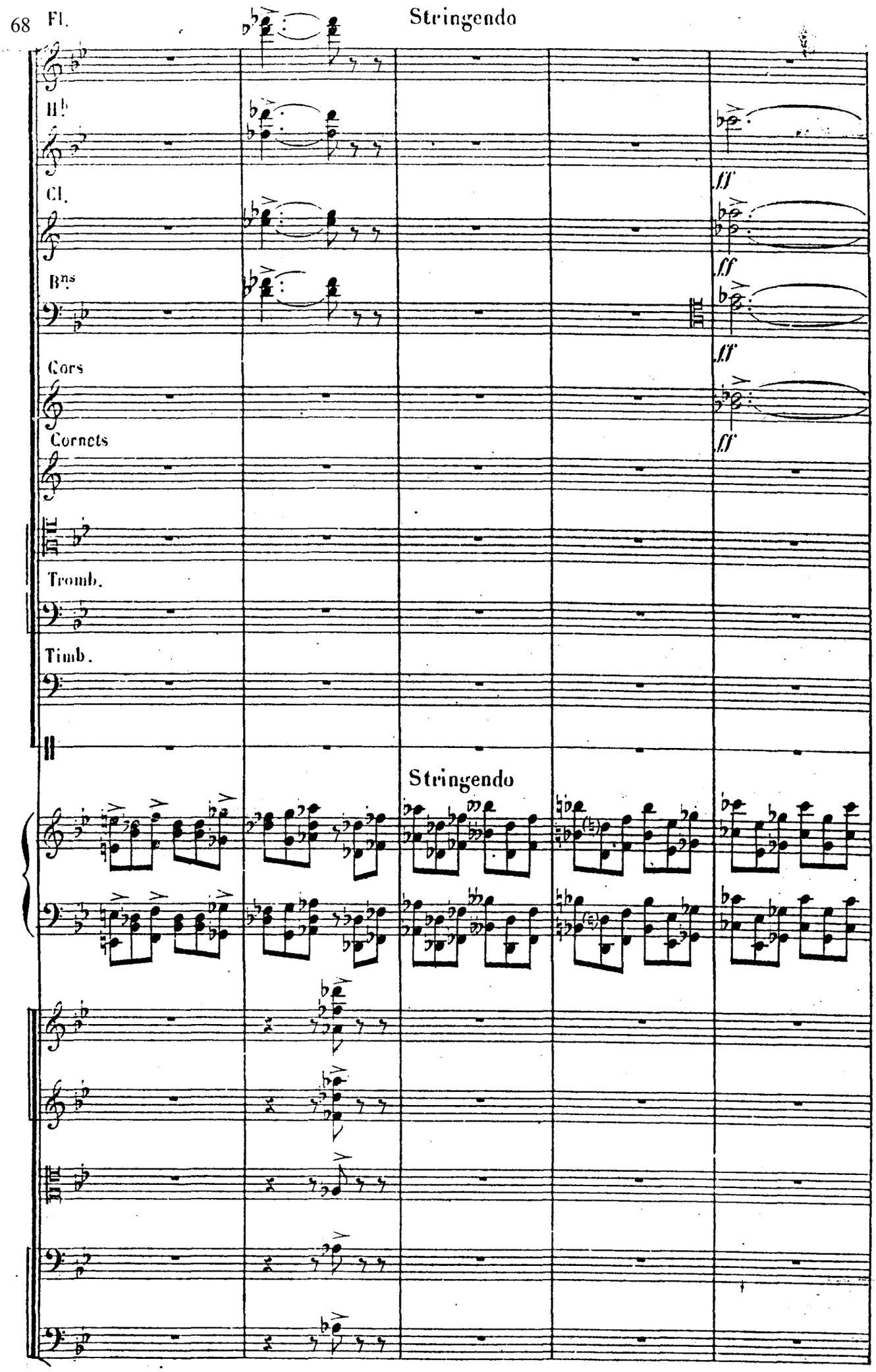

34
à 2
f
tr
mf
ff
8
cresc.
arco


39
Piano solo
Cadenza ad lib.
rapido
f
8
40
41
1
a tempo
42
tr
p stacc.
pizz.
p
pizz.
p


49
cresc.


54
f
pizz.
p
pizz.
p
p
pizz.
p


59
Hb
Cl.
Bns
f
arco
Vcelles et C.B.
64
Fl.
Hb
Cl.
Bns
8
ff


68
Fl.
Stringendo
Hb
Cl.
Bns
ff
Cors
Cornets
Tromb.
Timb.
Stringendo

73

2 (♩ = ♩.)

ff

ff

ff

ff

ff

tr

ff

2/4

8

2

ff

ff

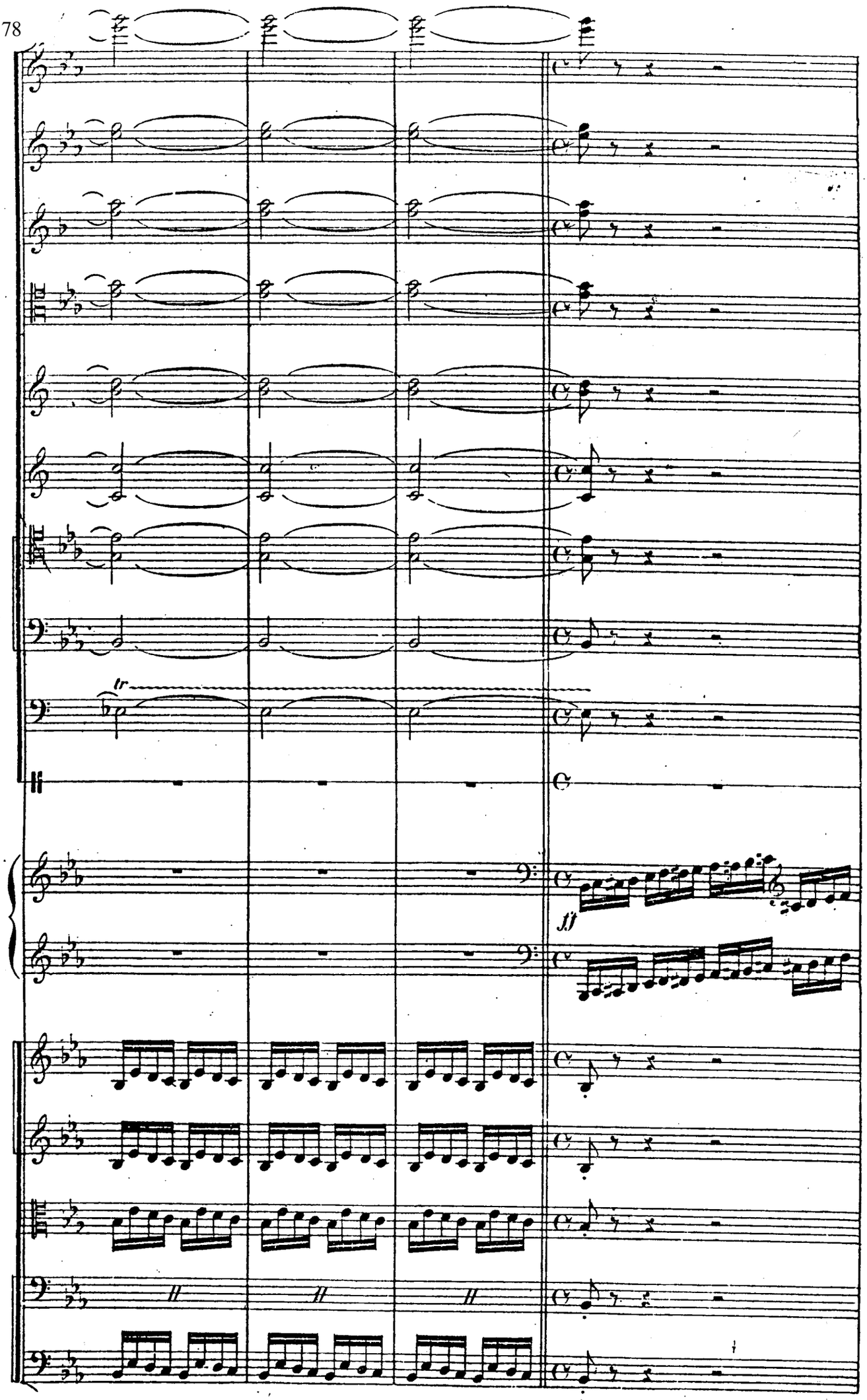
ff

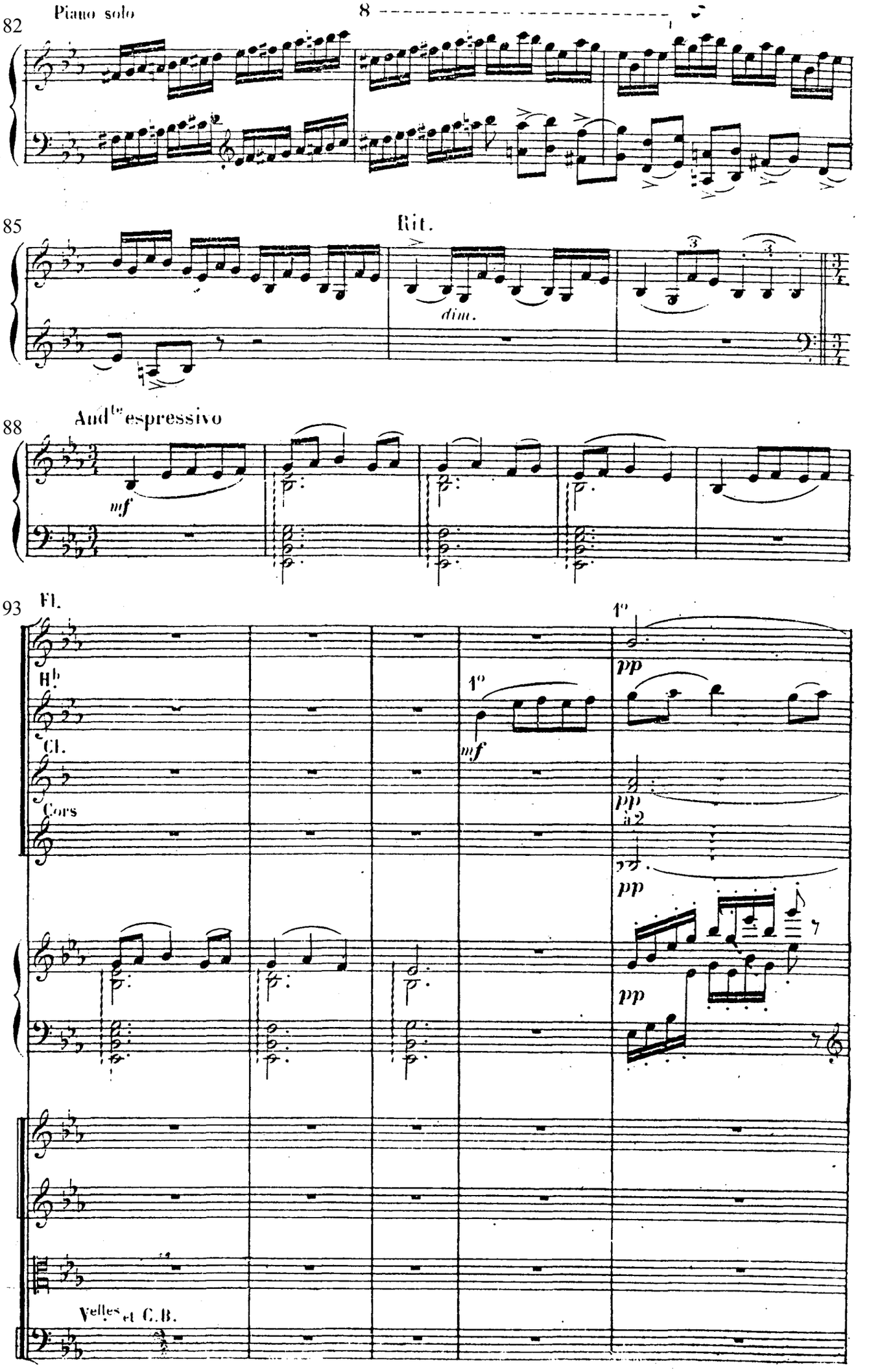
Col C.B.

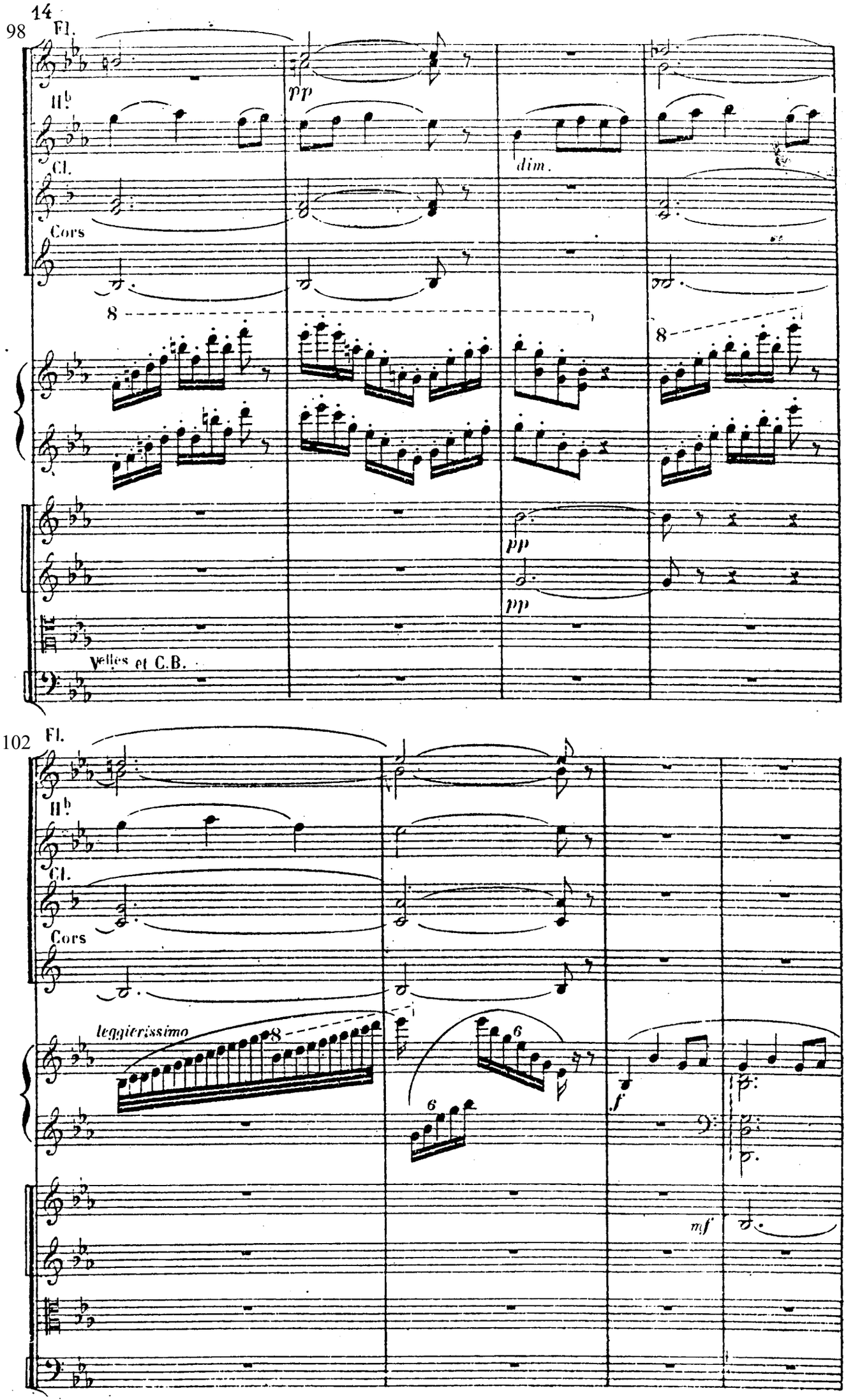
ff

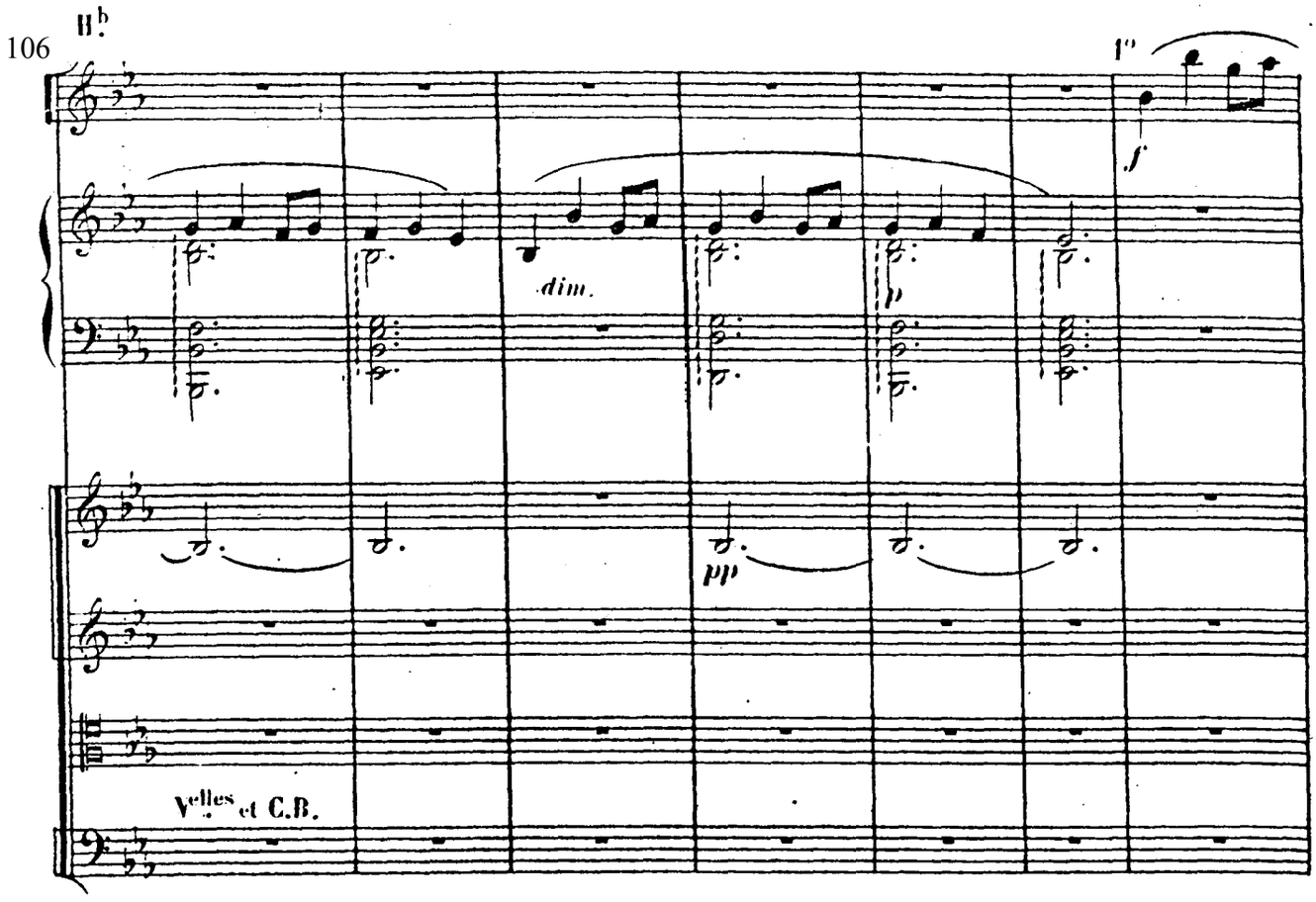
ff.

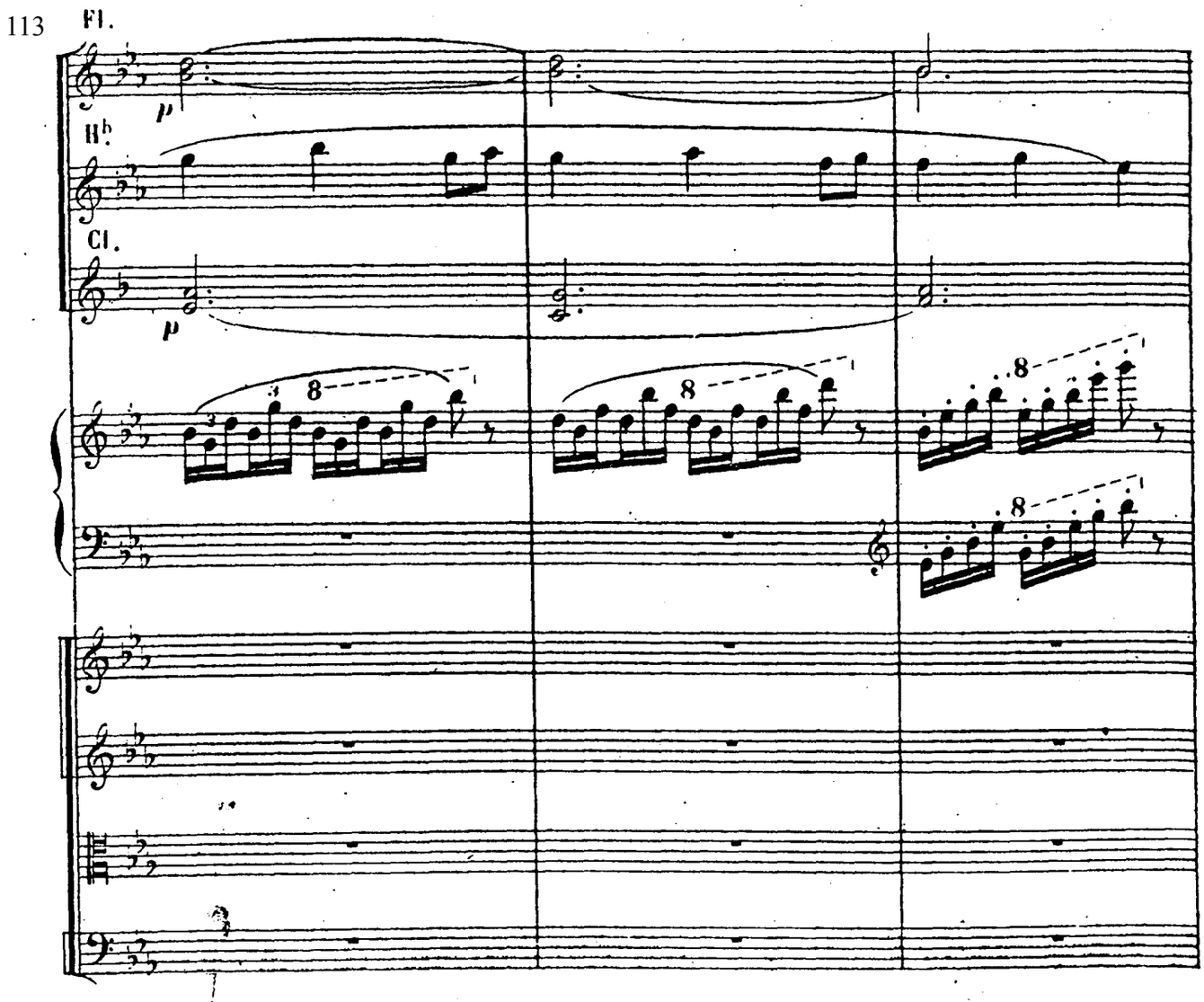
78

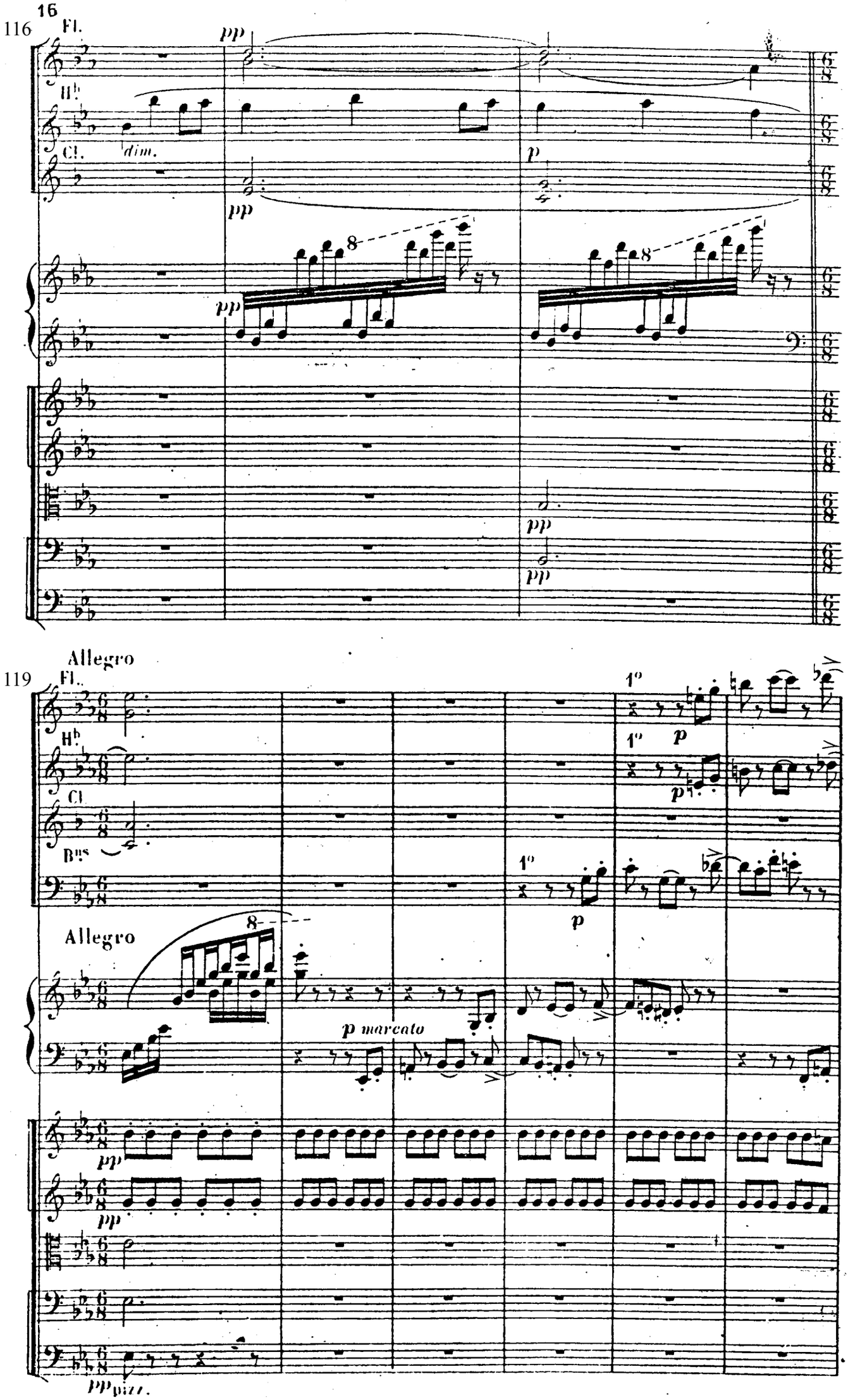


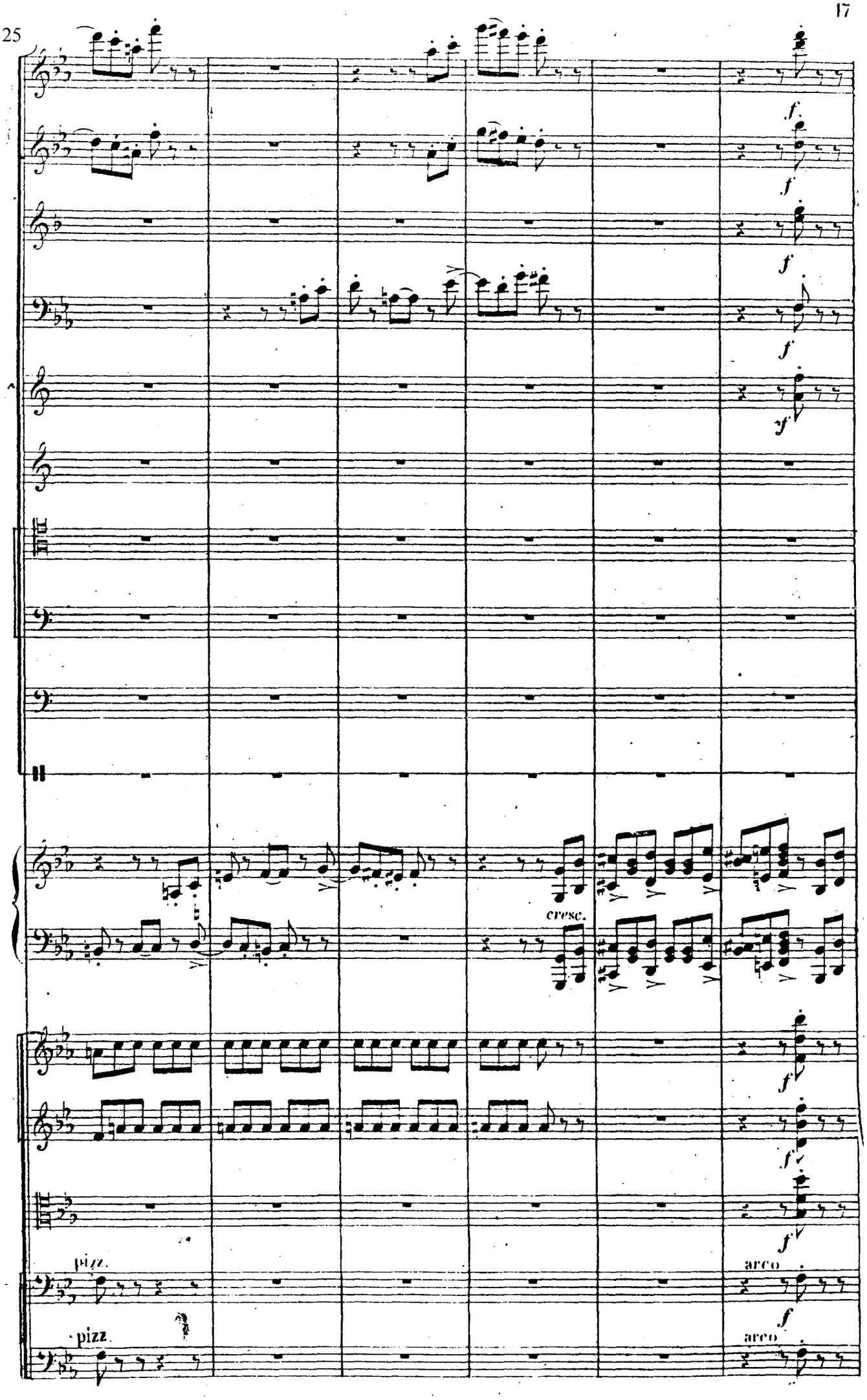

82
Piano solo
8
85
Rit.
dim.
88
Andte espressivo
mf
93
Fl.
Hb
Cl.
Cors
1°
mf
pp
à 2
Velles et C.B.

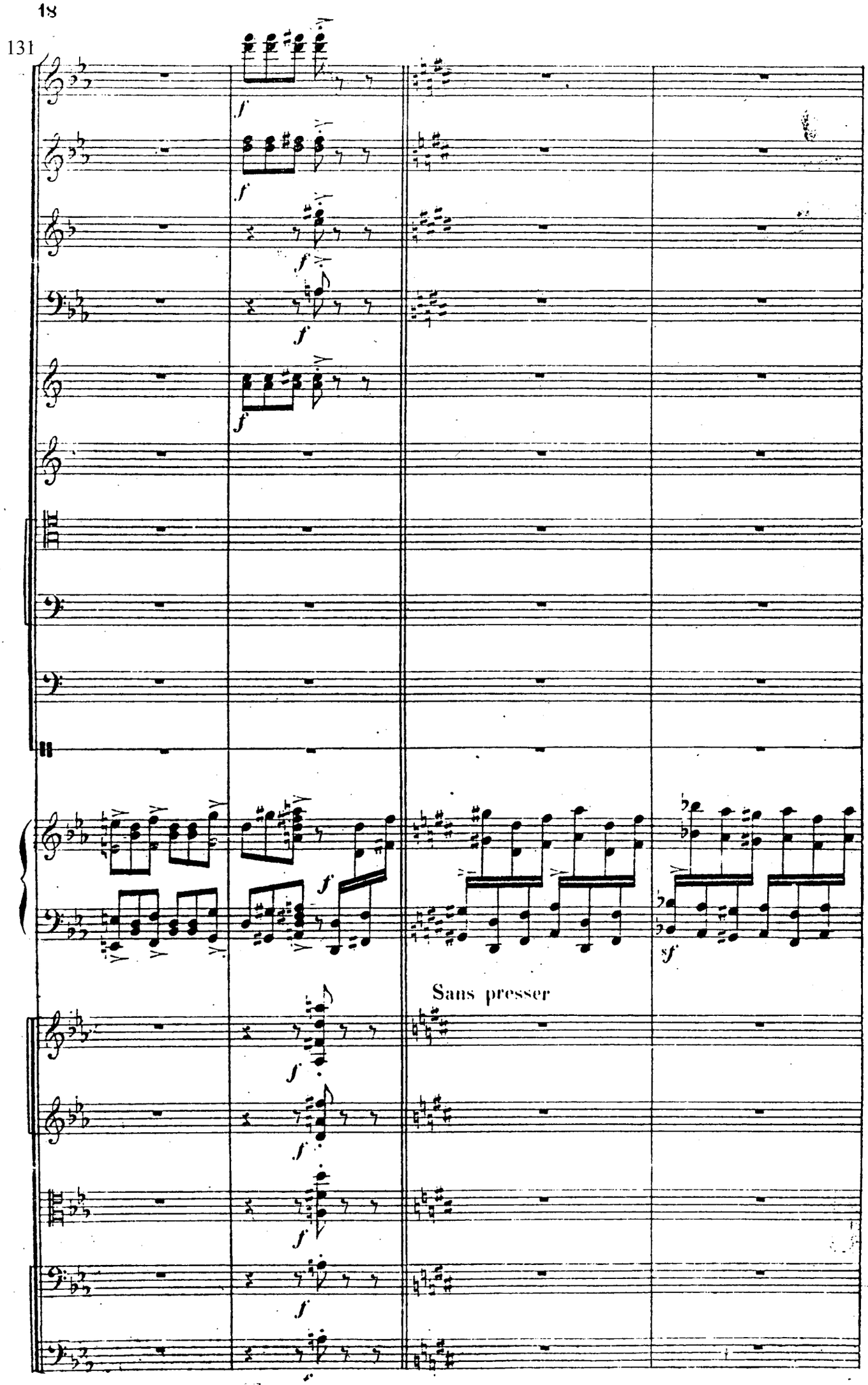

98
Fl.
Hb.
Cl.
Cors
pp
dim.
8
pp
pp
Velles et C.B.
102
Fl.
Hb.
Cl.
Cors
leggierissimo
8
6
6
f
mf


106
Hb.
f
dim.
p
pp
Velles et C.B.

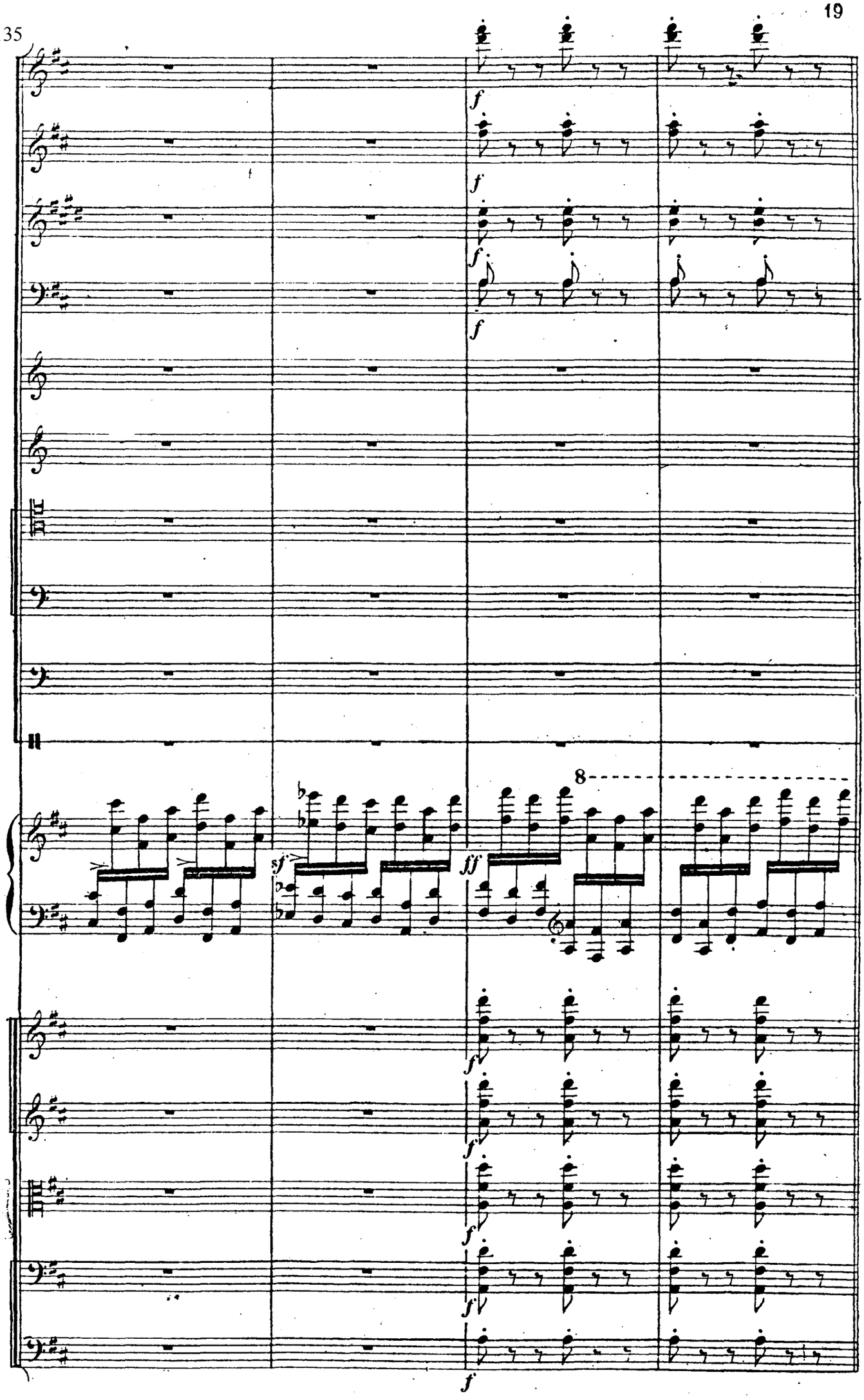

113
Fl.
p
Hb.
Cl.
p
8
8
8
8

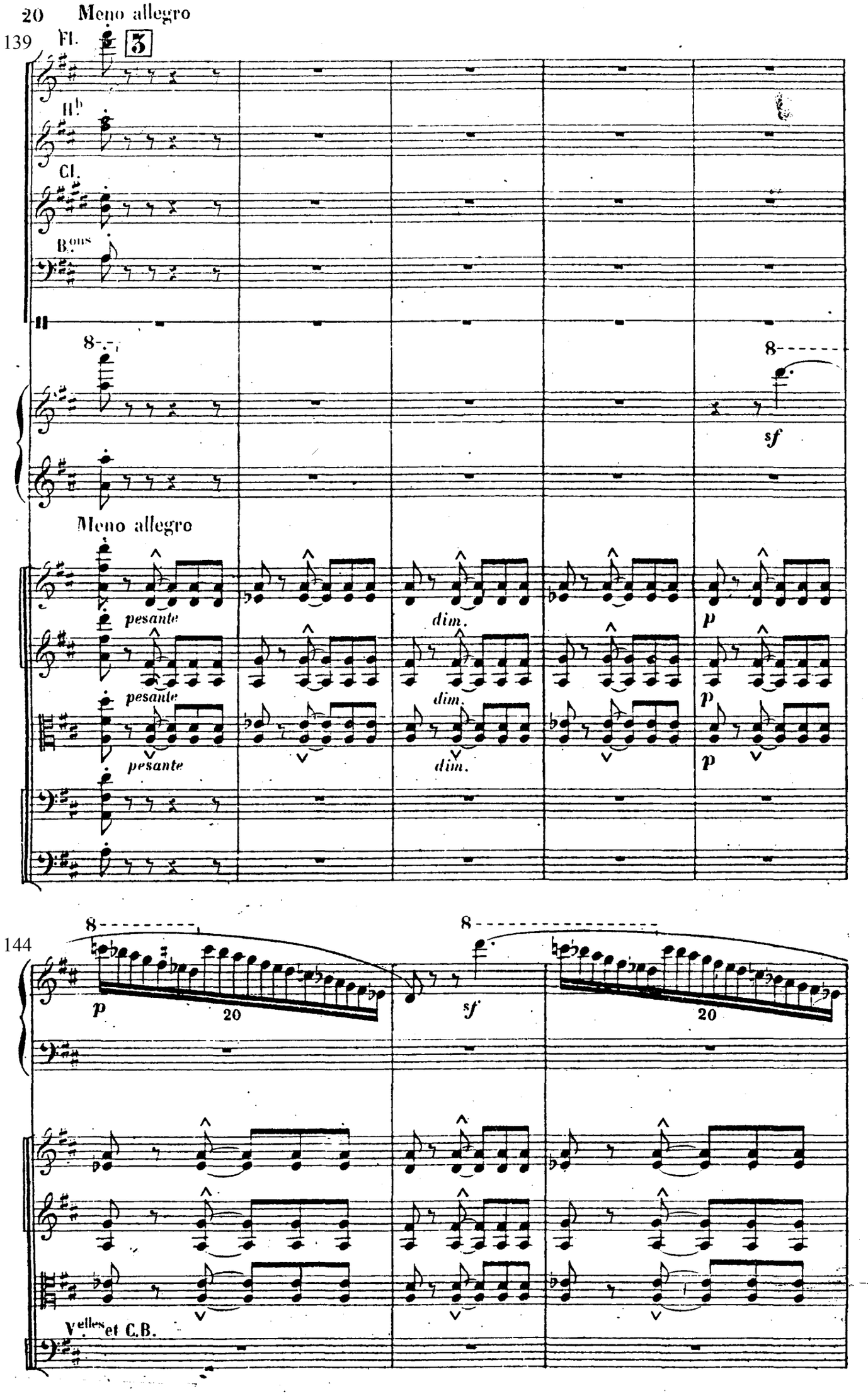

116
Fl.
Hb.
Cl.
dim.
pp
p
Allegro
119
Fl.
Hb.
Cl.
Bns
1°
p
Allegro
p marcato
pp
pizz.

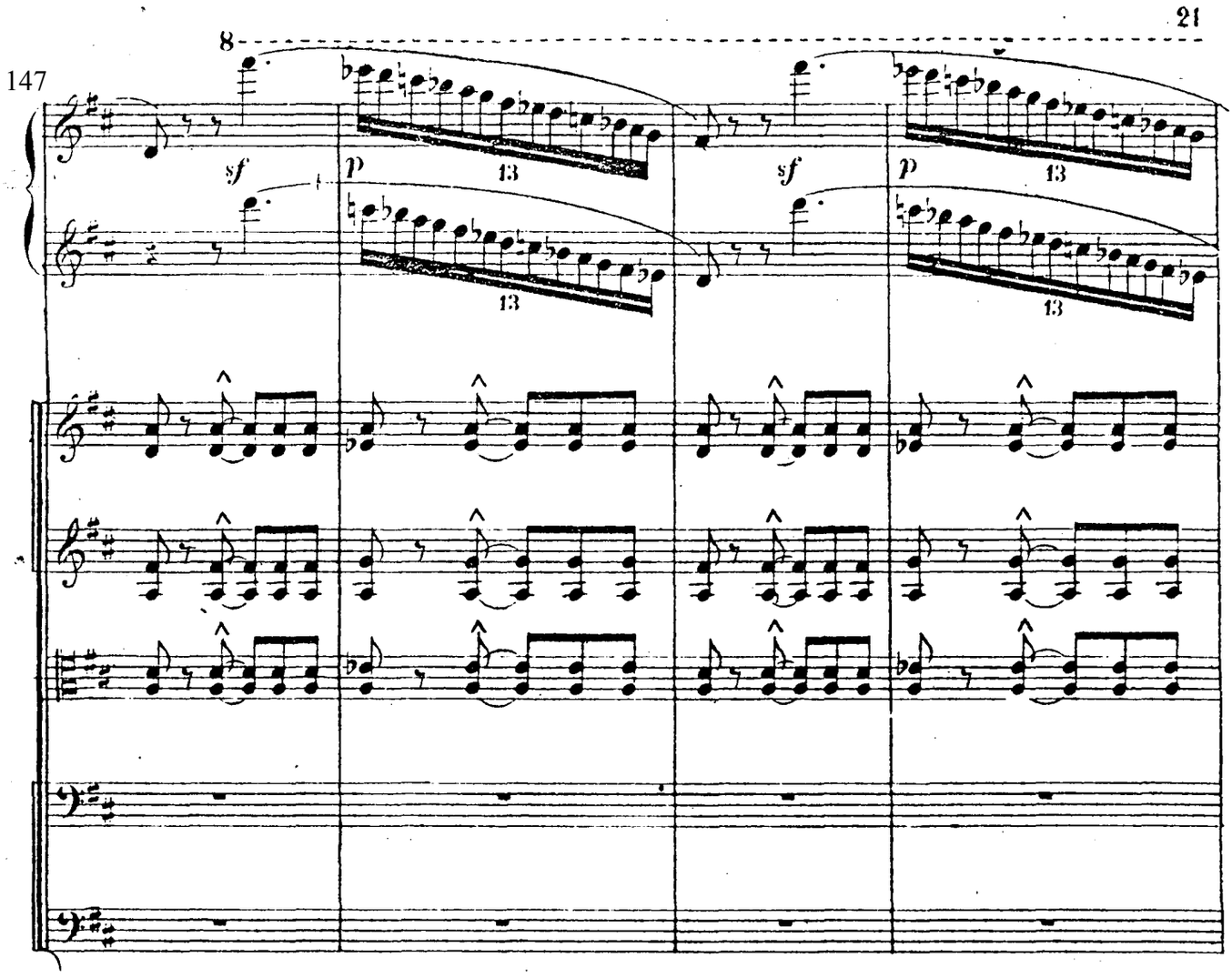

f
f
f
f
f
f
cresc.
f
f
f
pizz.
arco
f
pizz.
arco

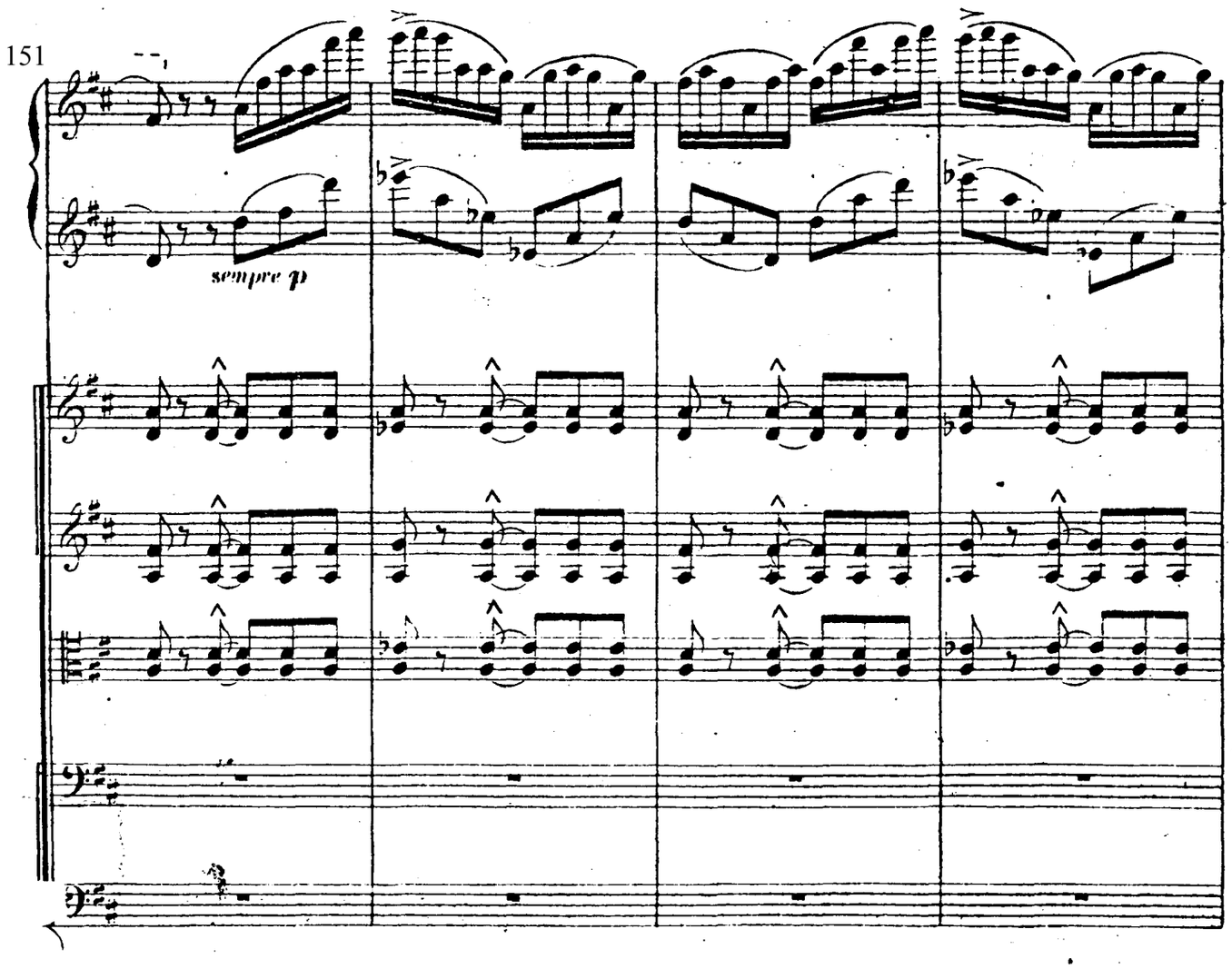

131
f
f
f
f
f
f
f
f
Sans presser
sf
f
f
f
f

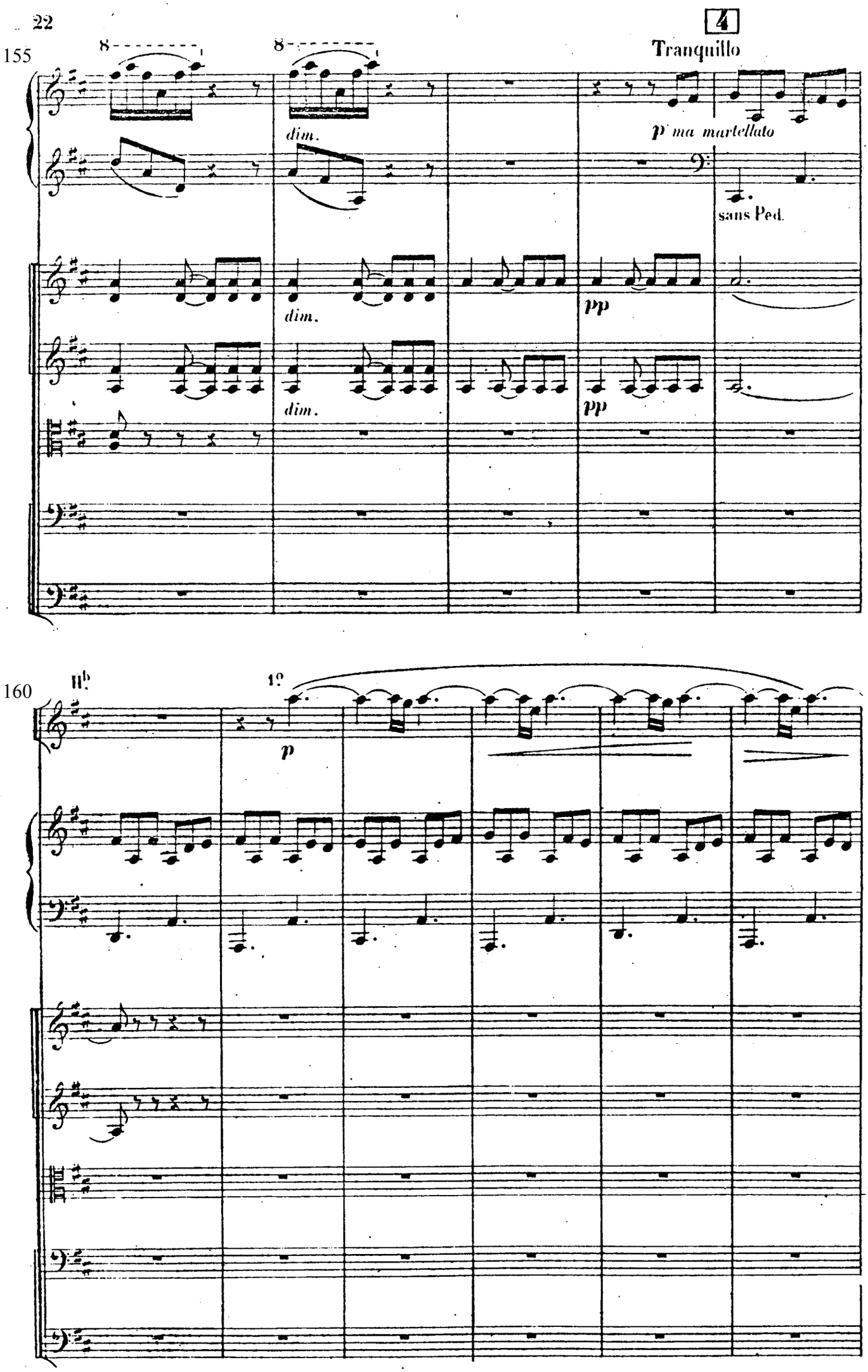
135



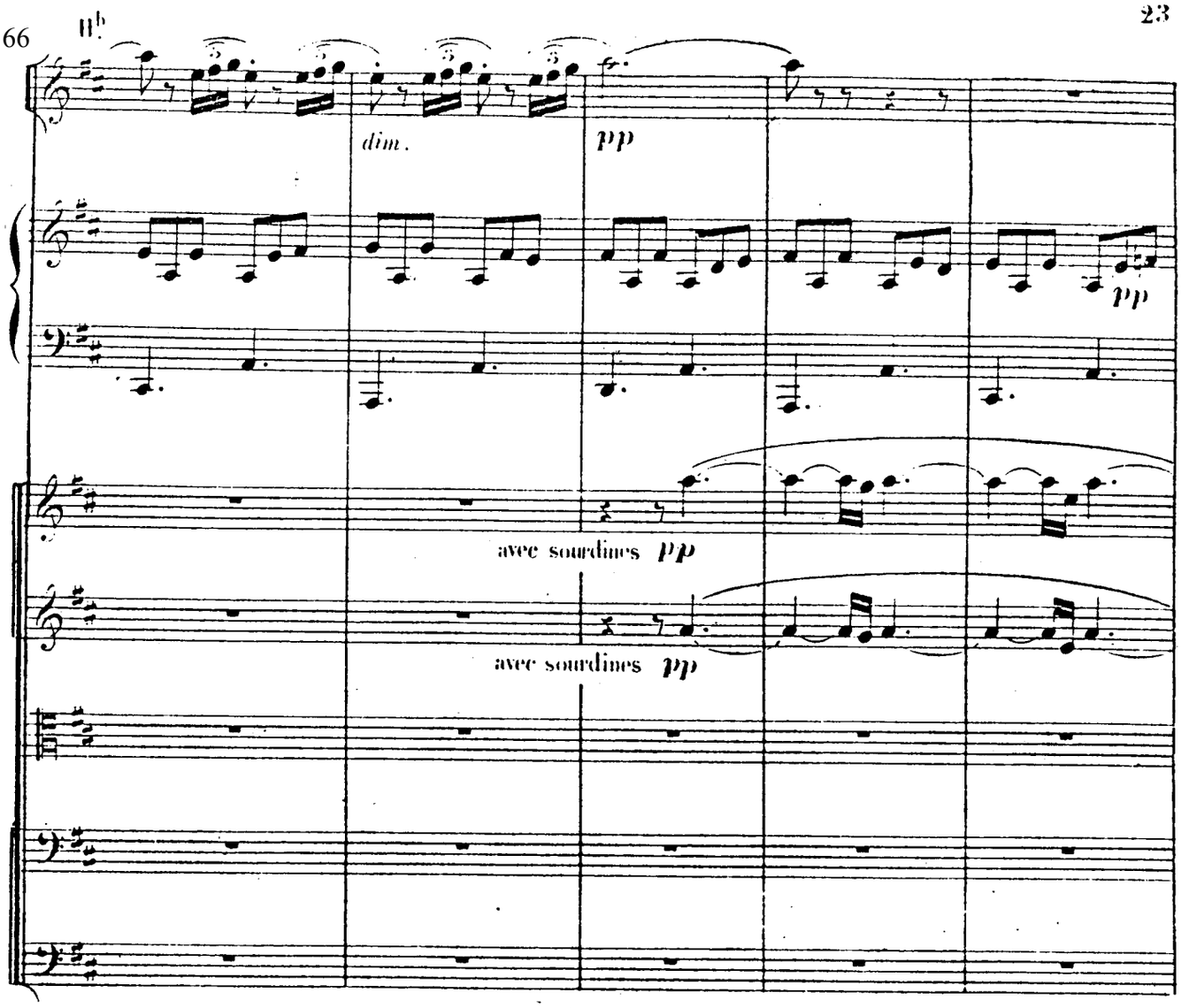

Meno allegro
139
Fl.
3
Hb
Cl.
Bons
8
sf
Meno allegro
pesante
dim.
p
144
20
Velles et C.B.


8
147
sf
p
13
sf
p
13
13
13

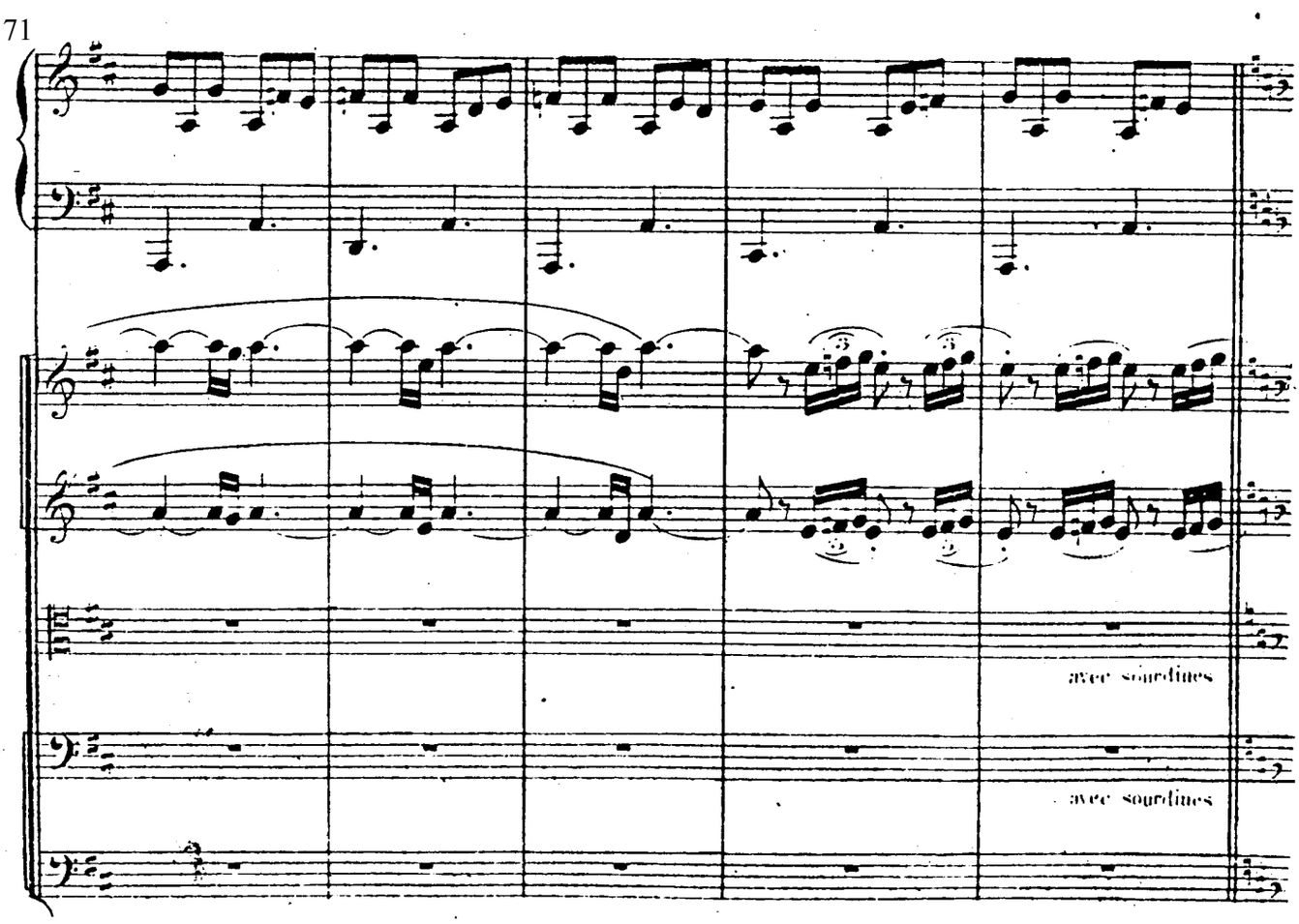

151
sempre p


155
8
8
dim.
4
Tranquillo
p ma martellato
sans Ped.
dim.
pp
dim.
pp
160
II.b
1.º
p

166


Hb
dim.
pp
pp
avec sourdines pp
avec sourdines pp

171


avec sourdines
avec sourdines

176

5

pp

Ped.

tr

tranquillo

tranquillo

pp

pizz.

pp

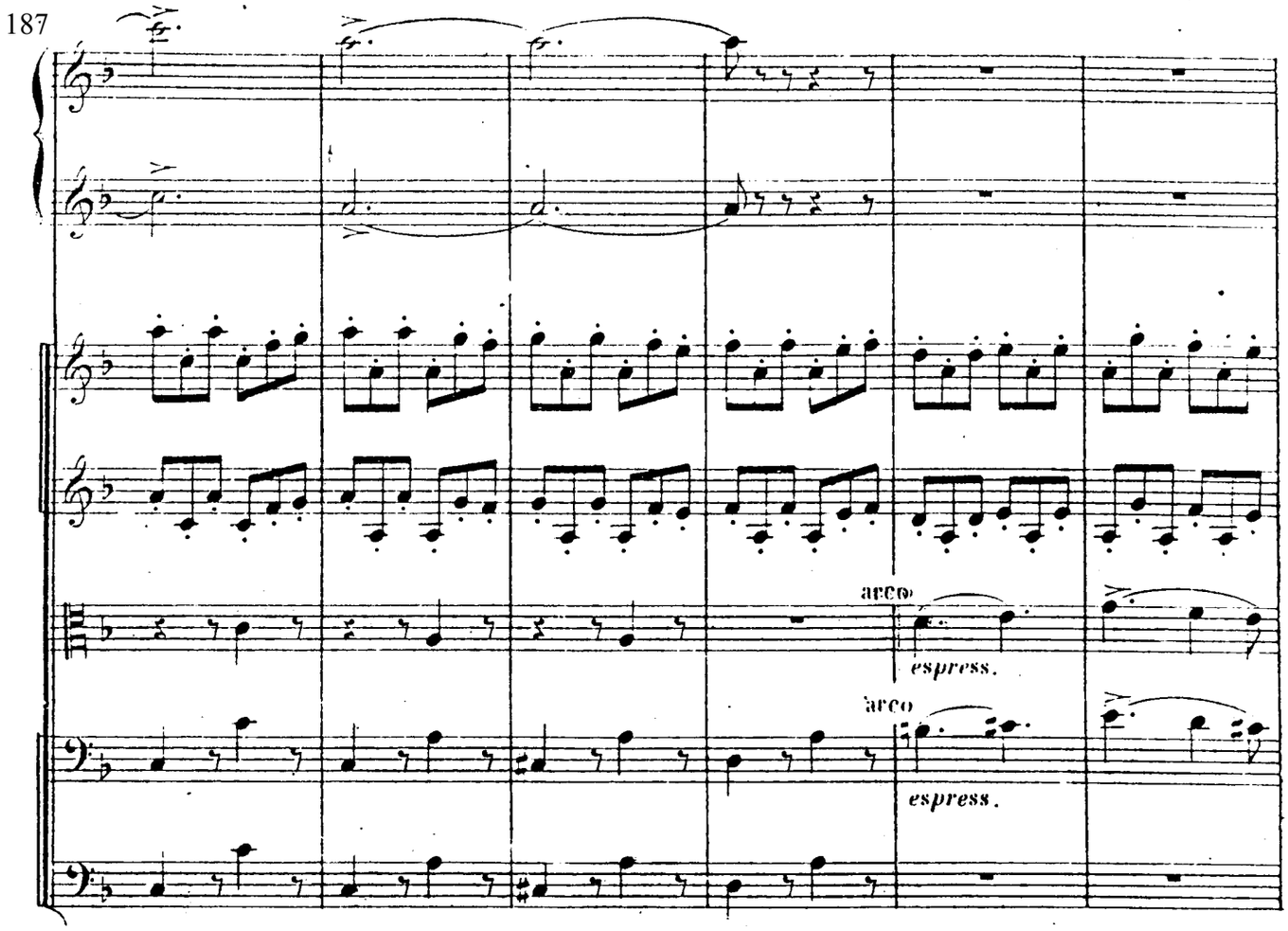
pizz.

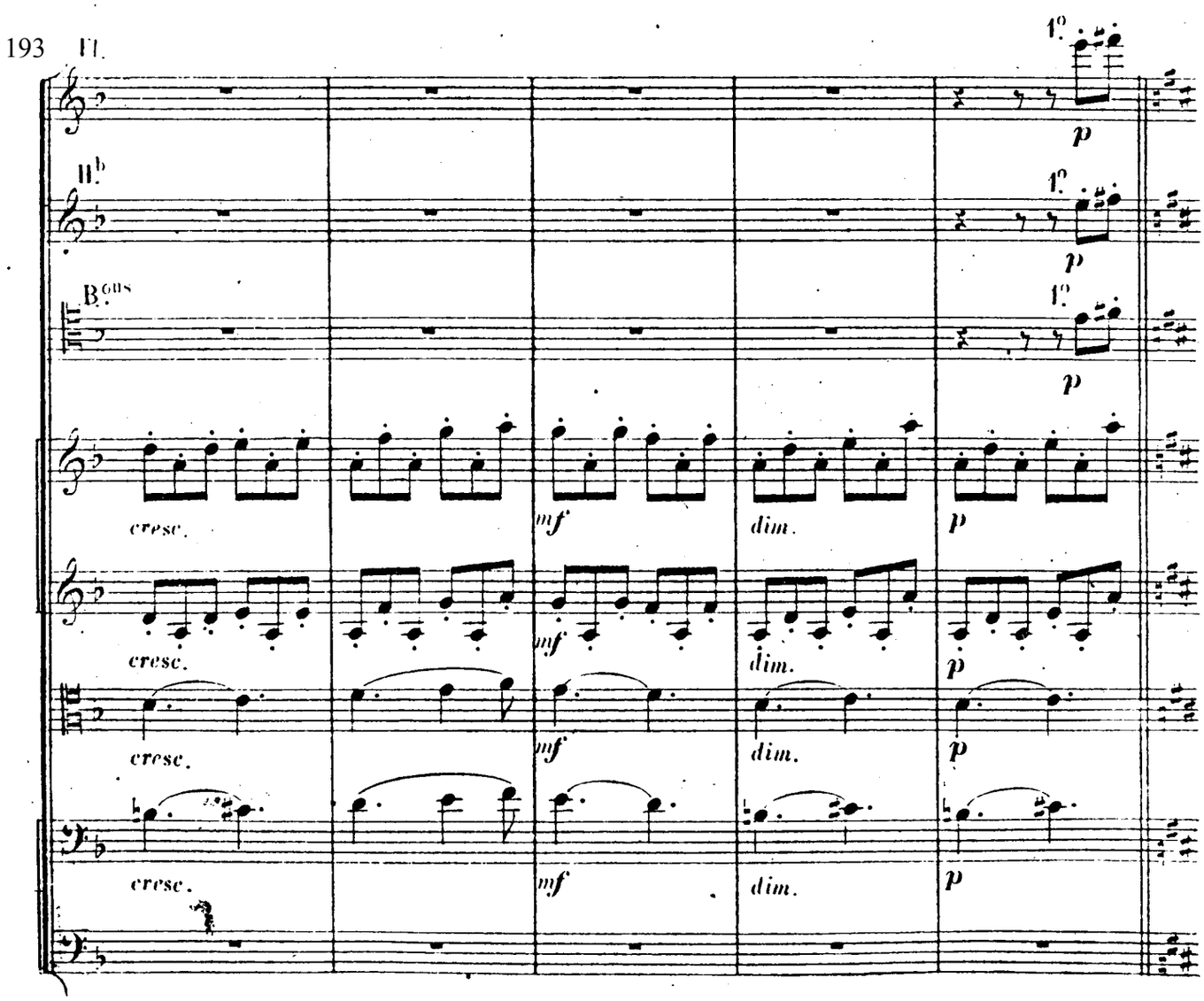
pizz.

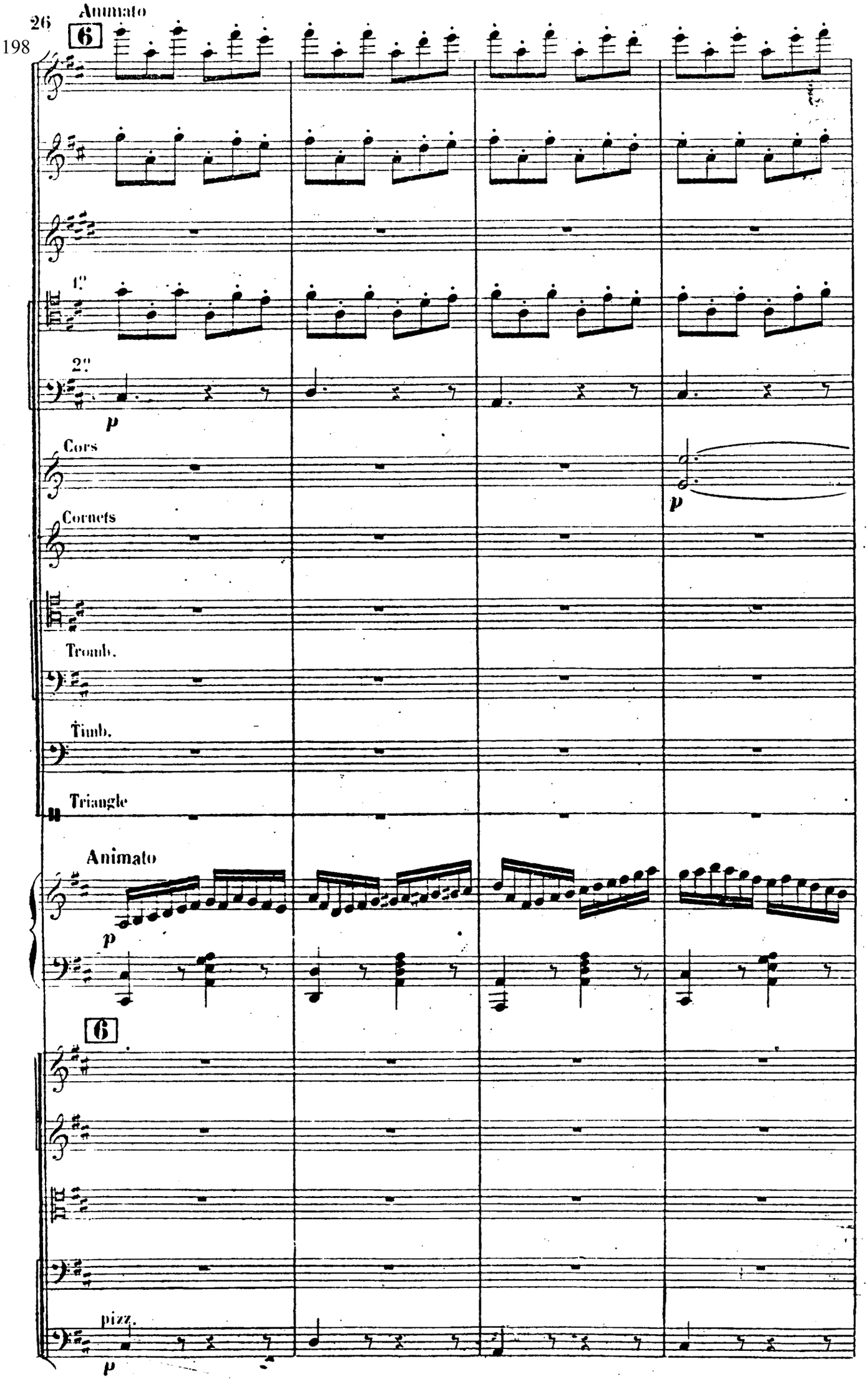
182

tr

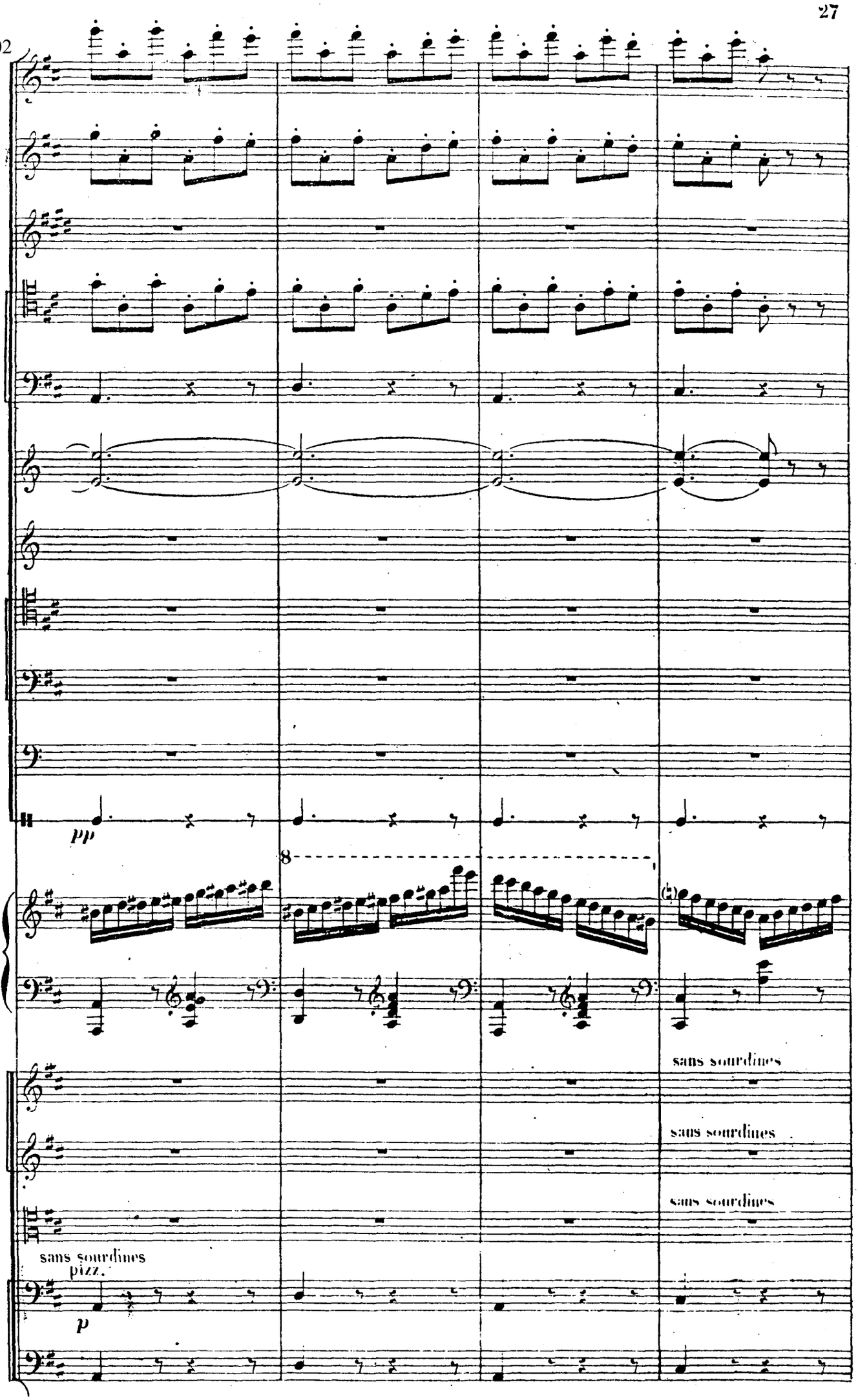
3

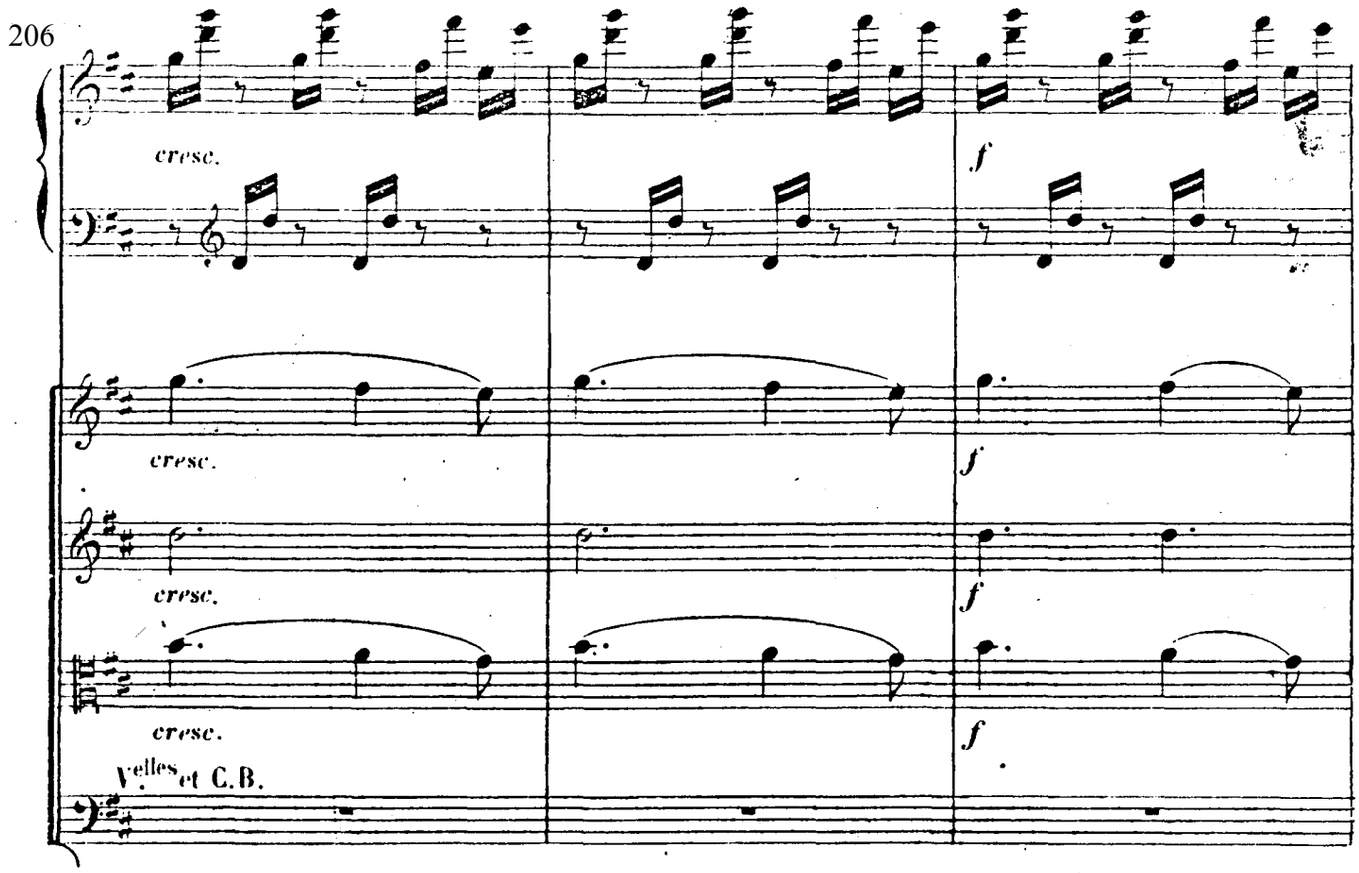

187
arco
espress.
arco
espress.

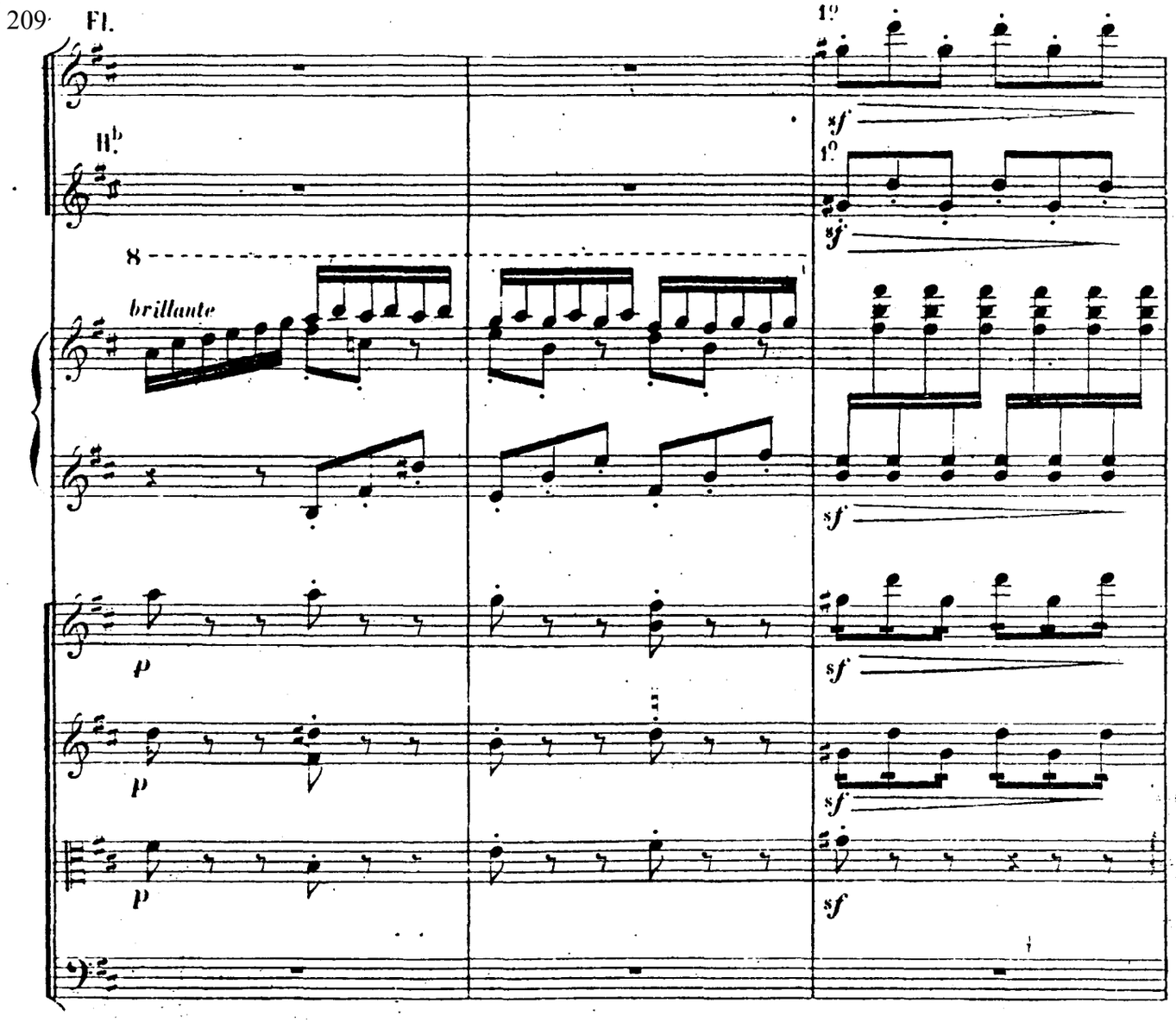

193
Fl.
1°
p
Hb
1°
p
Bons
1°
p
cresc.
mf
dim.
p
cresc.
mf
dim.
p
cresc.
mf
dim.
p
cresc.
mf
dim.
p

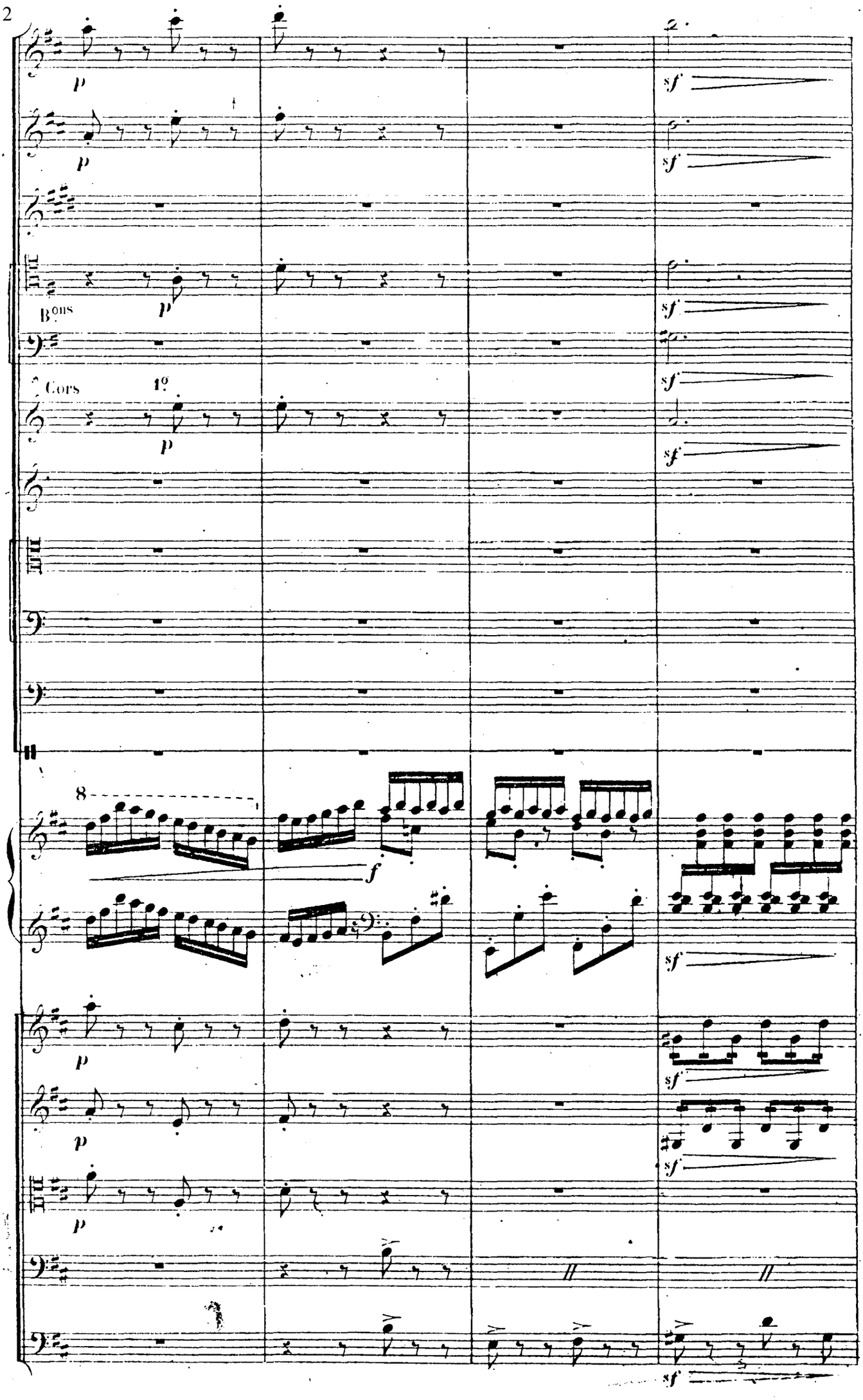

Animato
6
1?
2?
p
Cors
p
Cornets
Tromb.
Timb.
Triangle
Animato
p
6
pizz.
p

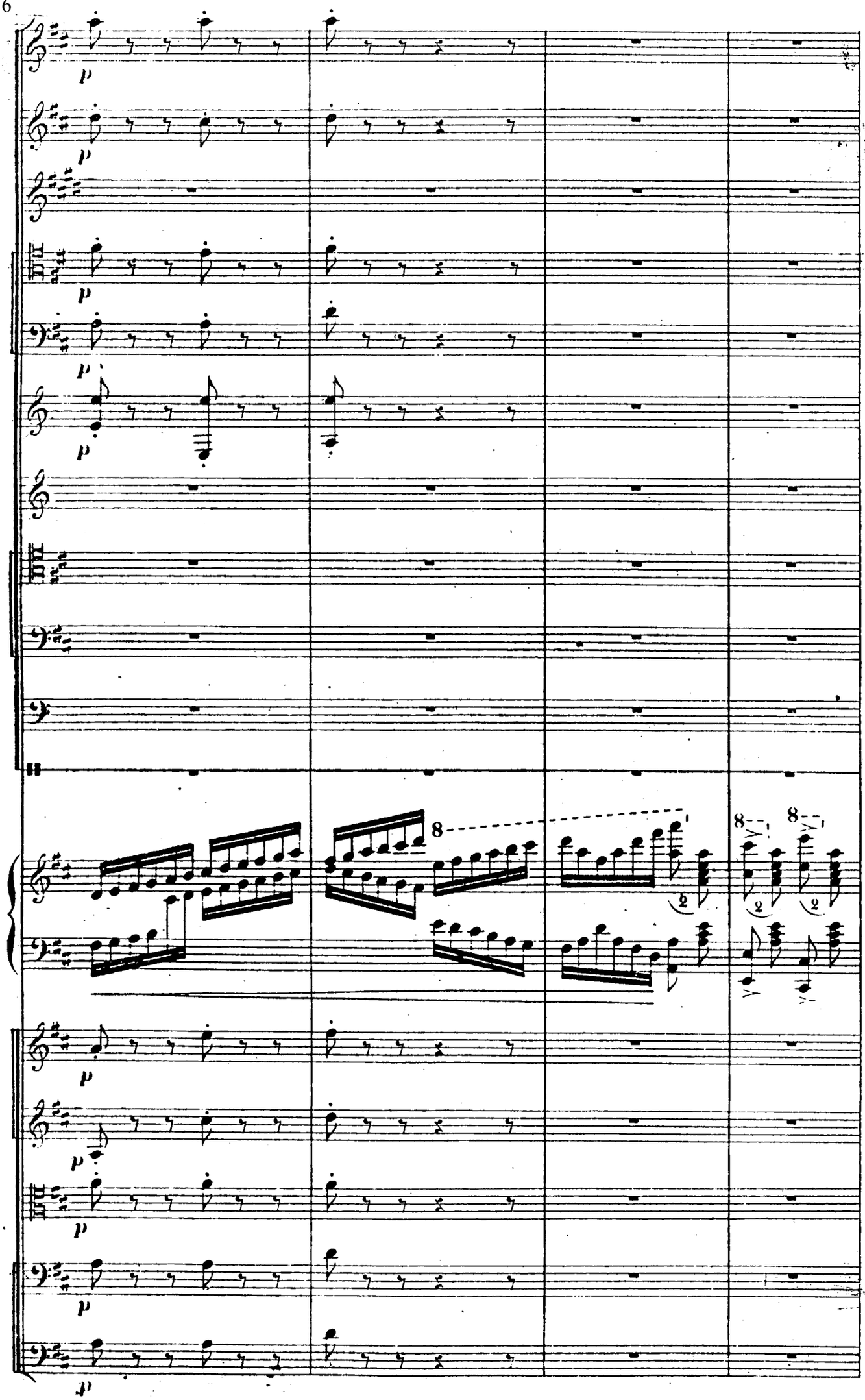
202


pp
8
sans sourdines
sans sourdines
sans sourdines
sans sourdines
pizz.
p

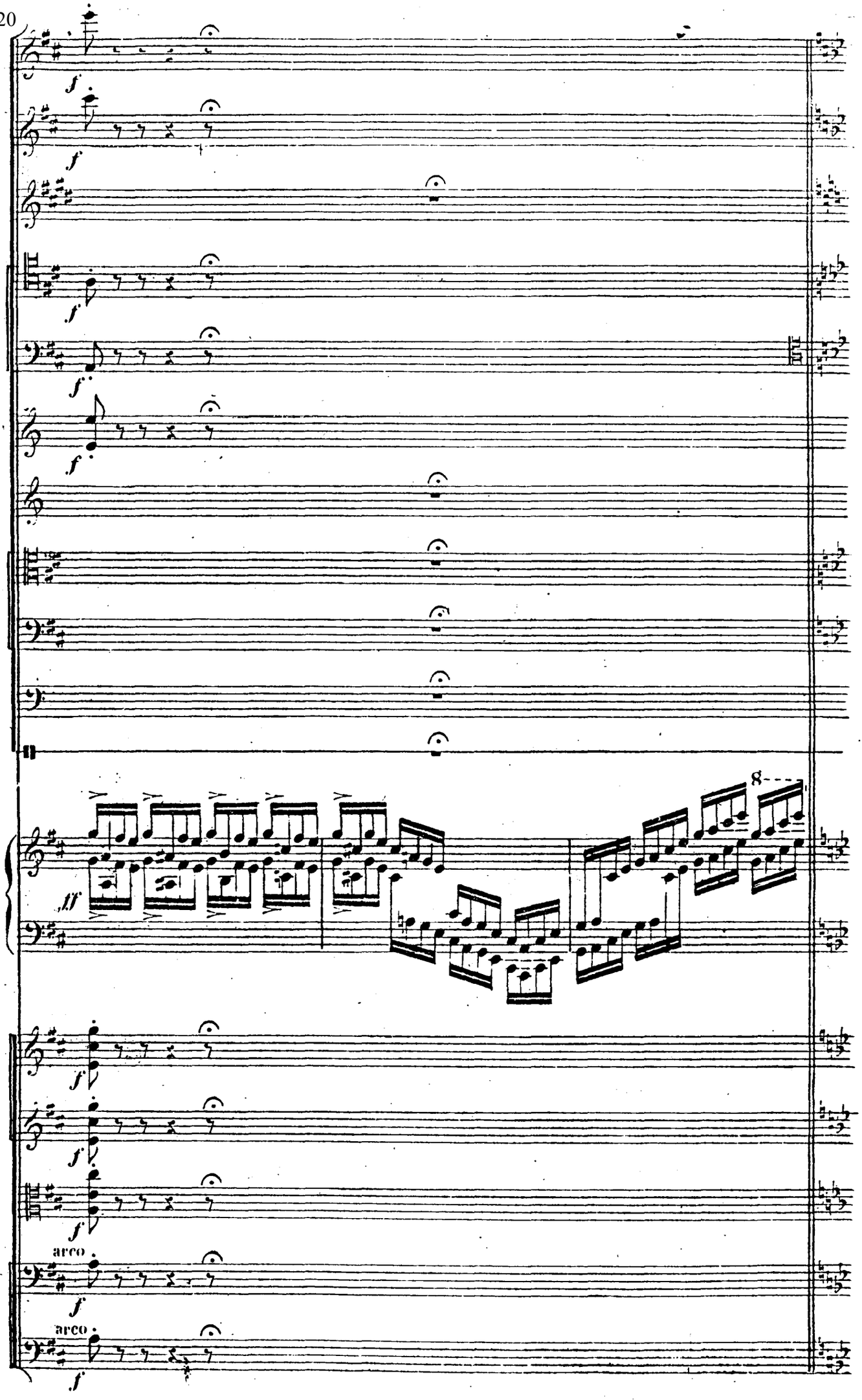

206
cresc.
f
cresc.
f
cresc.
f
cresc.
f
Vlles et C.B.

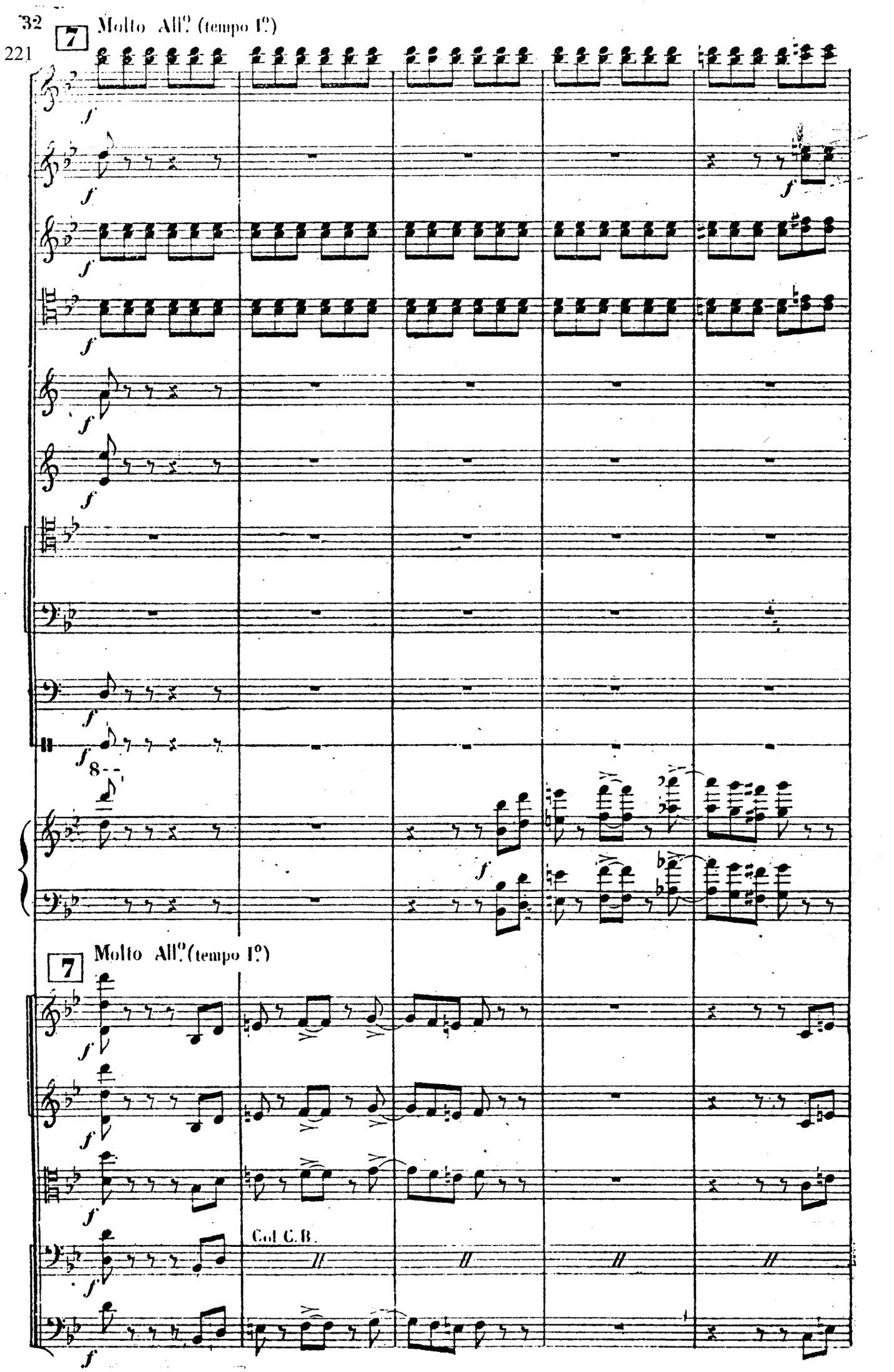

209
Fl.
1°
sf
Bb
1°
sf
8
brillante
sf
p
sf
p
sf
p
sf

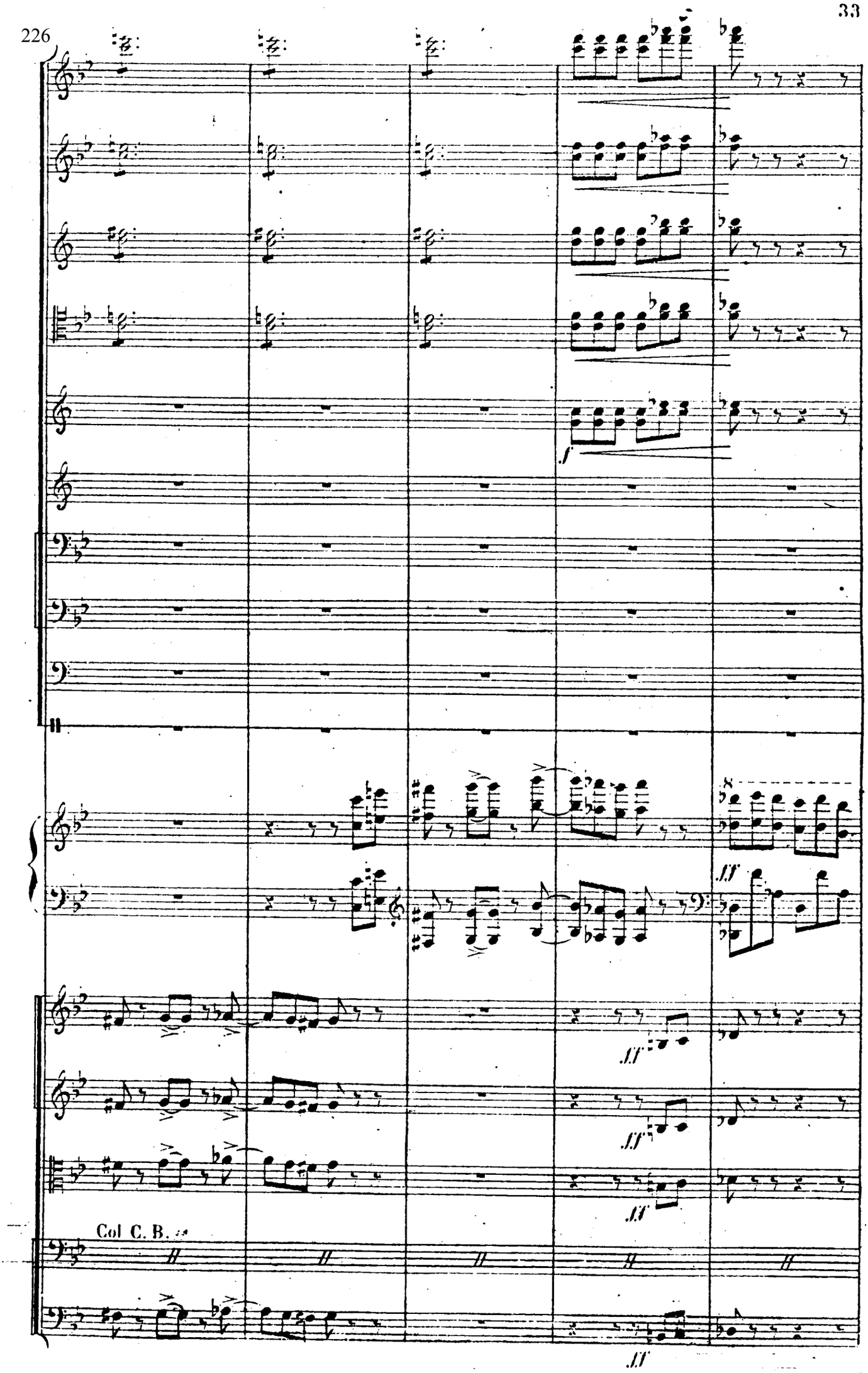

p
sf
B.ons
Cors
1.º
8
f


p
8
2

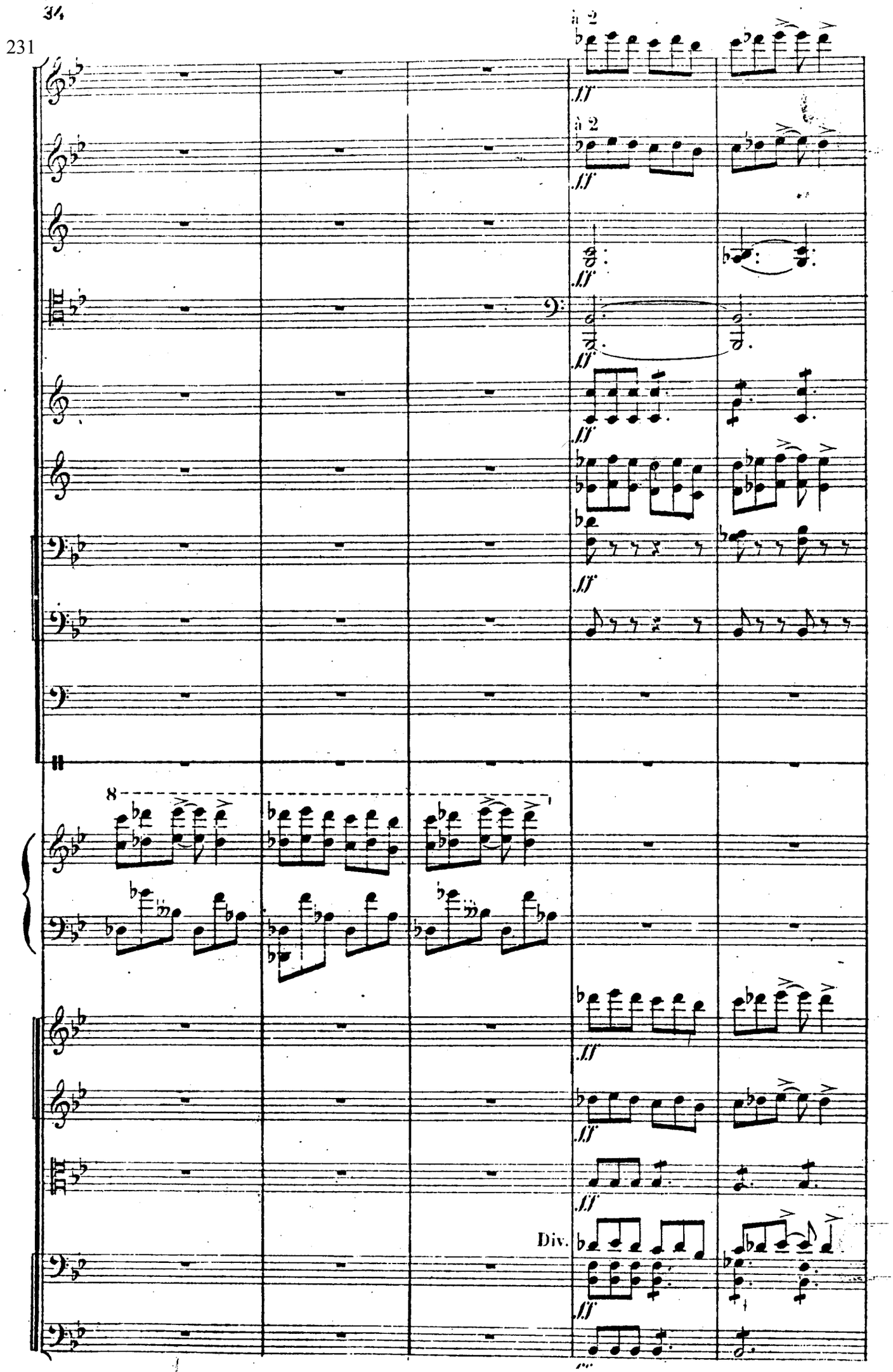
220



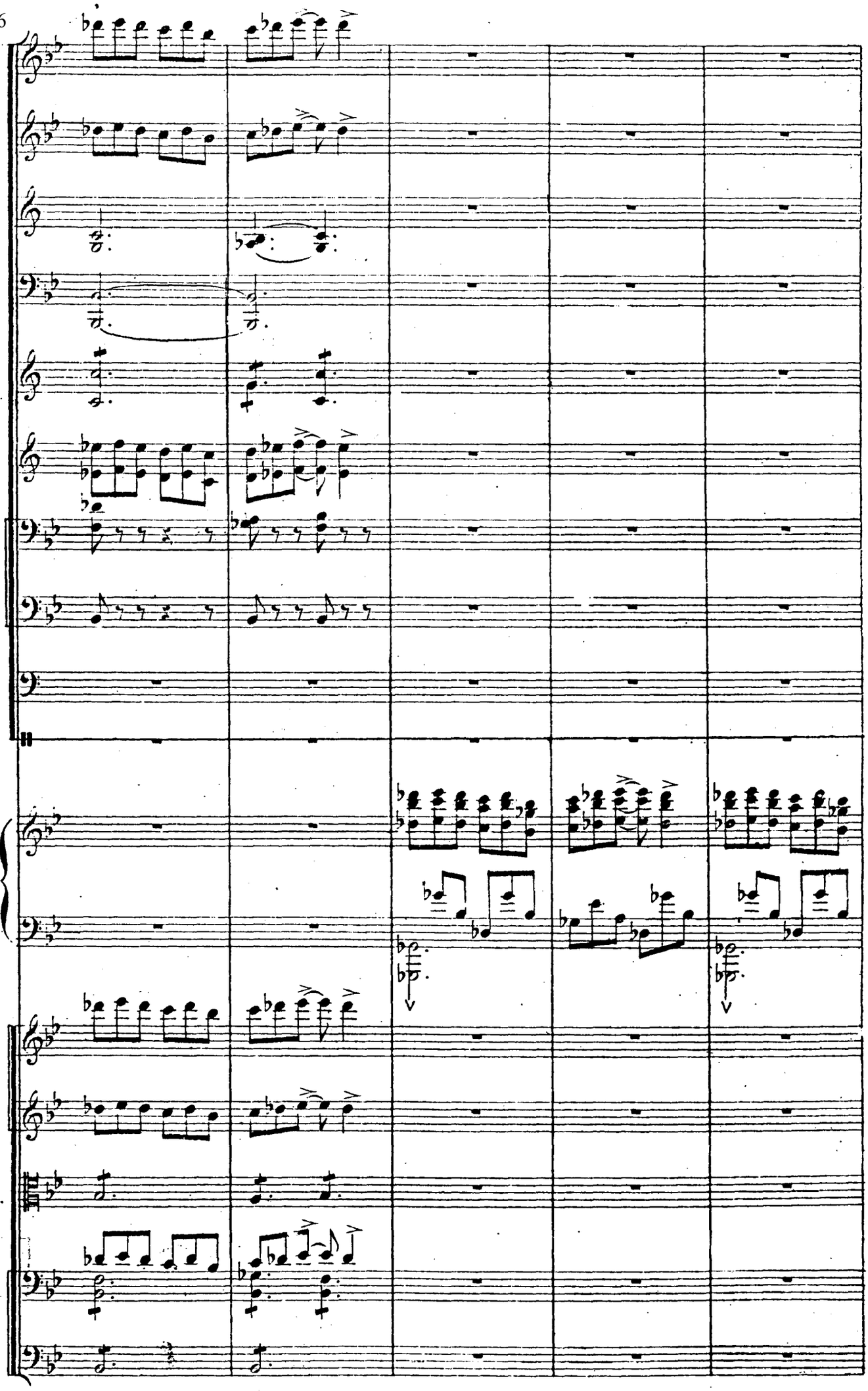

7
Molto All.o (tempo I.o)
f
8
7
Molto All.o (tempo I.o)
Col C.B.


f
ff
ff
ff
Col C. B.
ff

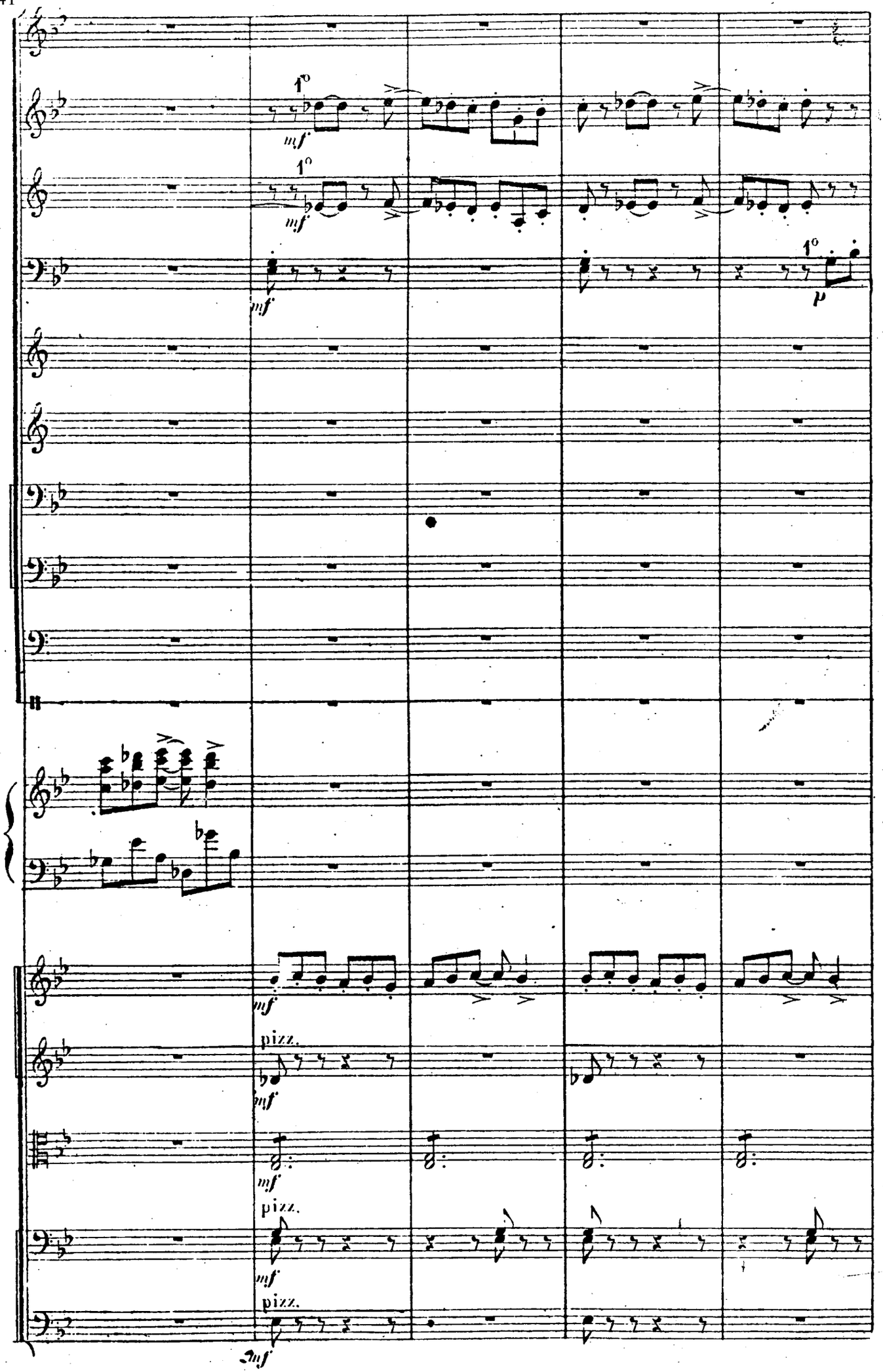
231



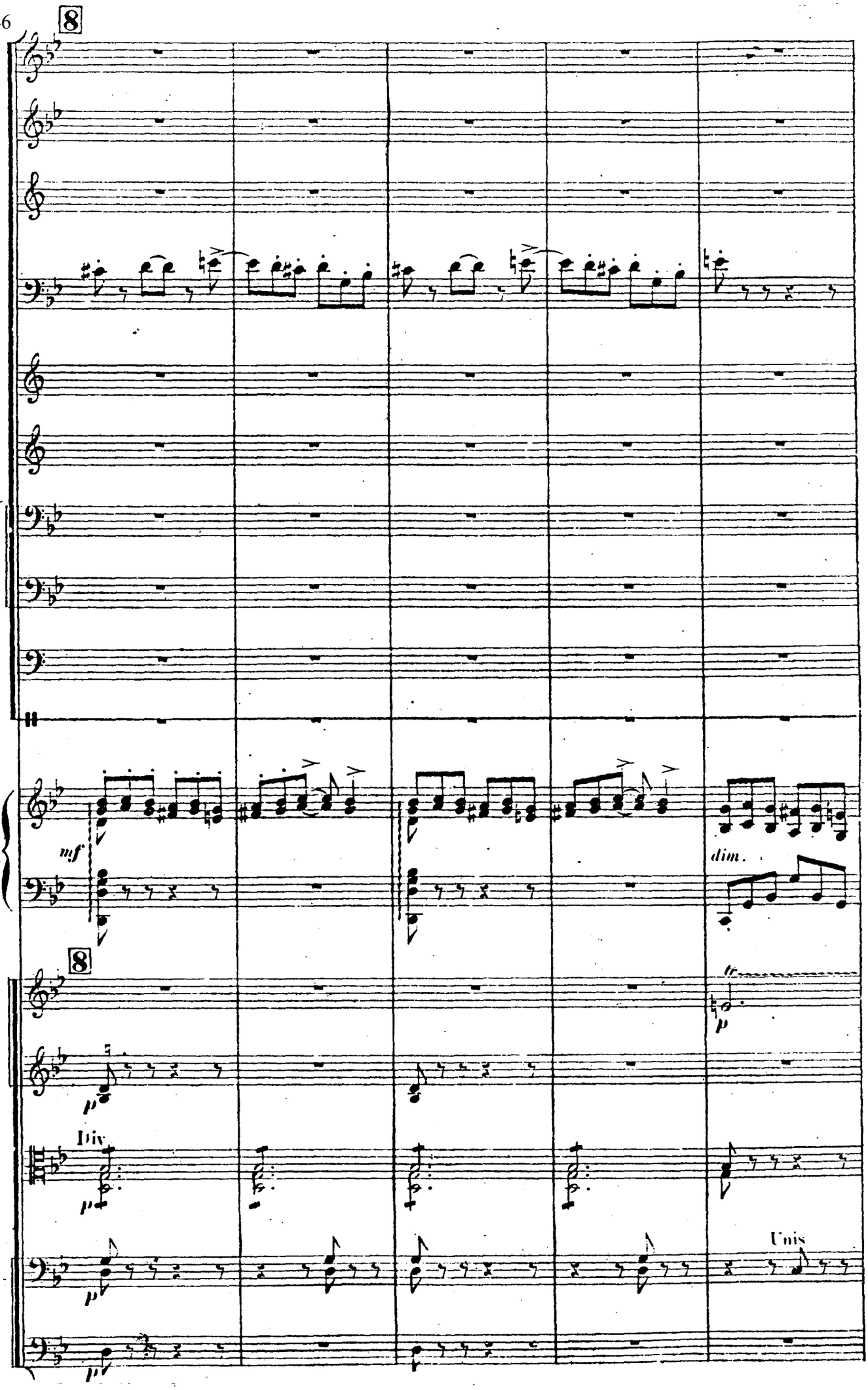
236

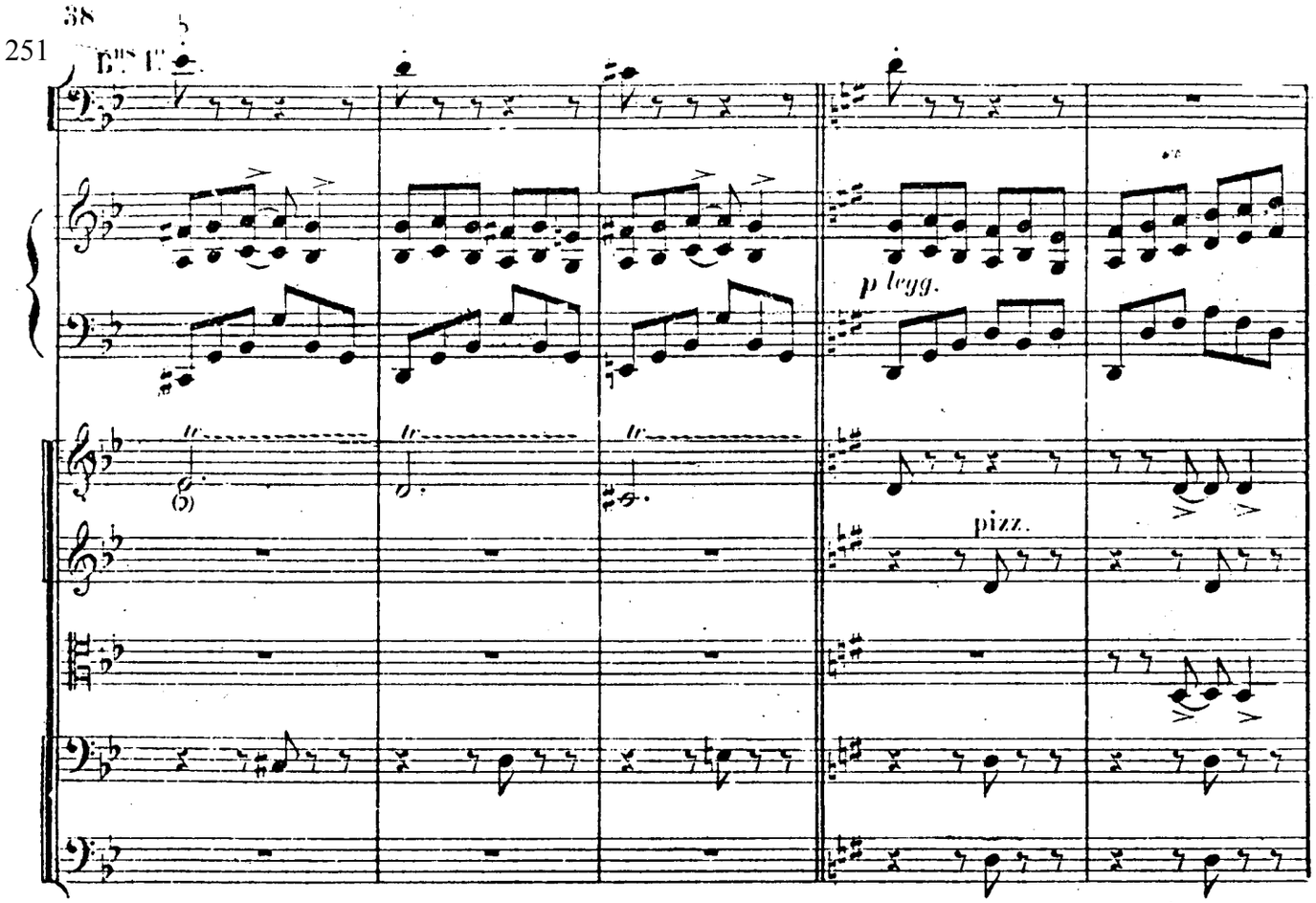


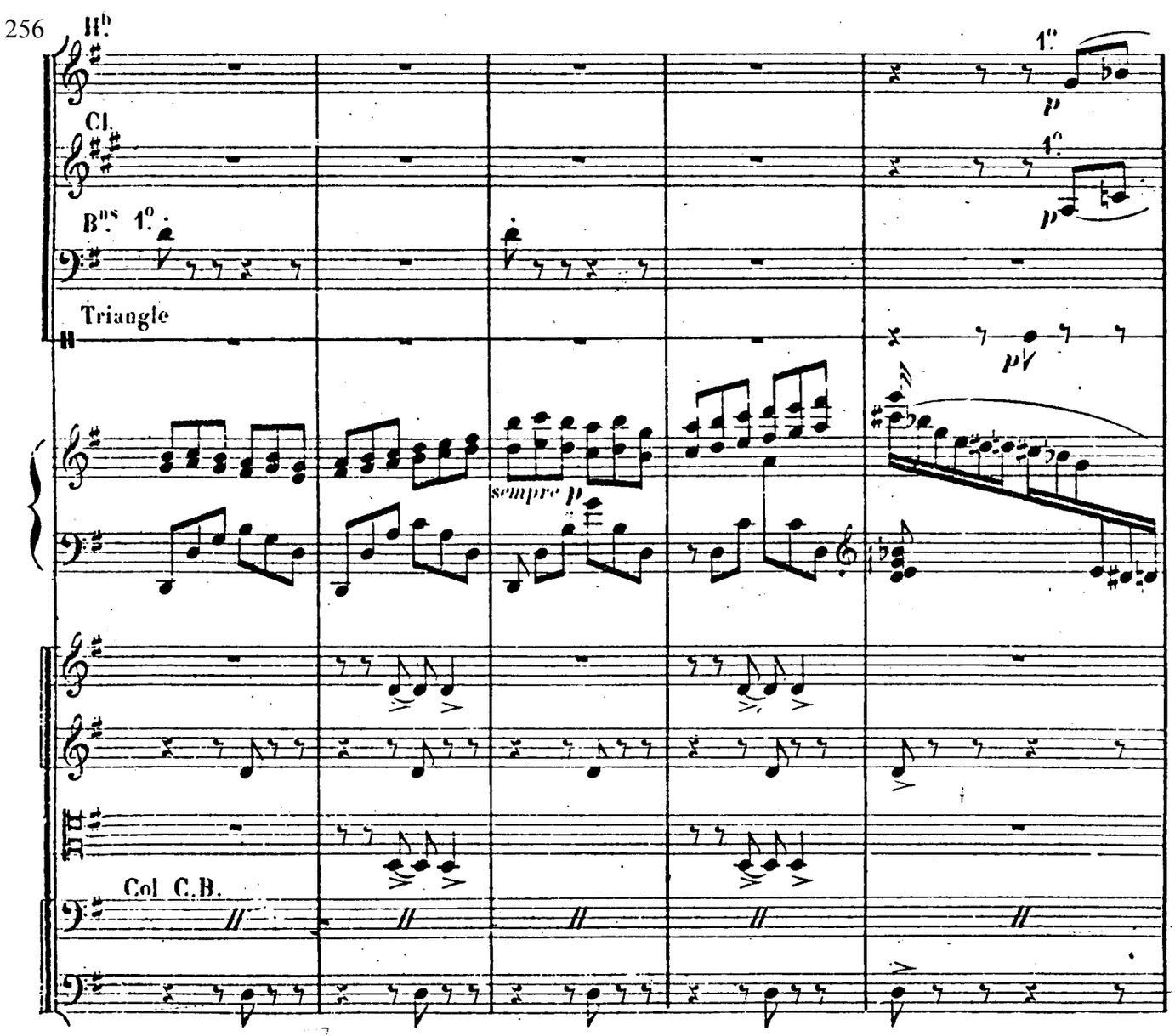
241

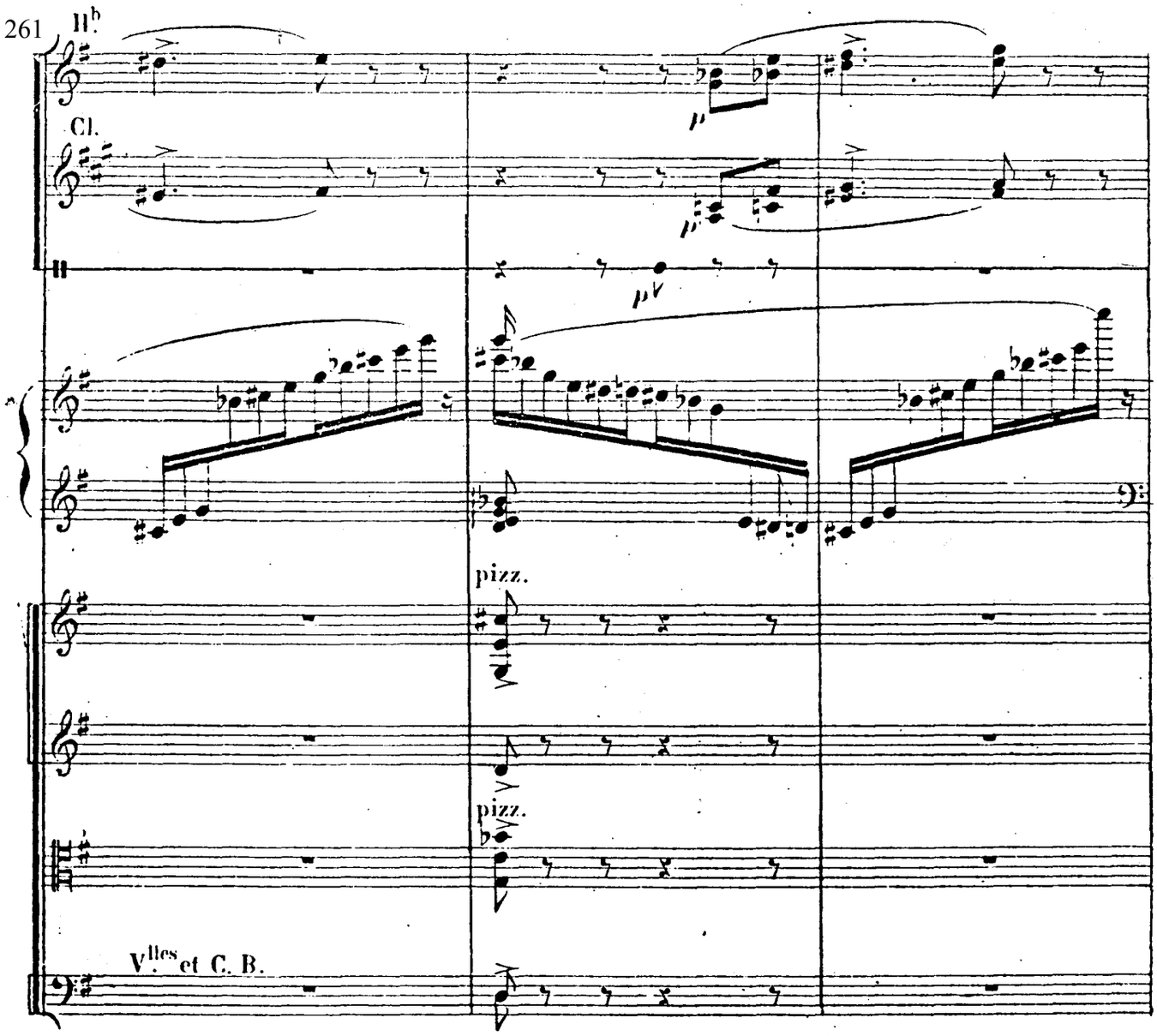


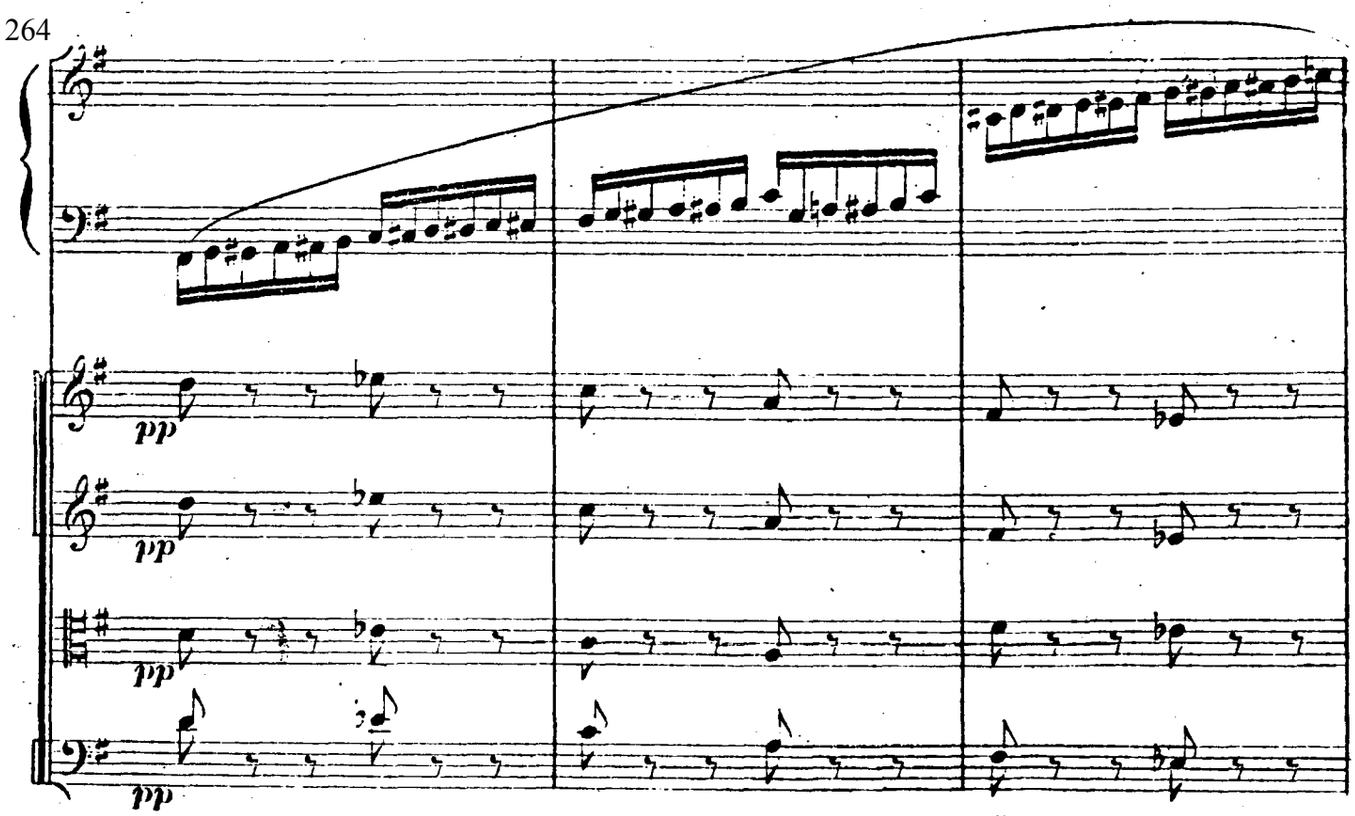
246

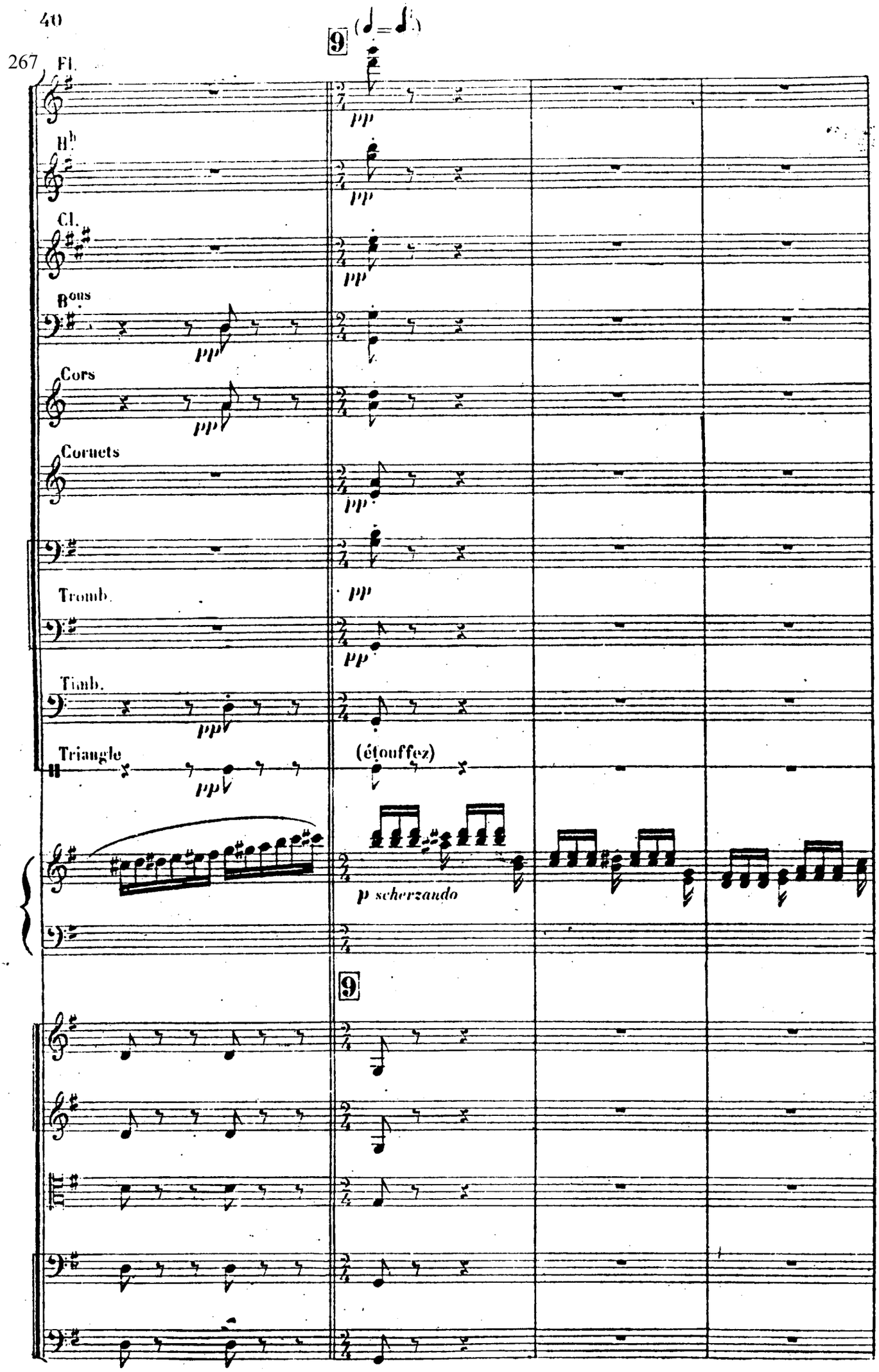



251
Bns 1o
p legg.
pizz.

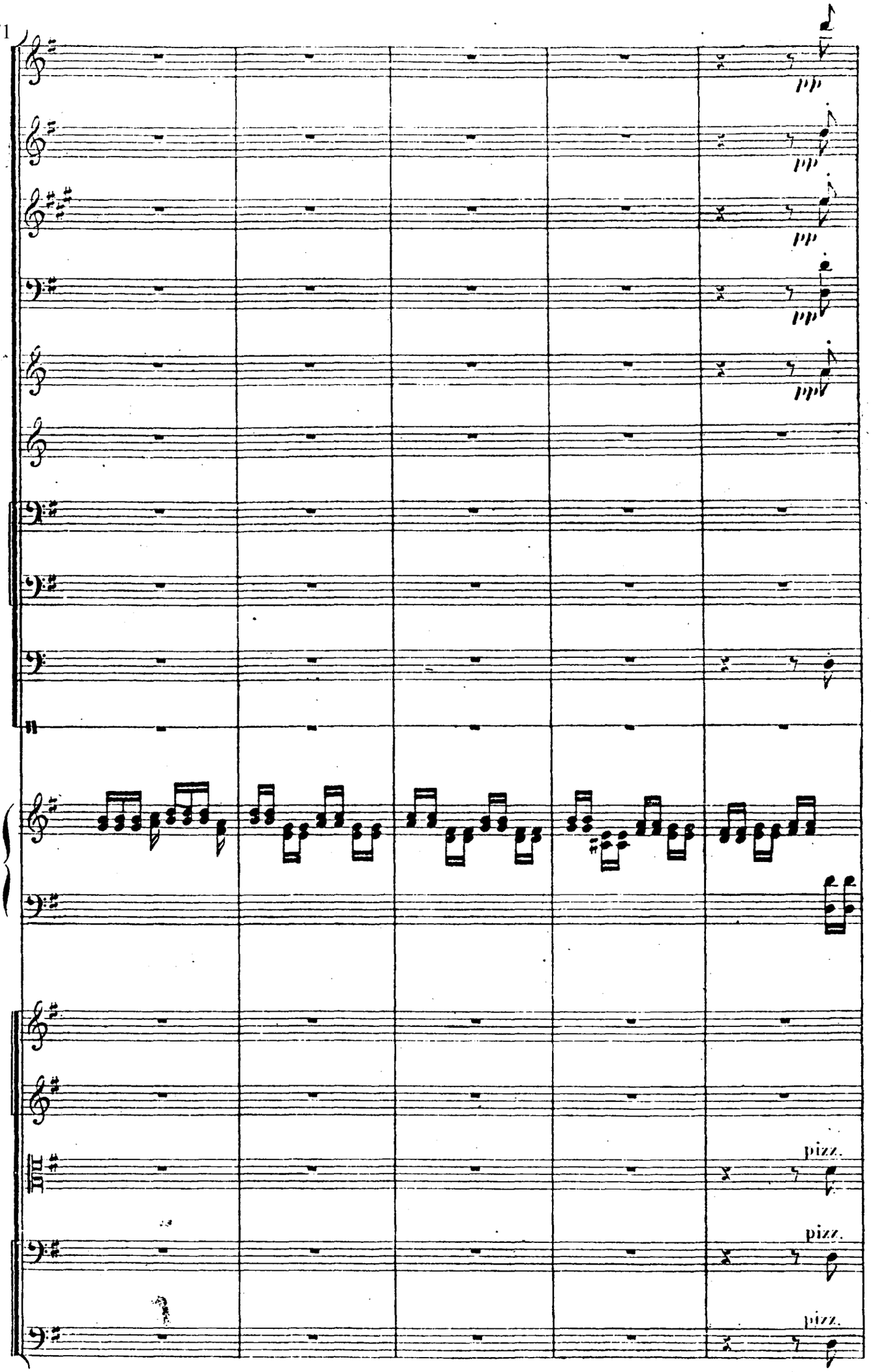

256
Hb
Cl.
Bns 1o
Triangle
1o
p
sempre p
Col C.B.

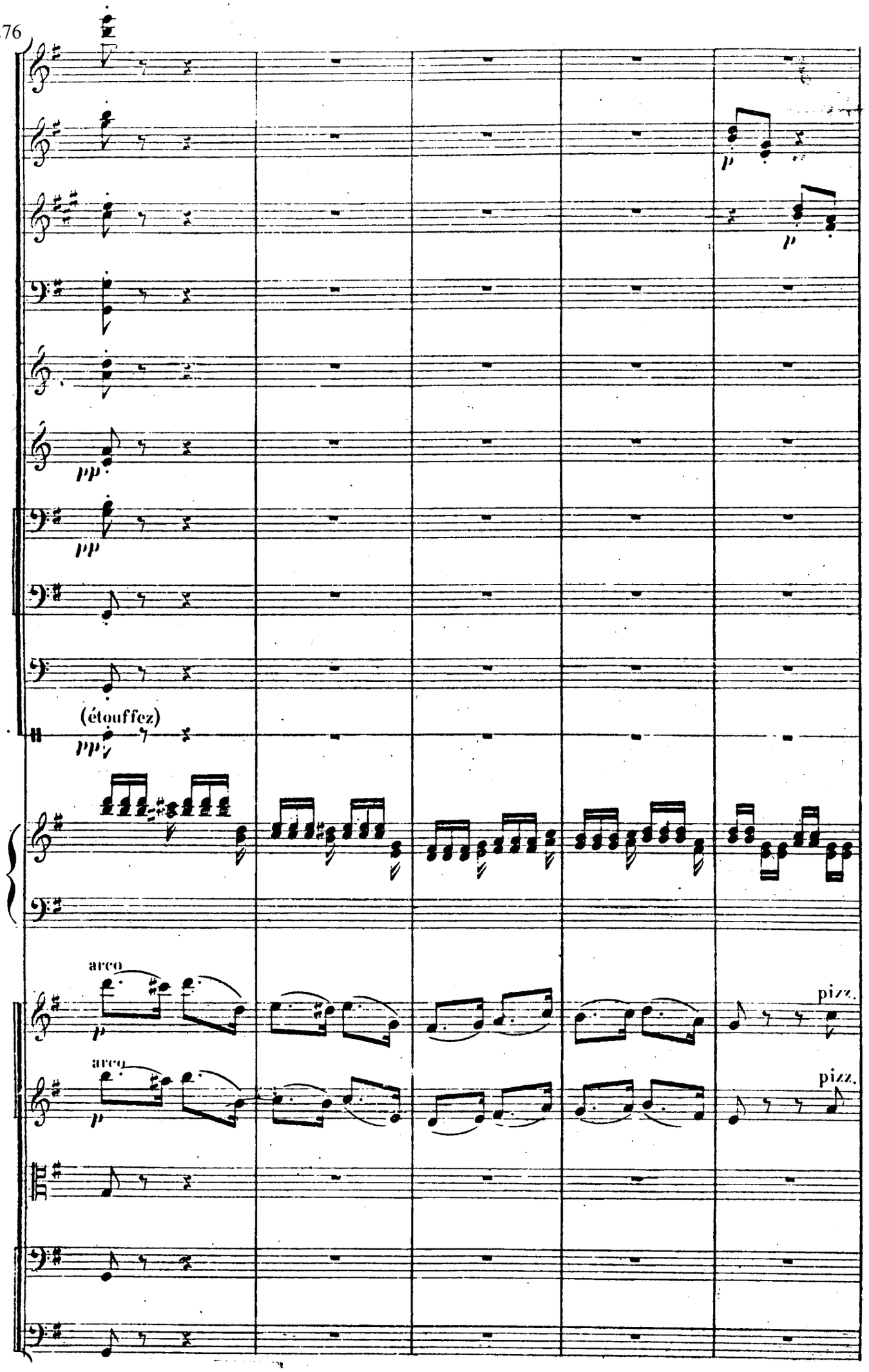

261
Hb
Cl.
p
p
p
pizz.
pizz.
Vlles et C. B.


264
pp
pp
pp
pp

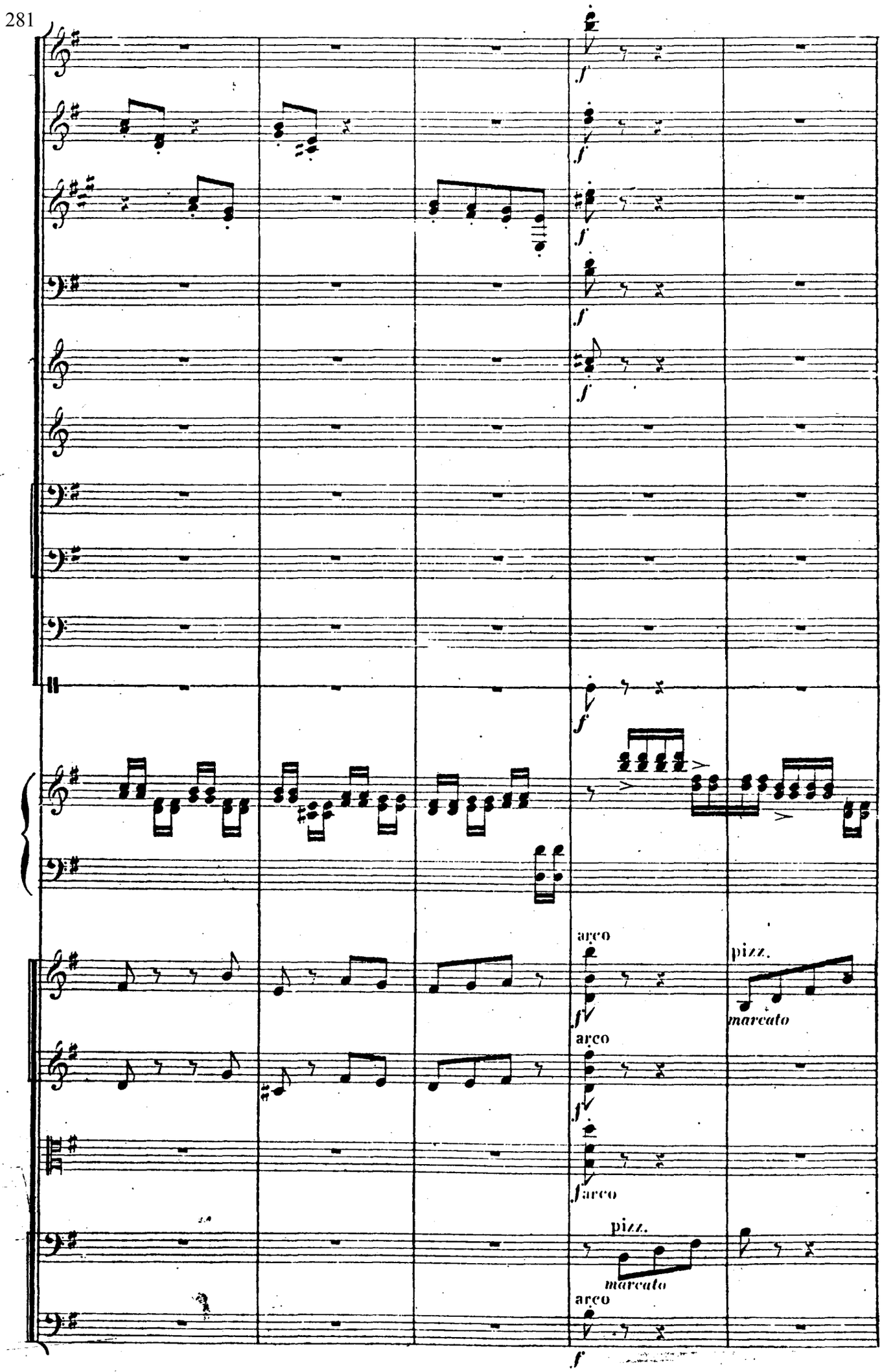

267
9
Fl.
Hb
Cl.
Bons
Cors
Cornets
Tromb.
Timb.
Triangle
(étouffez)
p scherzando
9

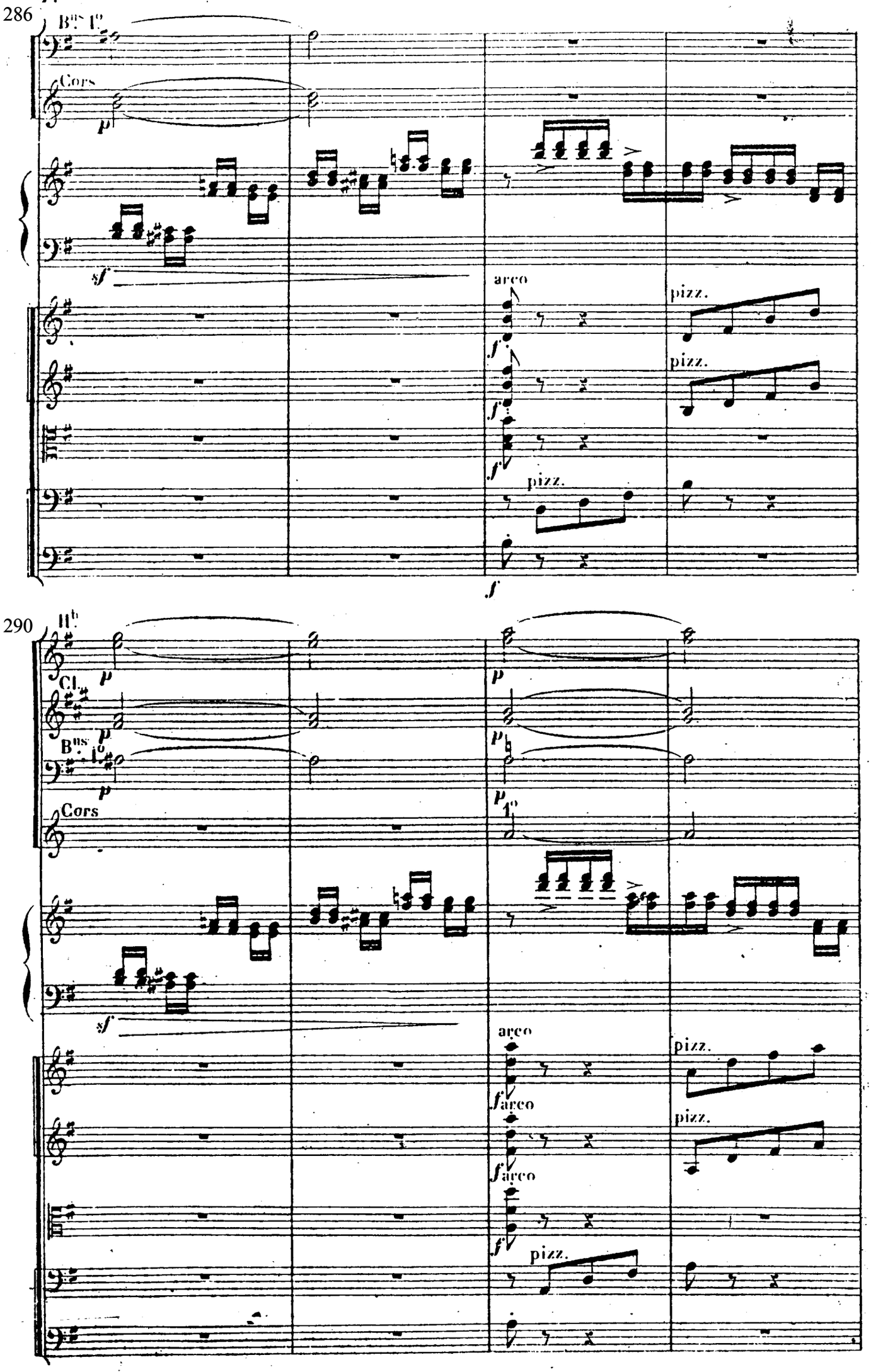
271




p
p
pp
pp
(étouffez)
pp
arco
p
pizz.
arco
p
pizz.

281




286
Bns 1o
Cors
p
sf
arco
f
pizz.
290
Hb
Cl.
Bns 1o
Cors
1o
arco
pizz.

Fl.

1°

Cornets

Tromb.

Timb.

Triangle

arco

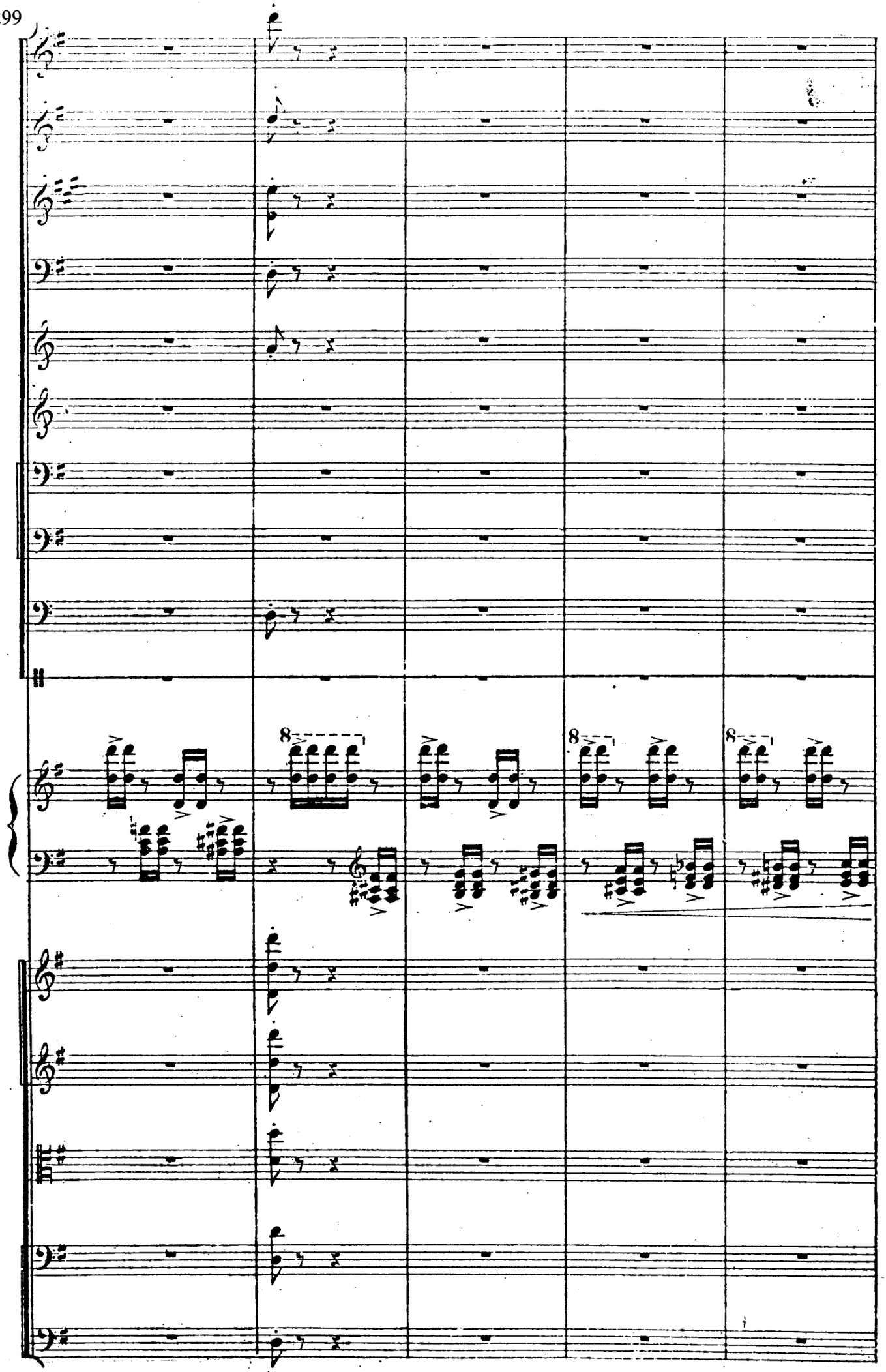
arco

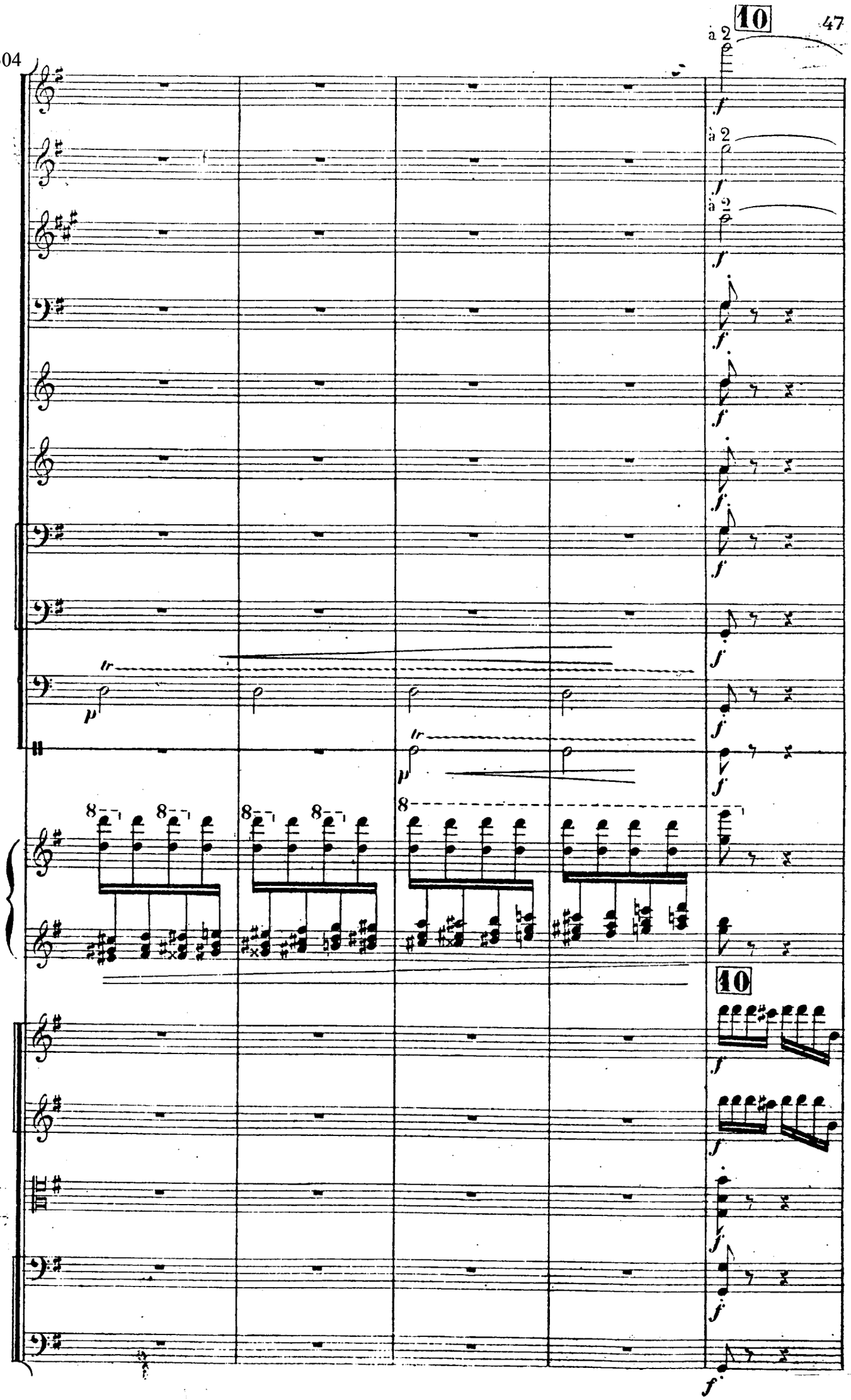
pizz.

arco

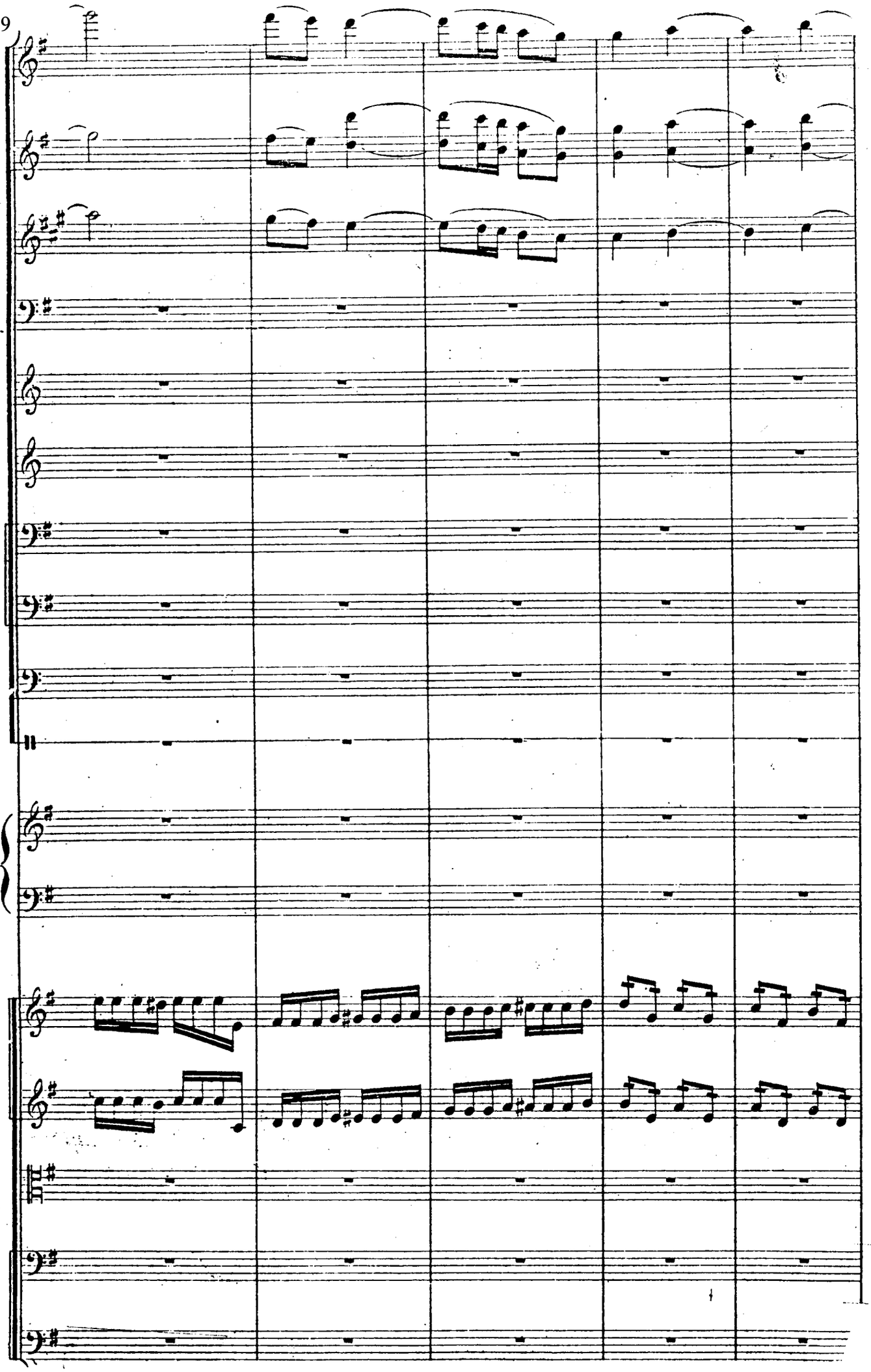
arco

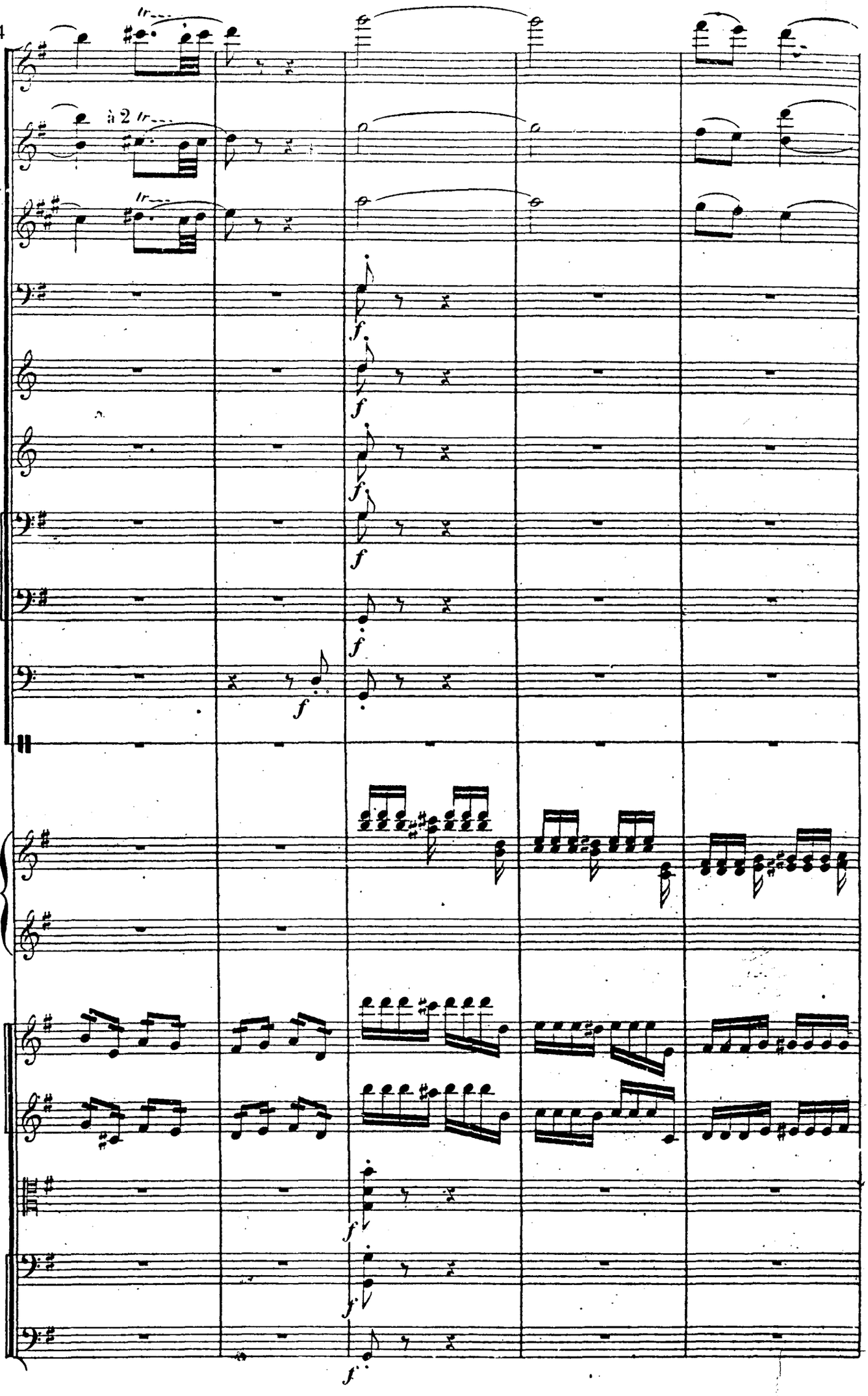
299



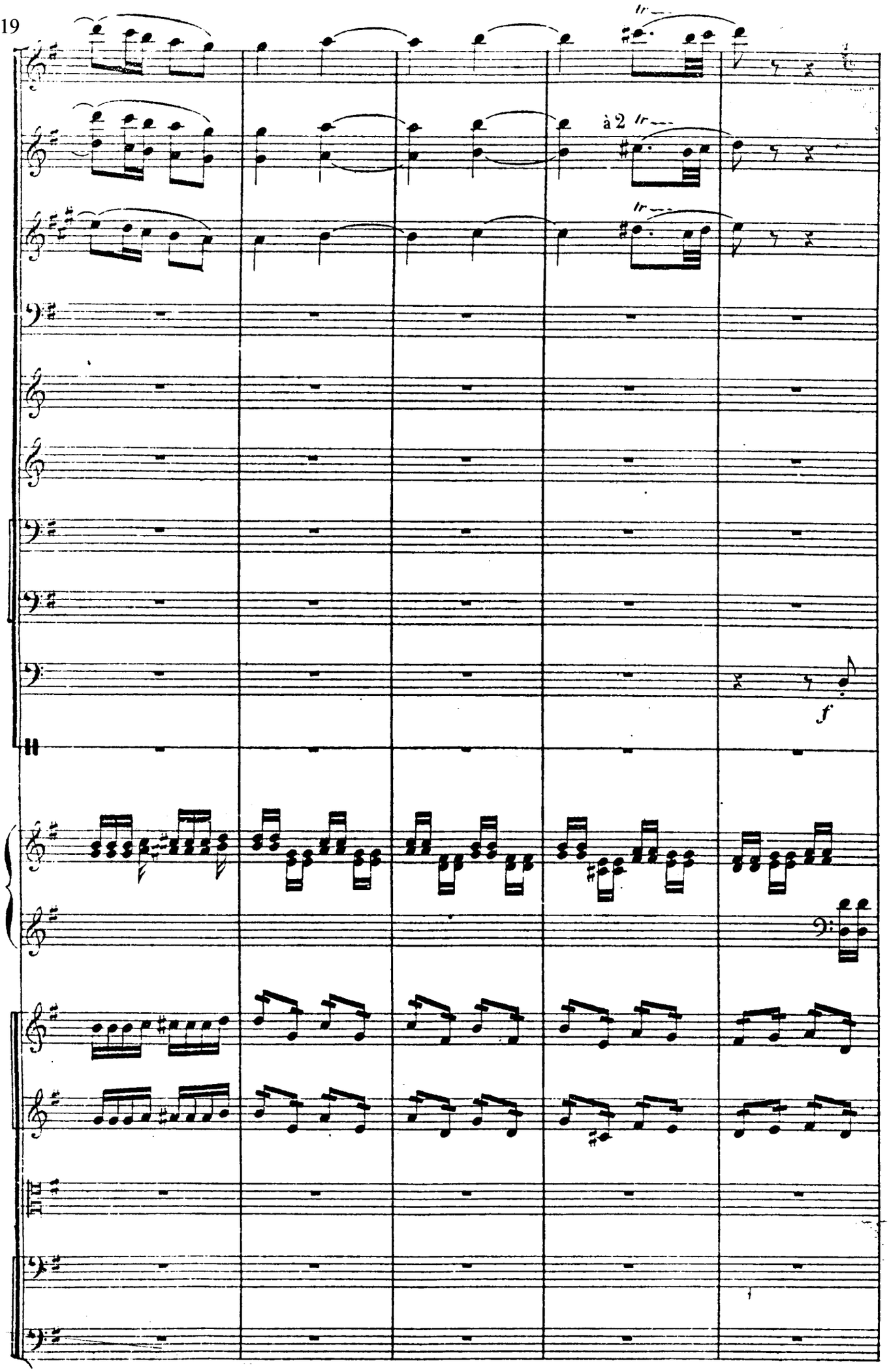

10
a 2
a 2
a 2
lr
p
lr
p
8
8
8
8
8
10

309

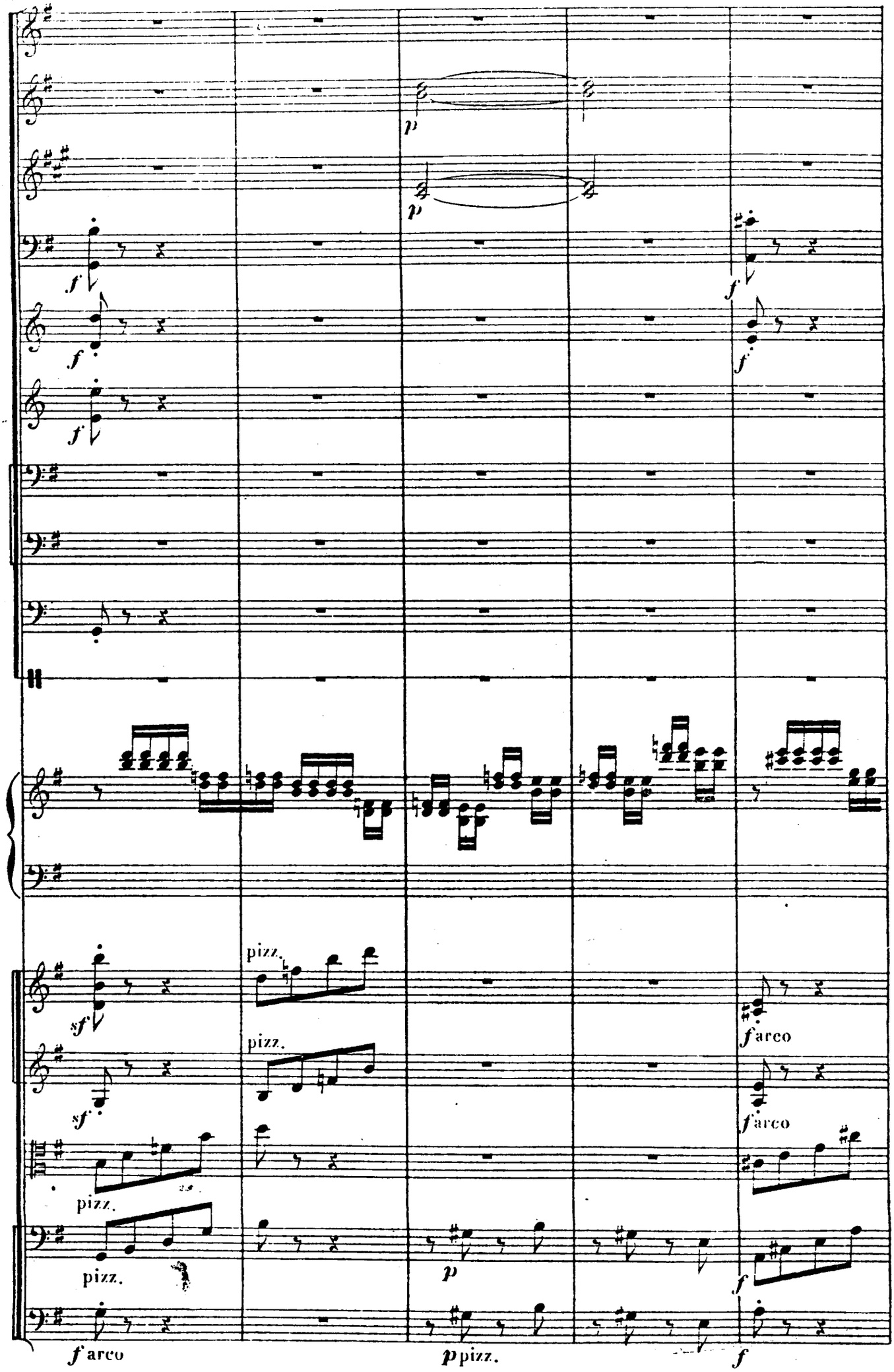



à 2
f

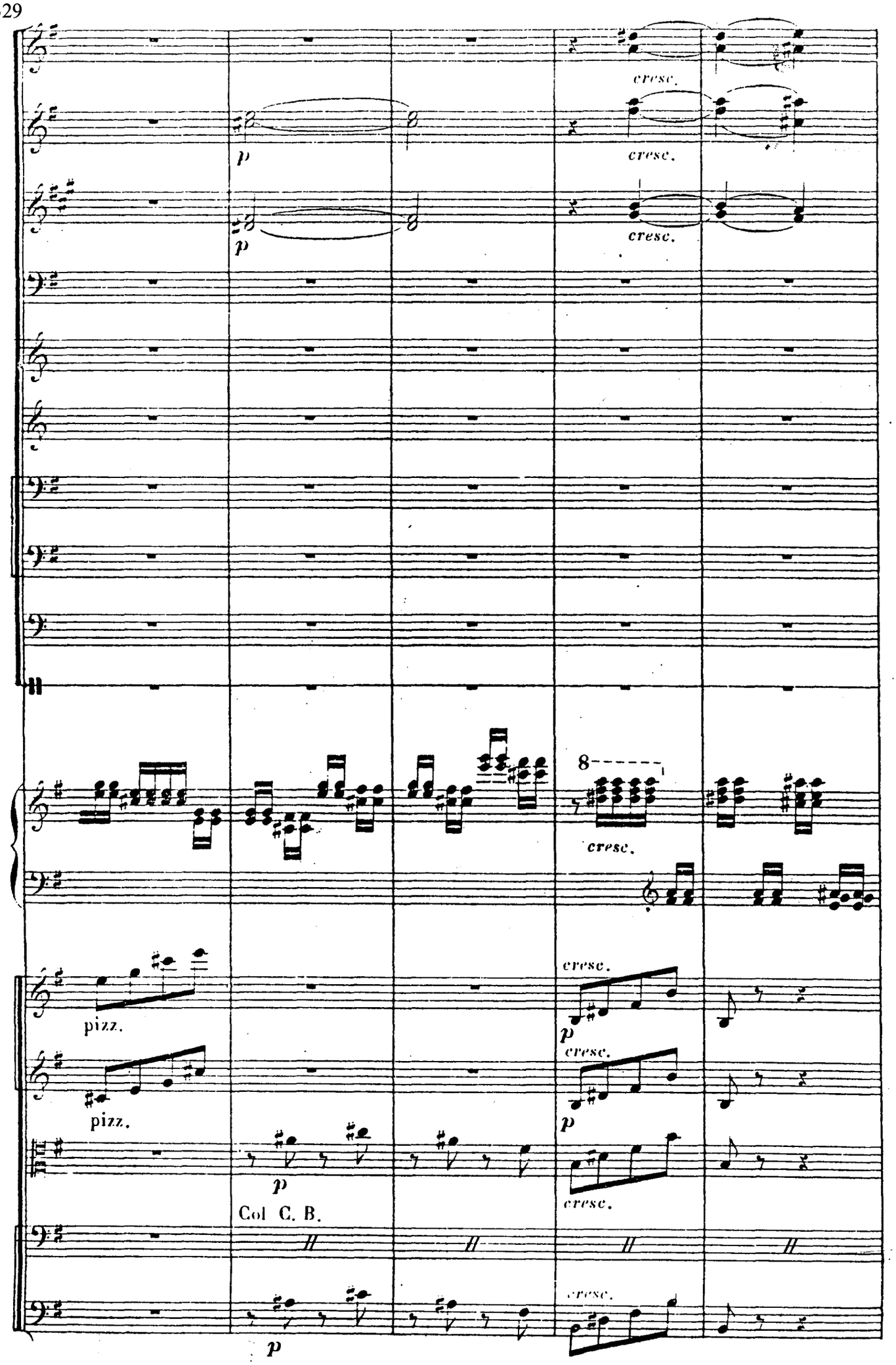
319



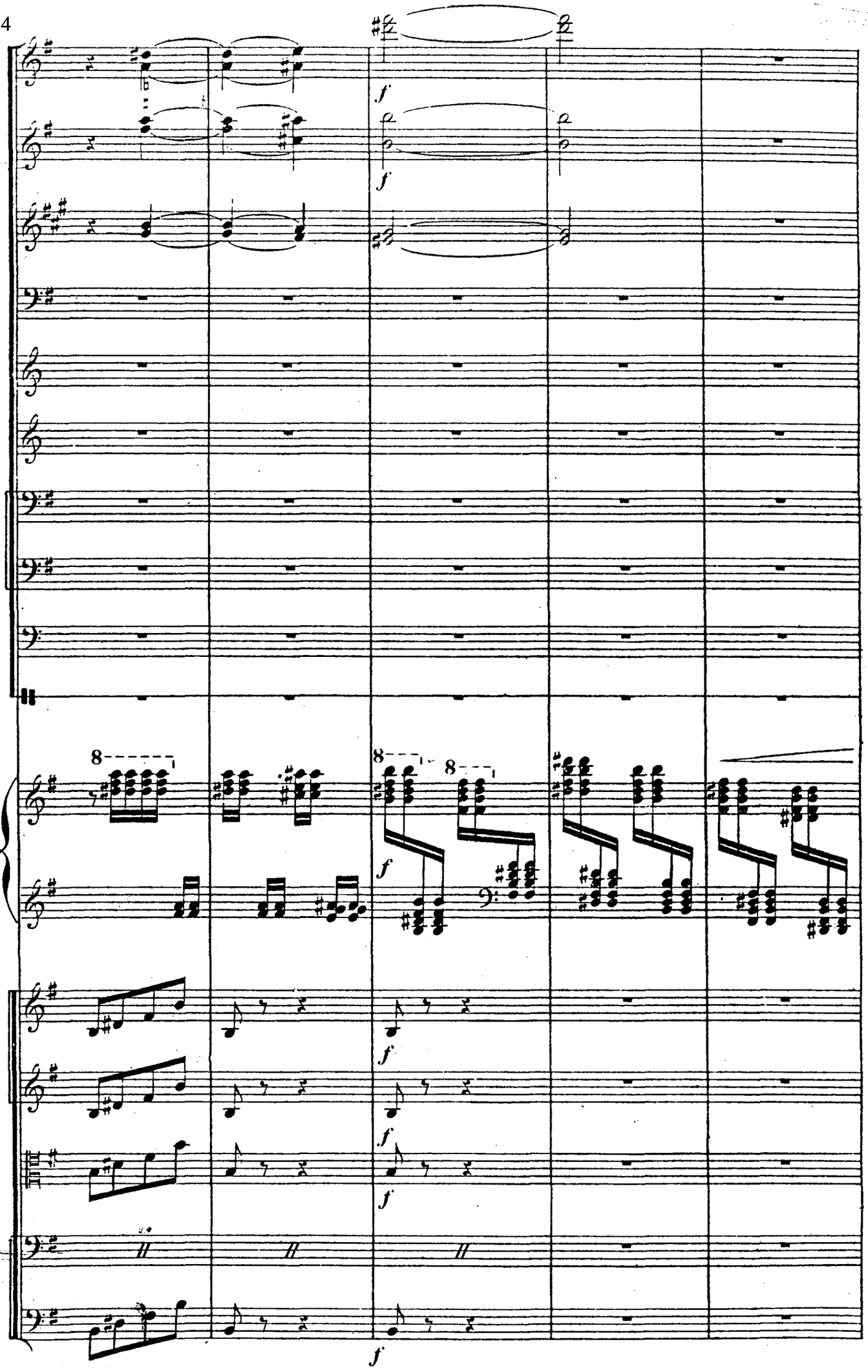
324


p
p
f
f
f
f
f
sf
sf
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
f arco
f arco
f arco
p
f
f arco
p pizz.
f

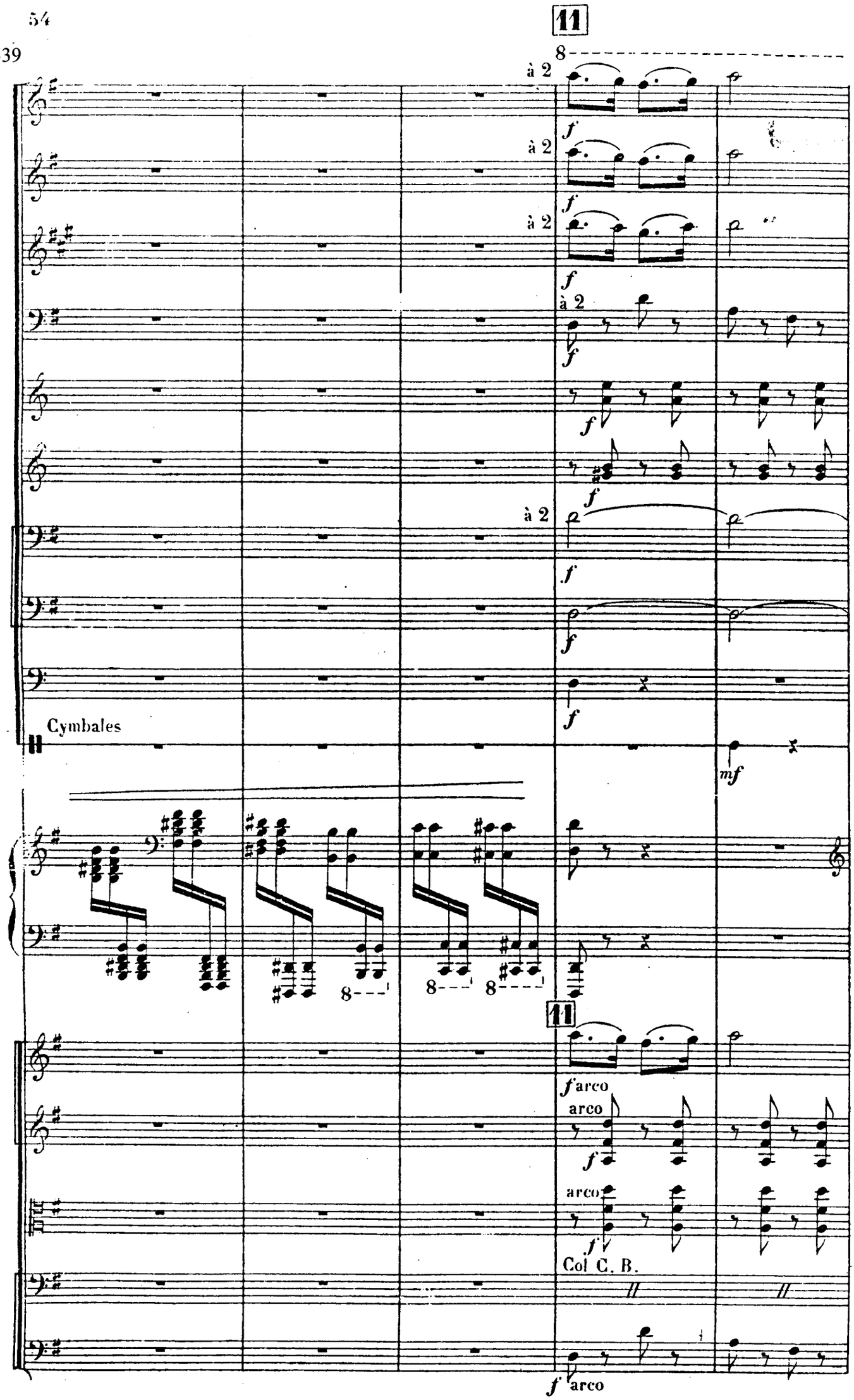
329

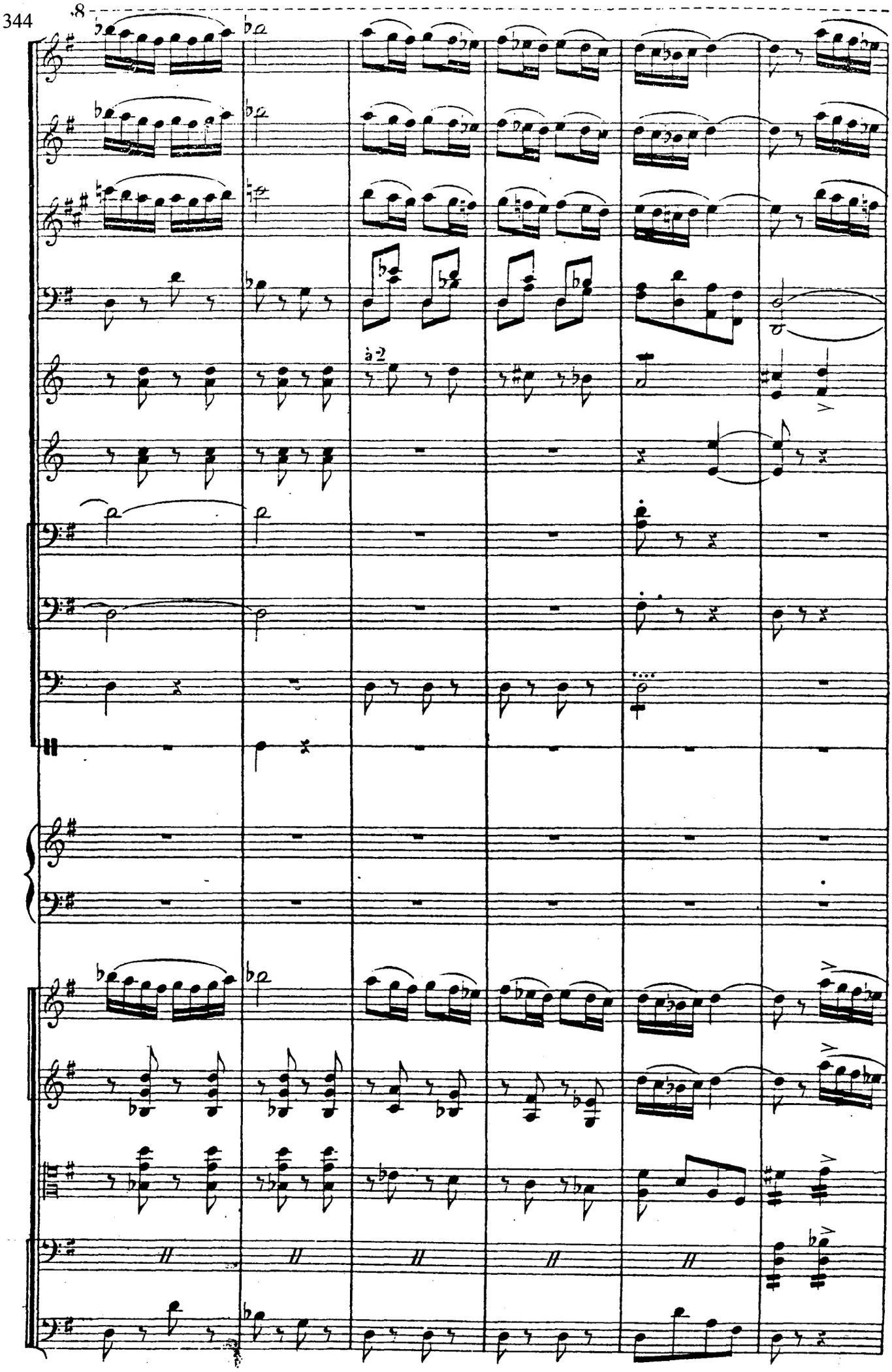

cresc.
p
cresc.
p
cresc.
8
cresc.
pizz.
cresc.
p
pizz.
cresc.
p
p
cresc.
Col C. B.
p
cresc.

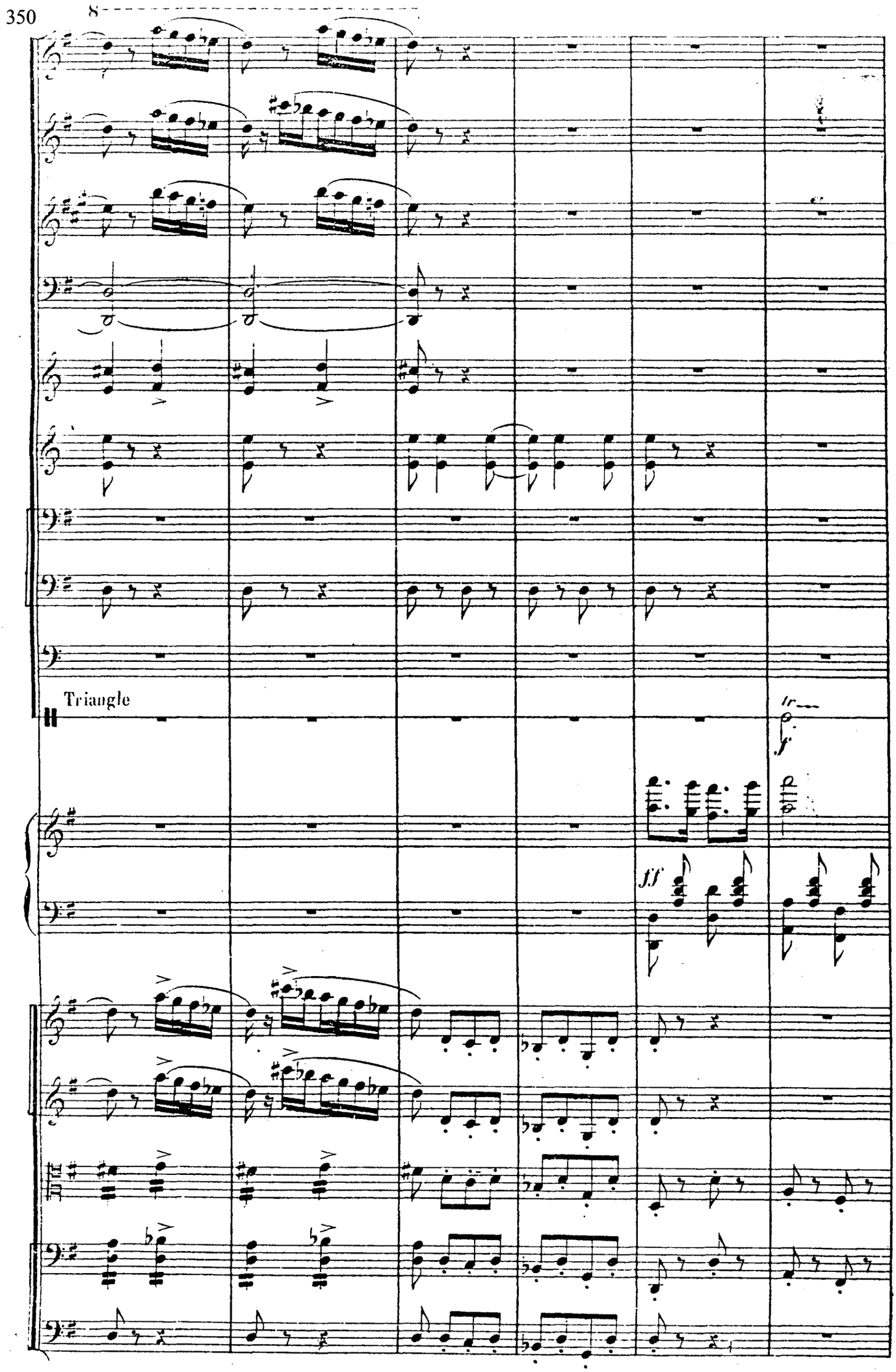
334



339




344
8
à 2


350
8
Triangle
ff

356 Triangle

tr

pizz.

361

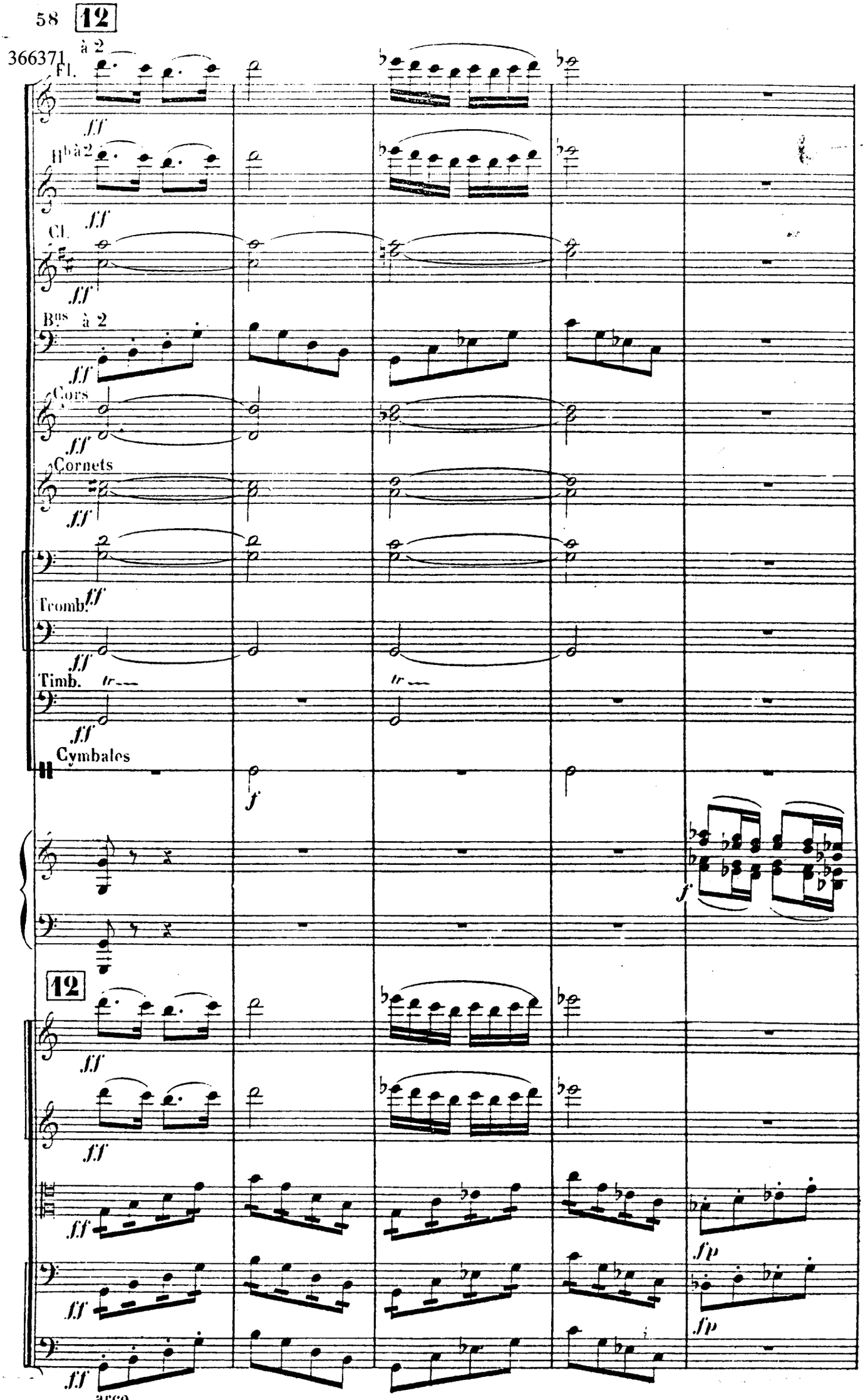
8

rinf

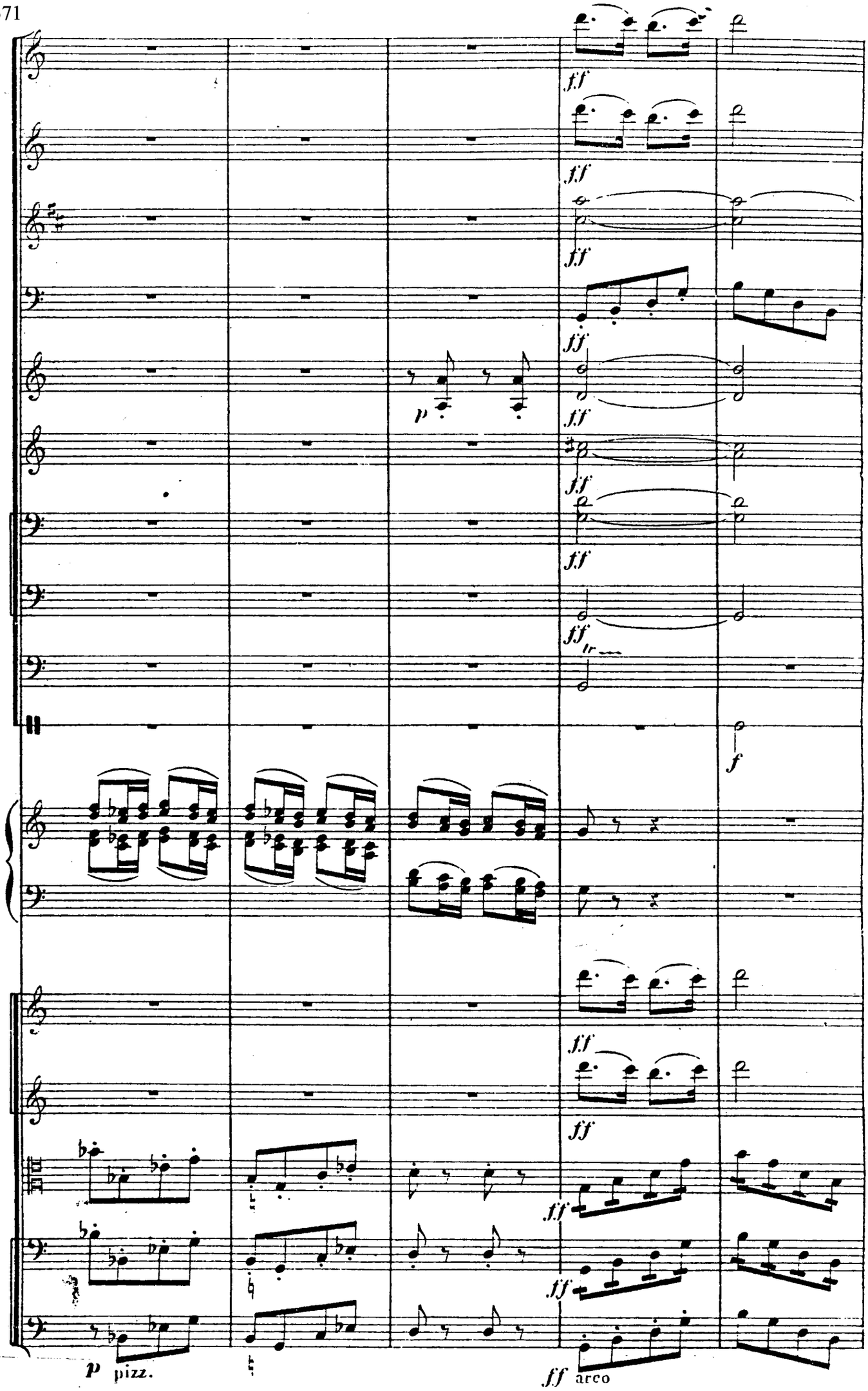
f

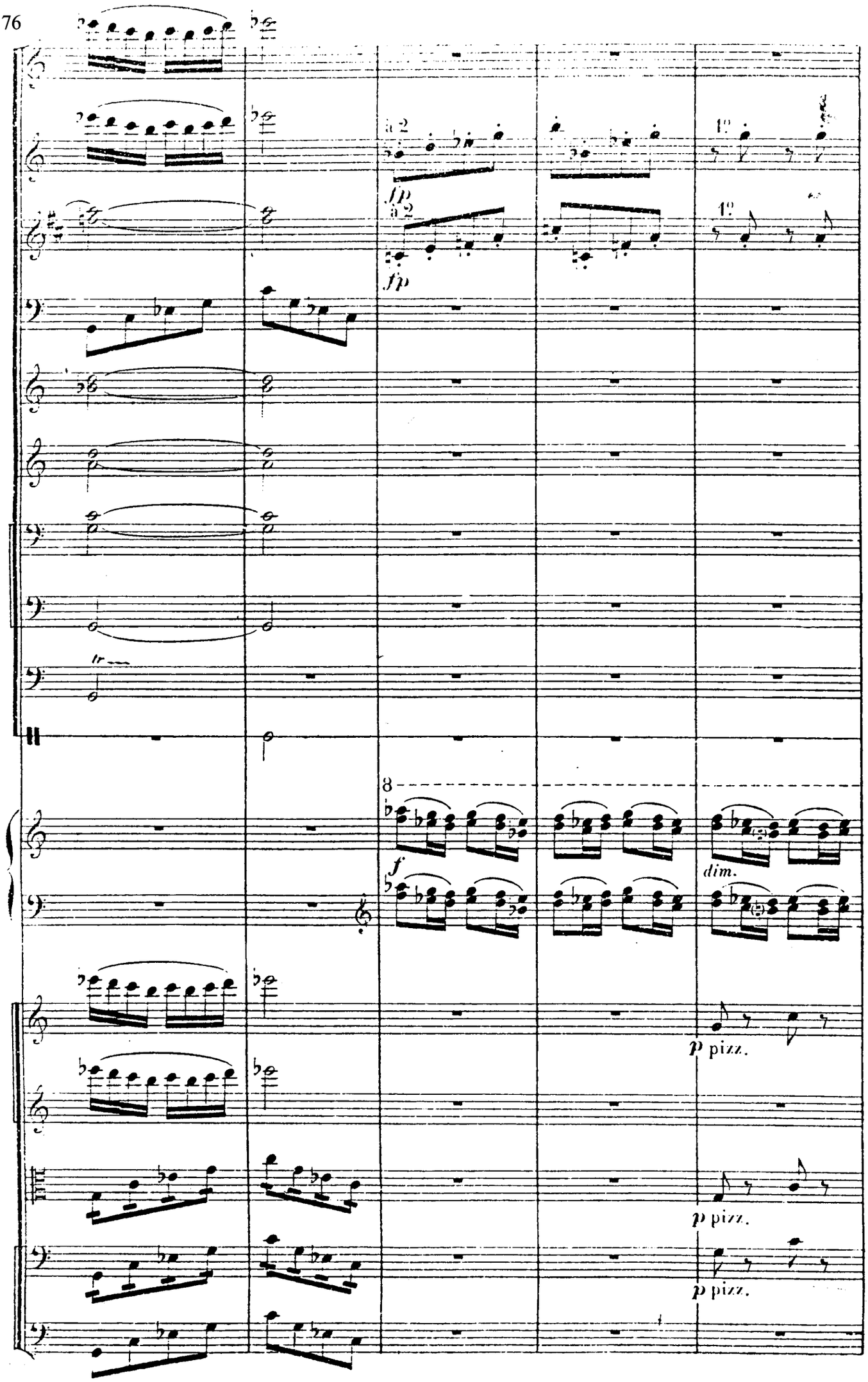
Div.

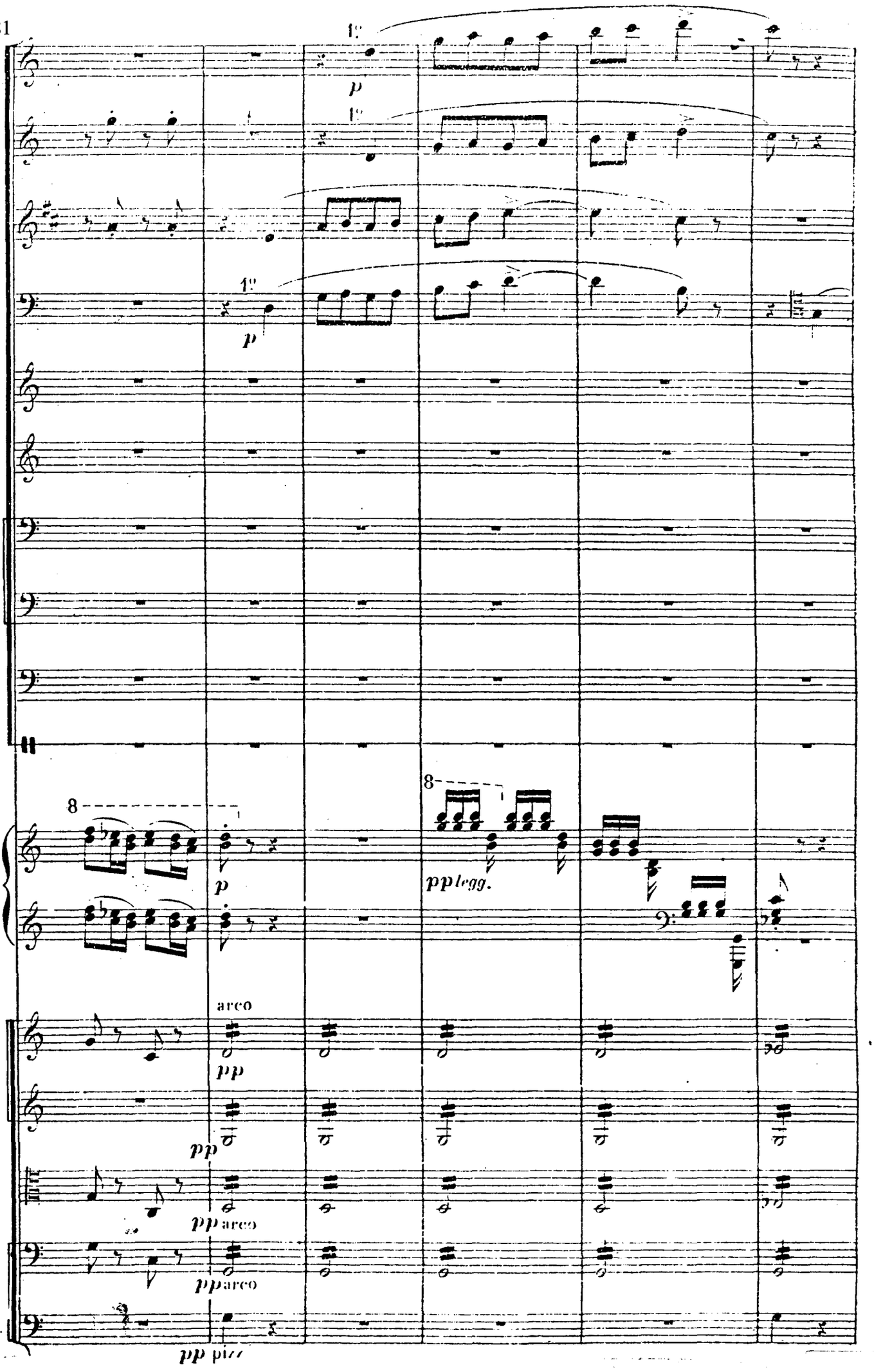
f

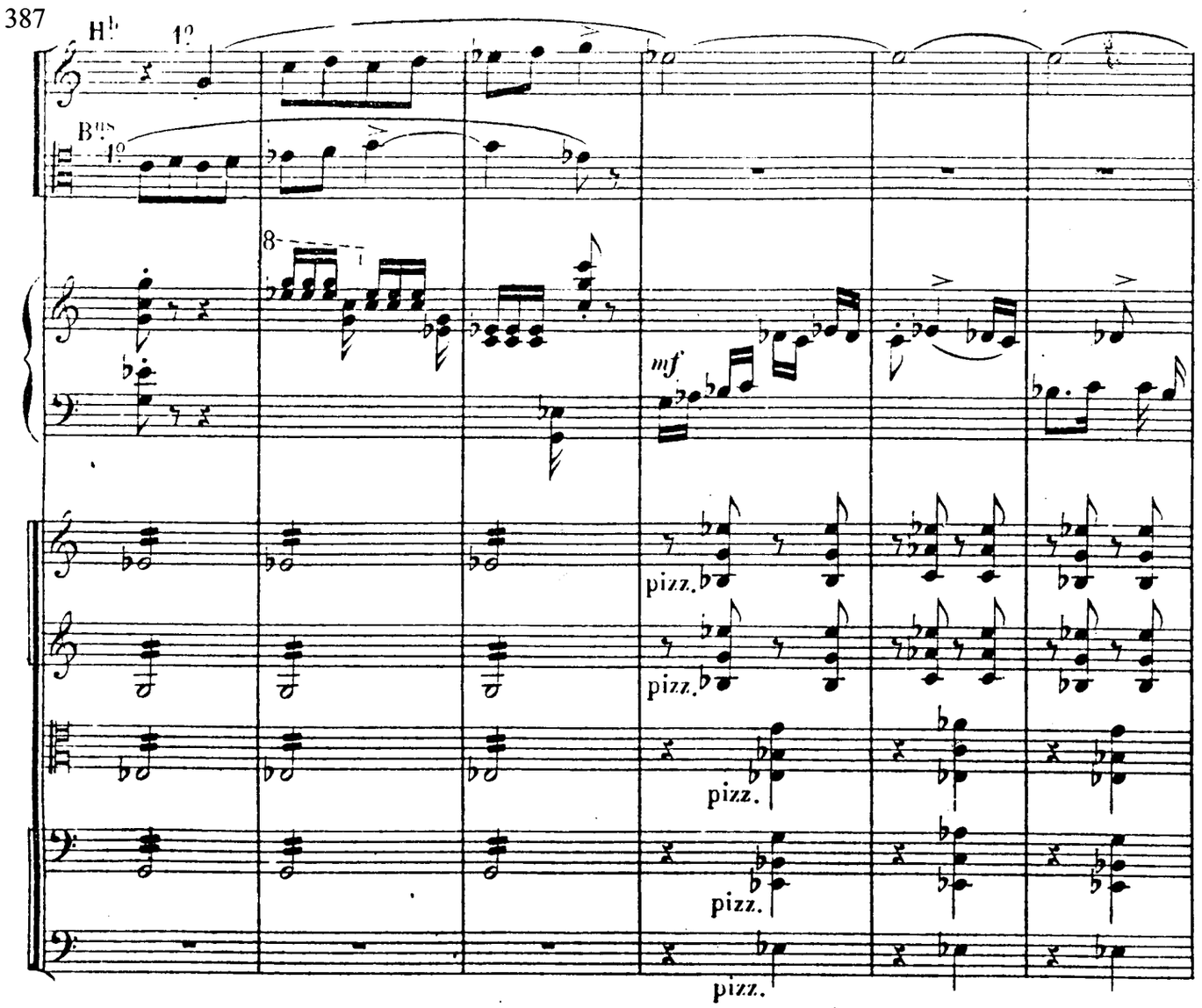

12
366371
à 2
Fl.
ff
Hb
à 2
ff
Cl.
ff
Bns
à 2
ff
Cors
ff
Cornets
ff
ff
Tromb.
ff
ff
Timb.
tr
ff
Cymbales
f
f
12
ff
ff
ff
fp
ff
fp
ff
arco

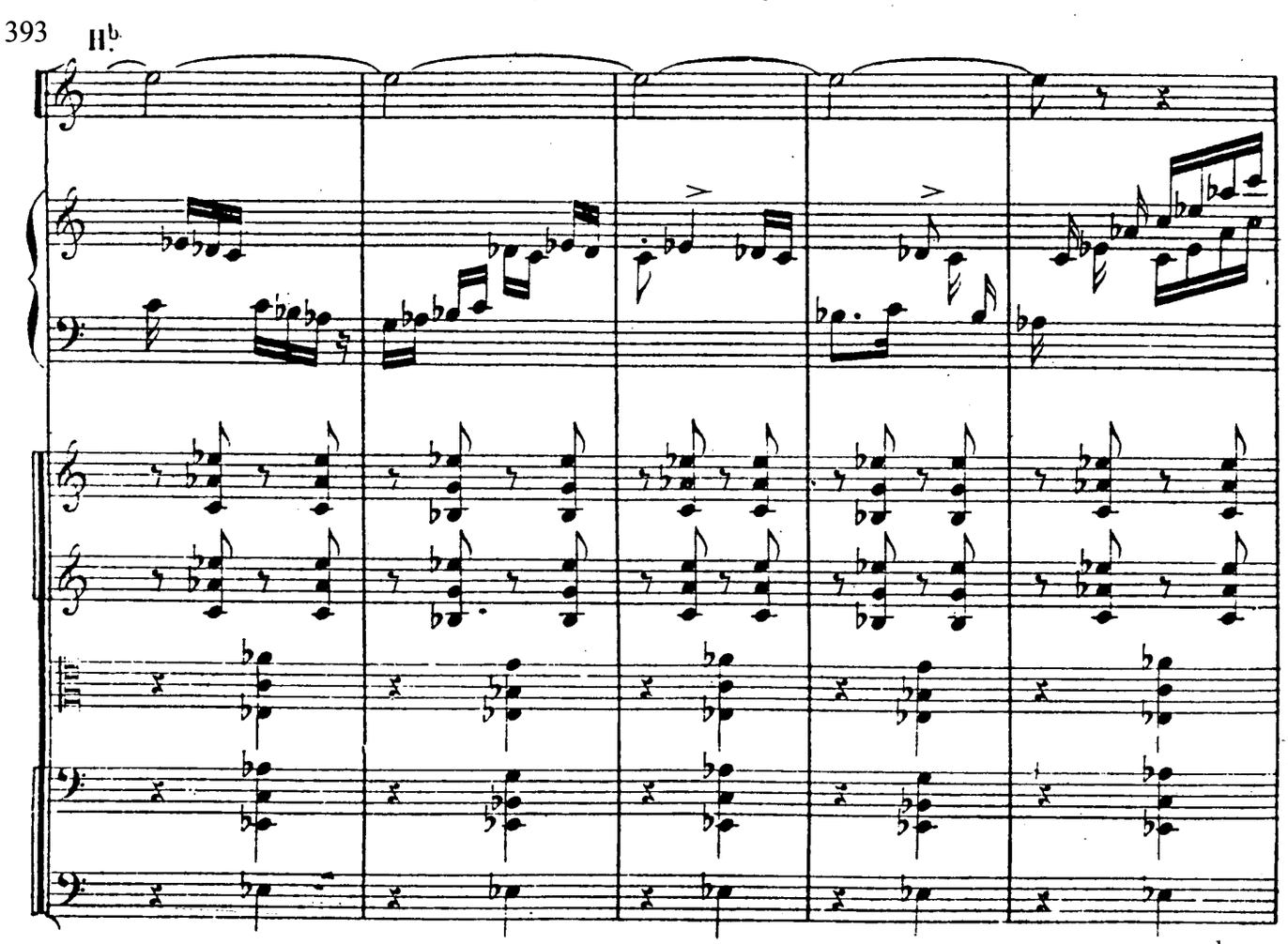
371

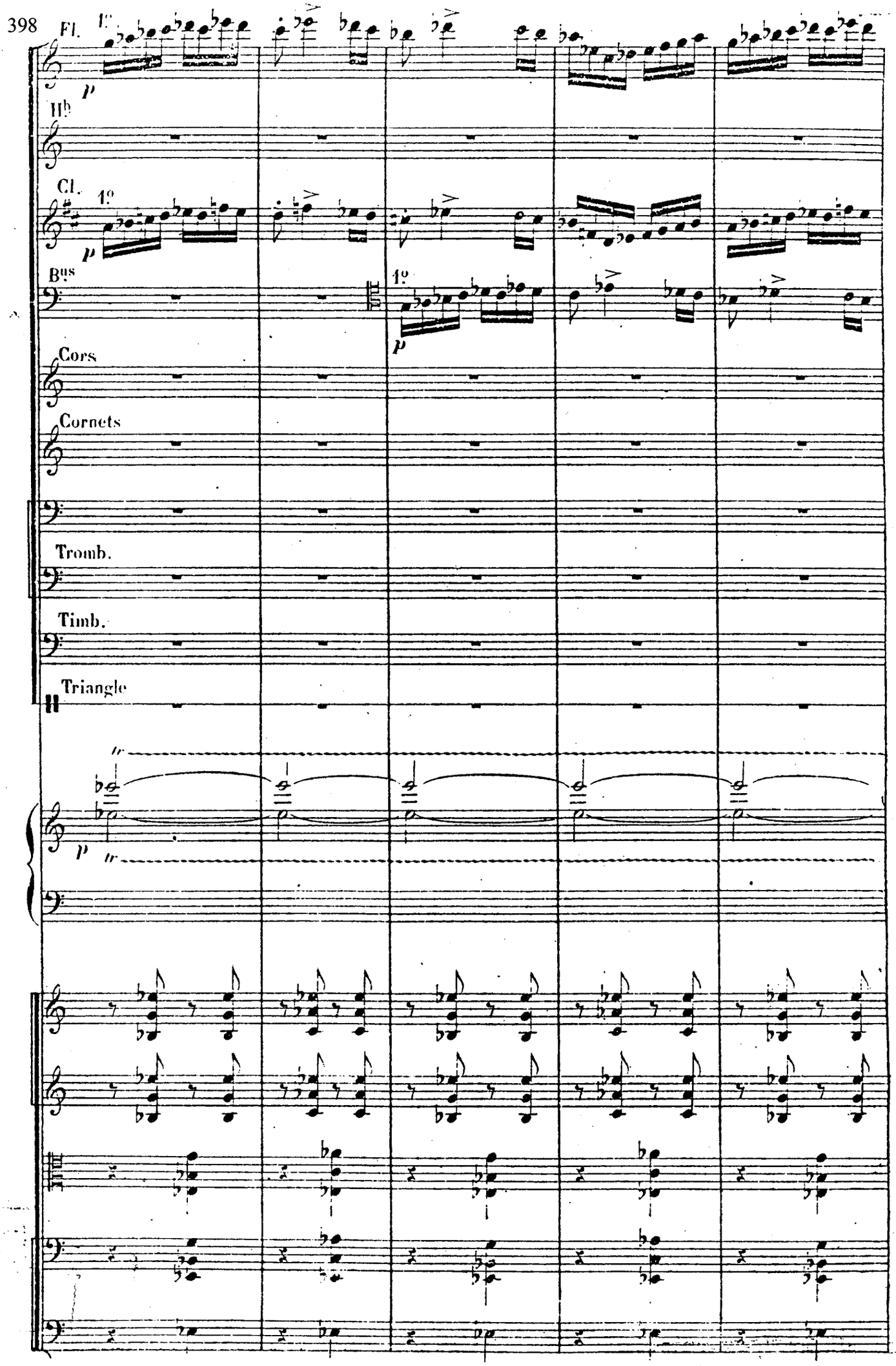


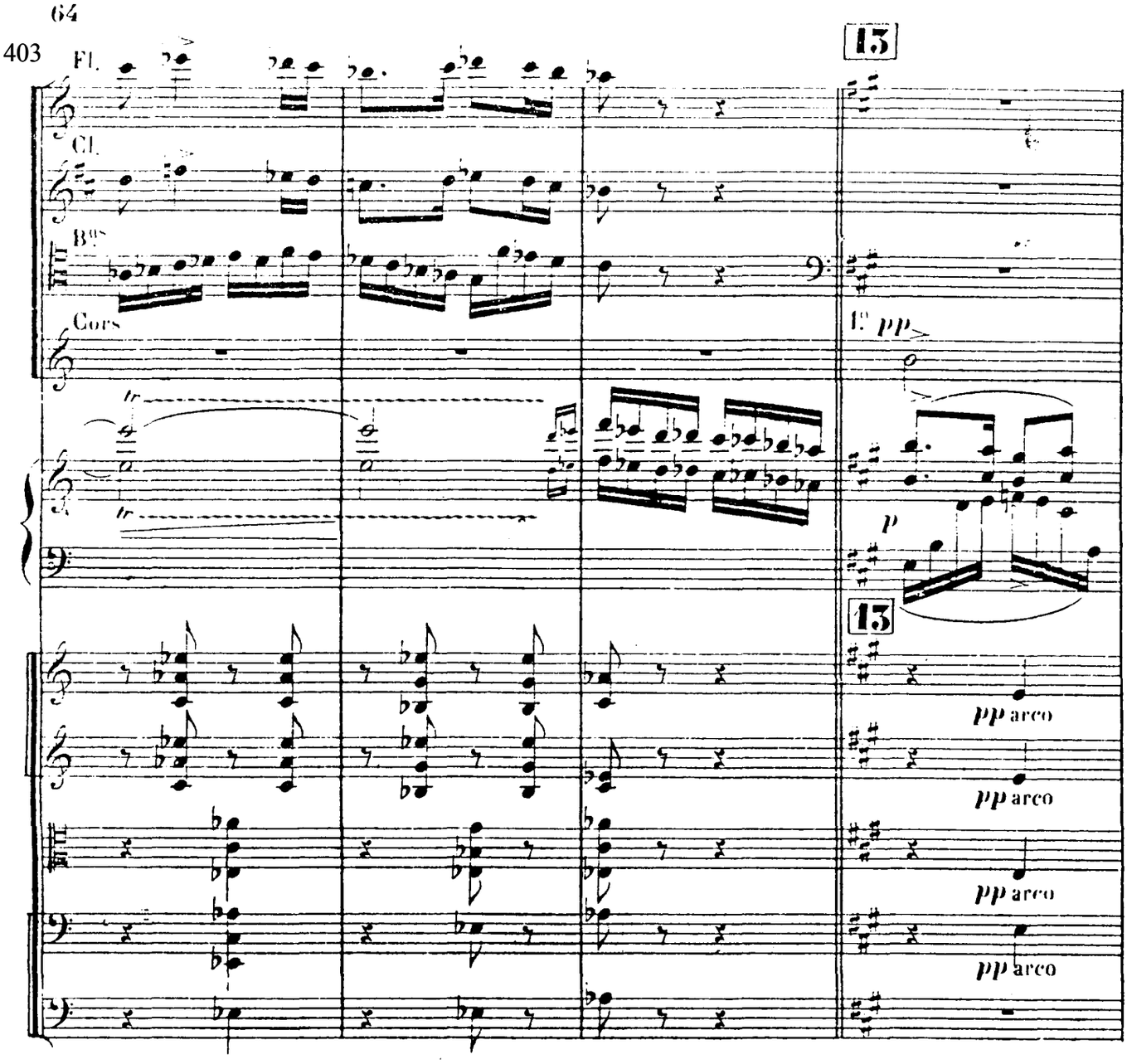

a 2
fp
a 2
fp
1°
1°
8
f
dim.
p pizz.
p pizz.
p pizz.

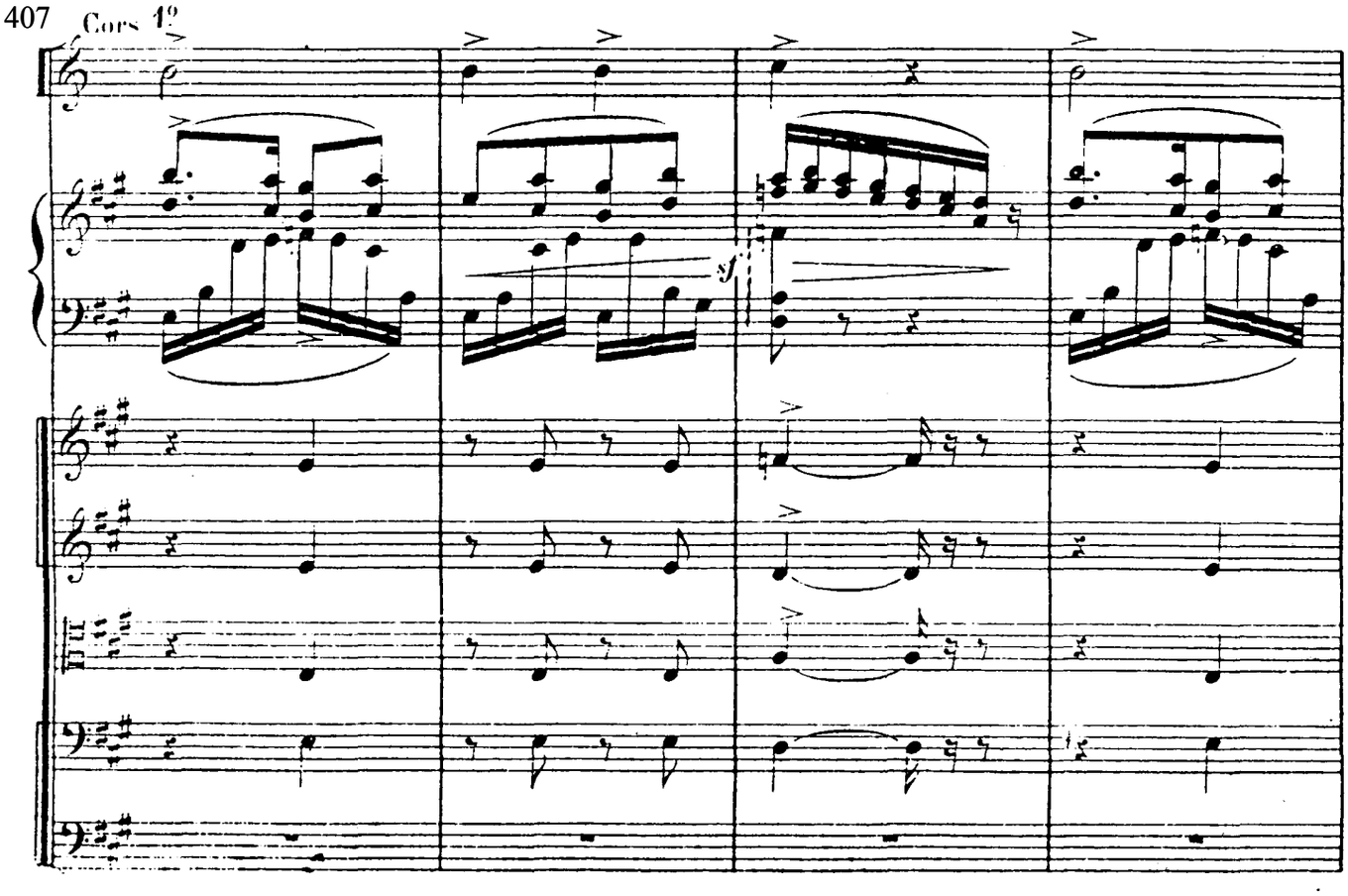

1°
p
1°
1°
p
8
p
8
pp legg.
arco
pp
pp
pp arco
pp arco
pp pizz

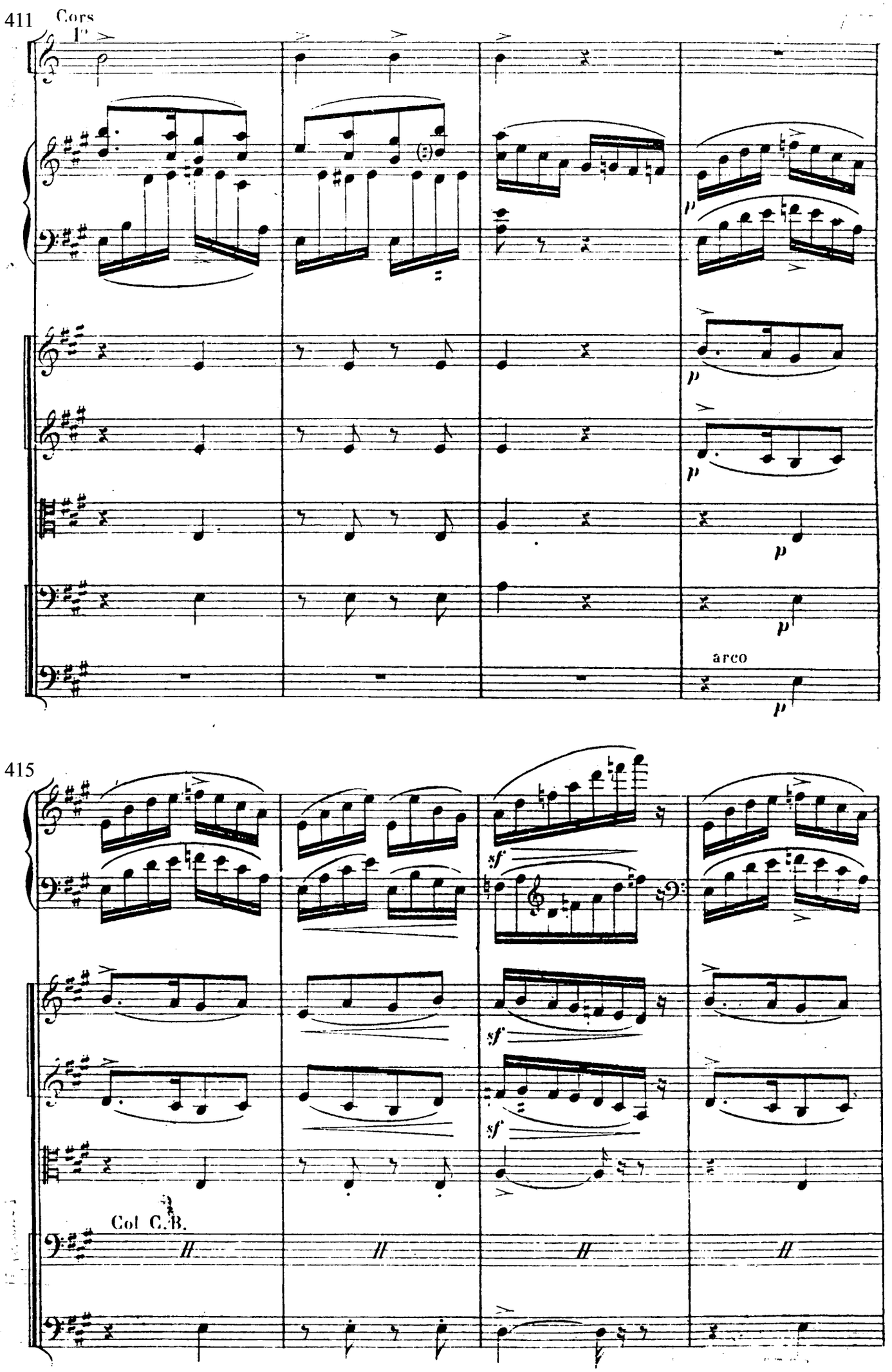

387
H♭
1º
B♭s
1º
8
mf
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.

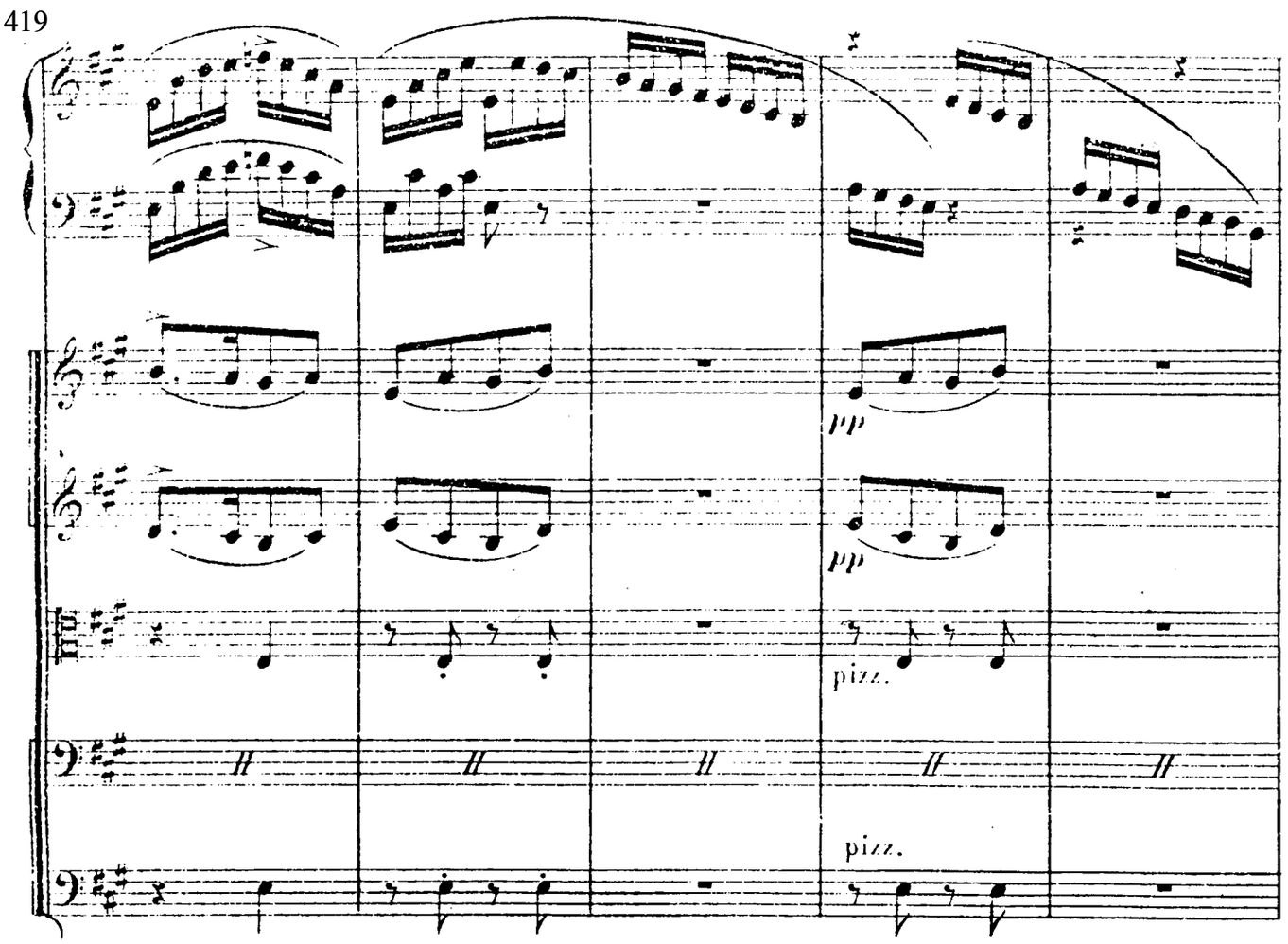

393
H♭

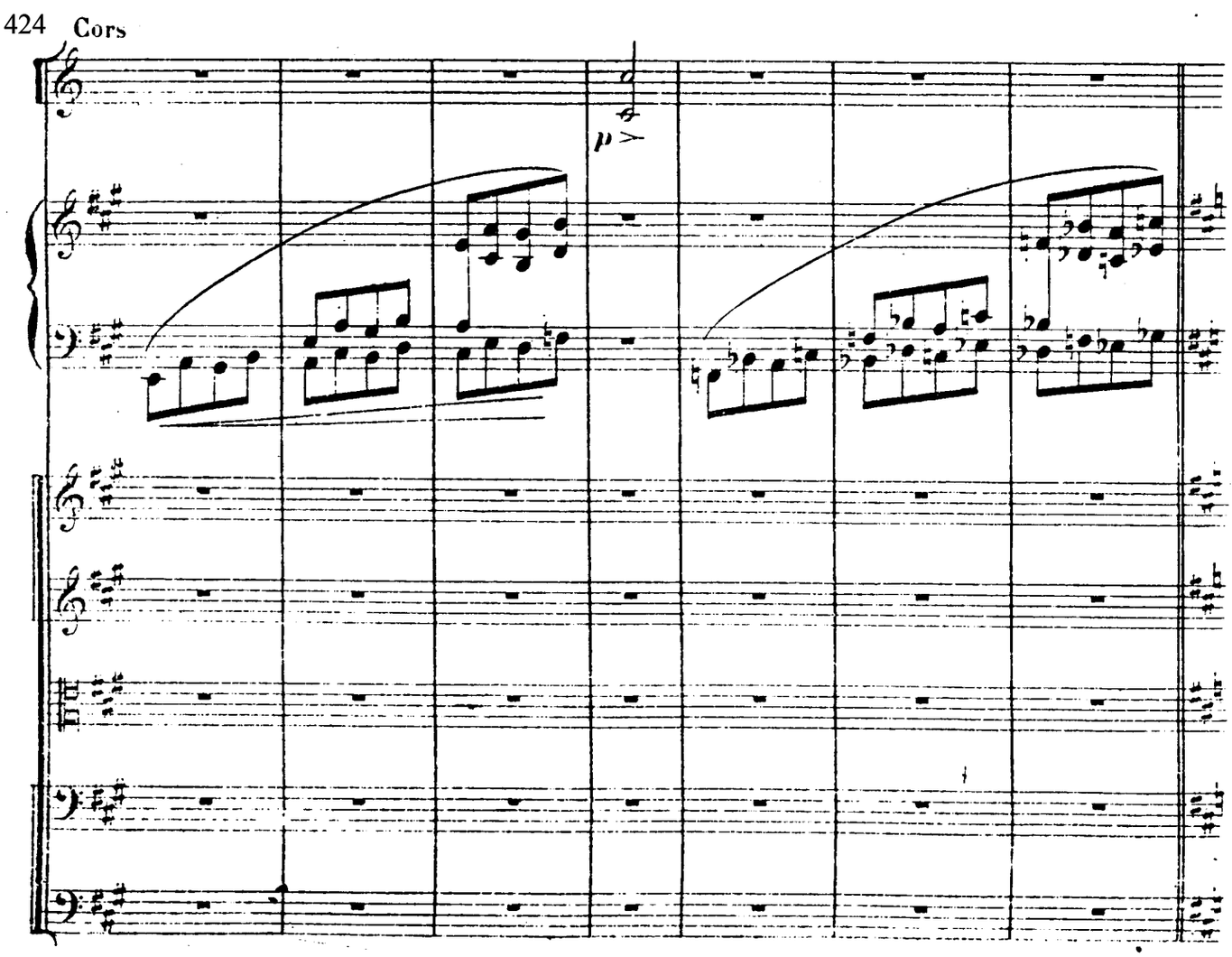

398
Fl.
1.
p
Hb
Cl.
1.
p
Bns
1.
p
Cors
Cornets
Tromb.
Timb.
Triangle
tr
p
tr

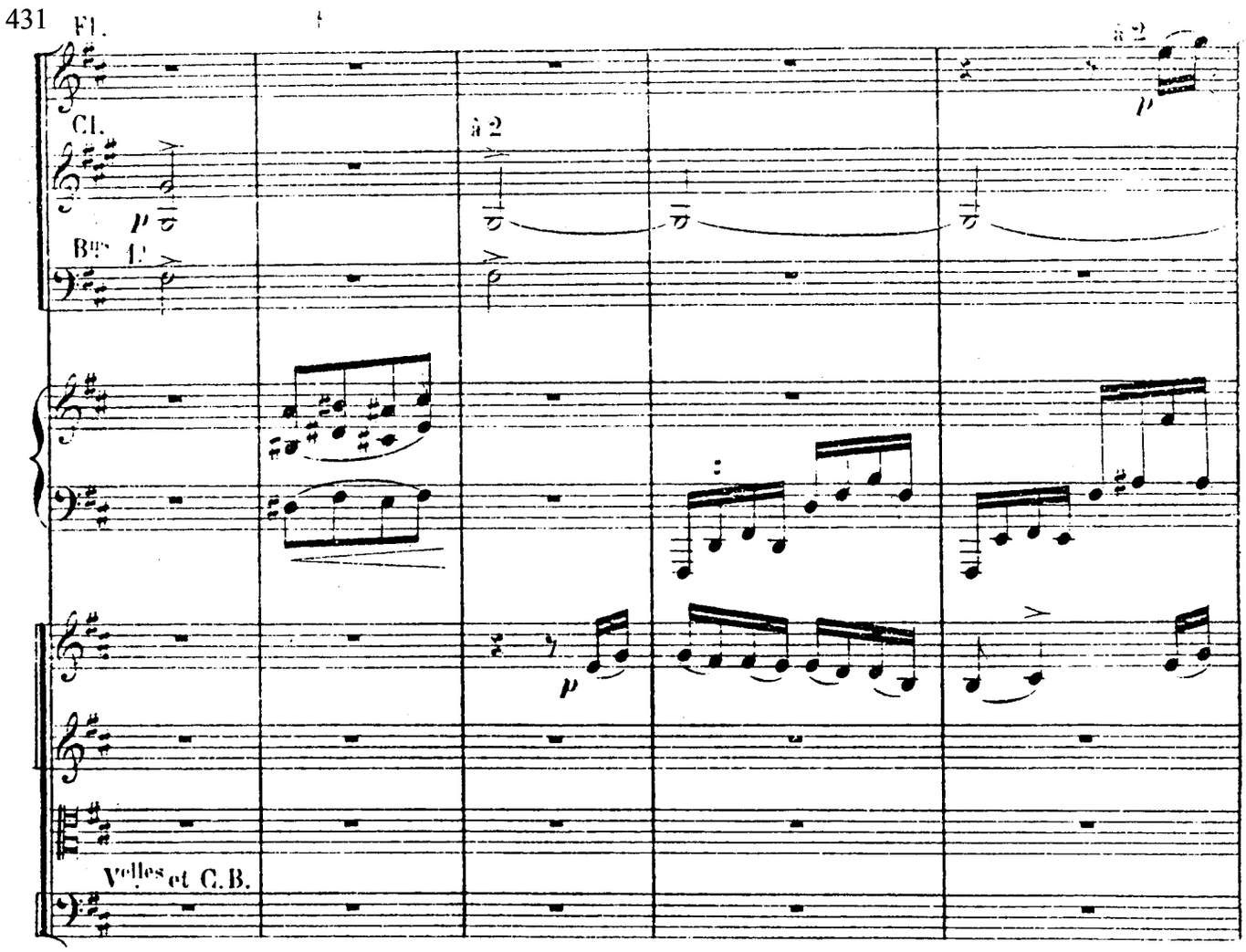

403
Fl.
Cl.
Bns
Cors
1º pp
p
13
13
pp arco
pp arco
pp arco
pp arco

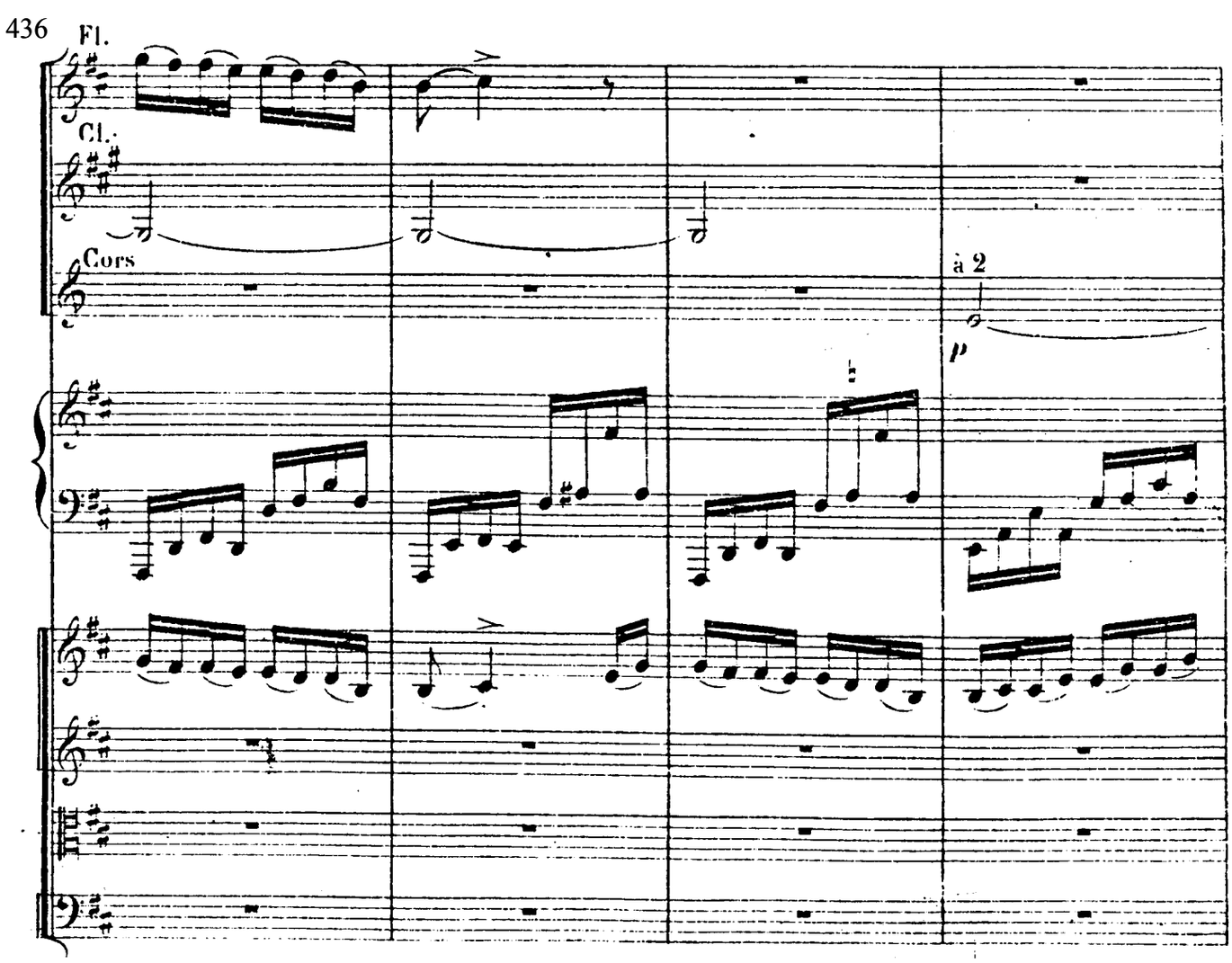

407
Cors 1º
sf

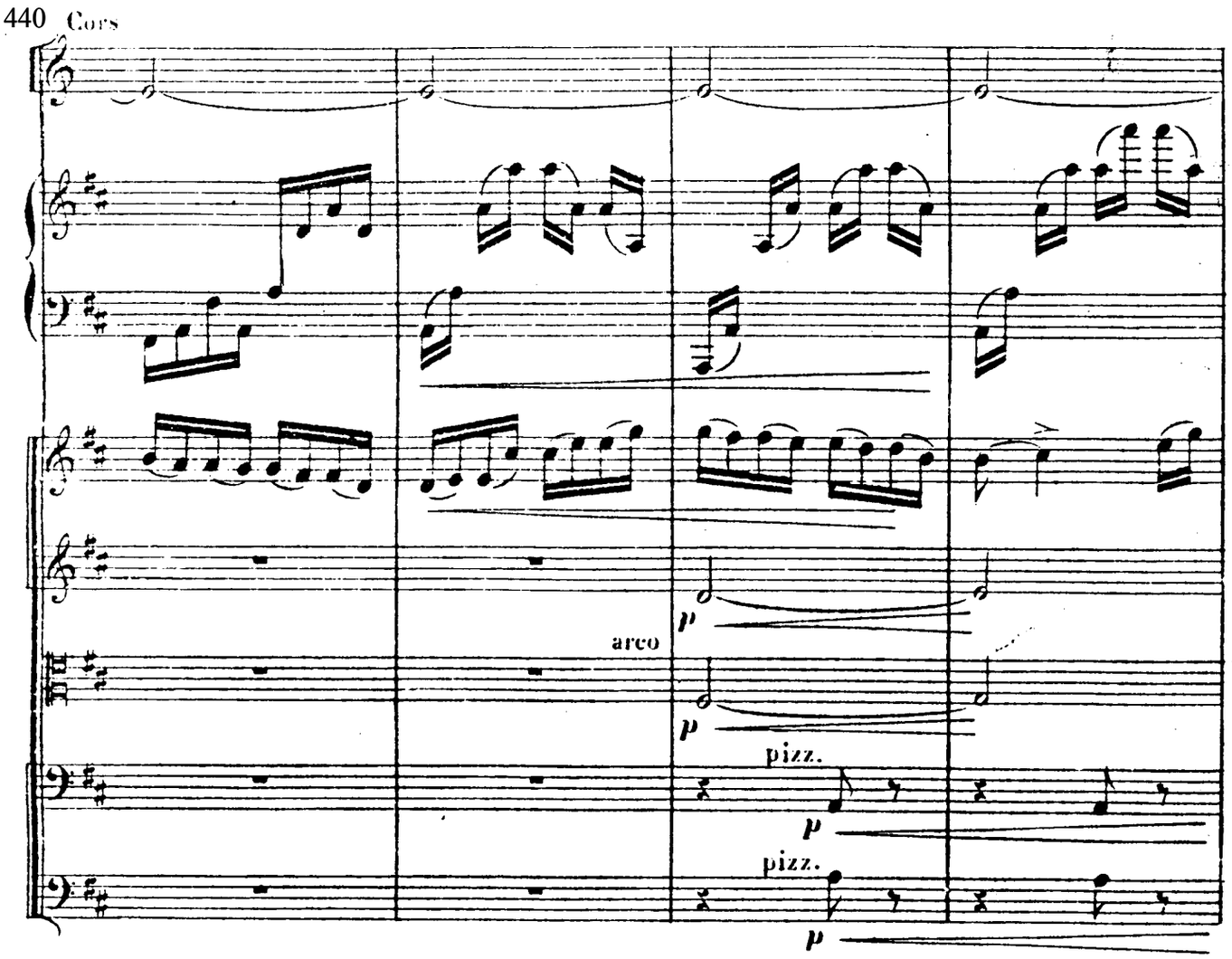

411
Cors
1er
p
arco
415
sf
Col C.B.

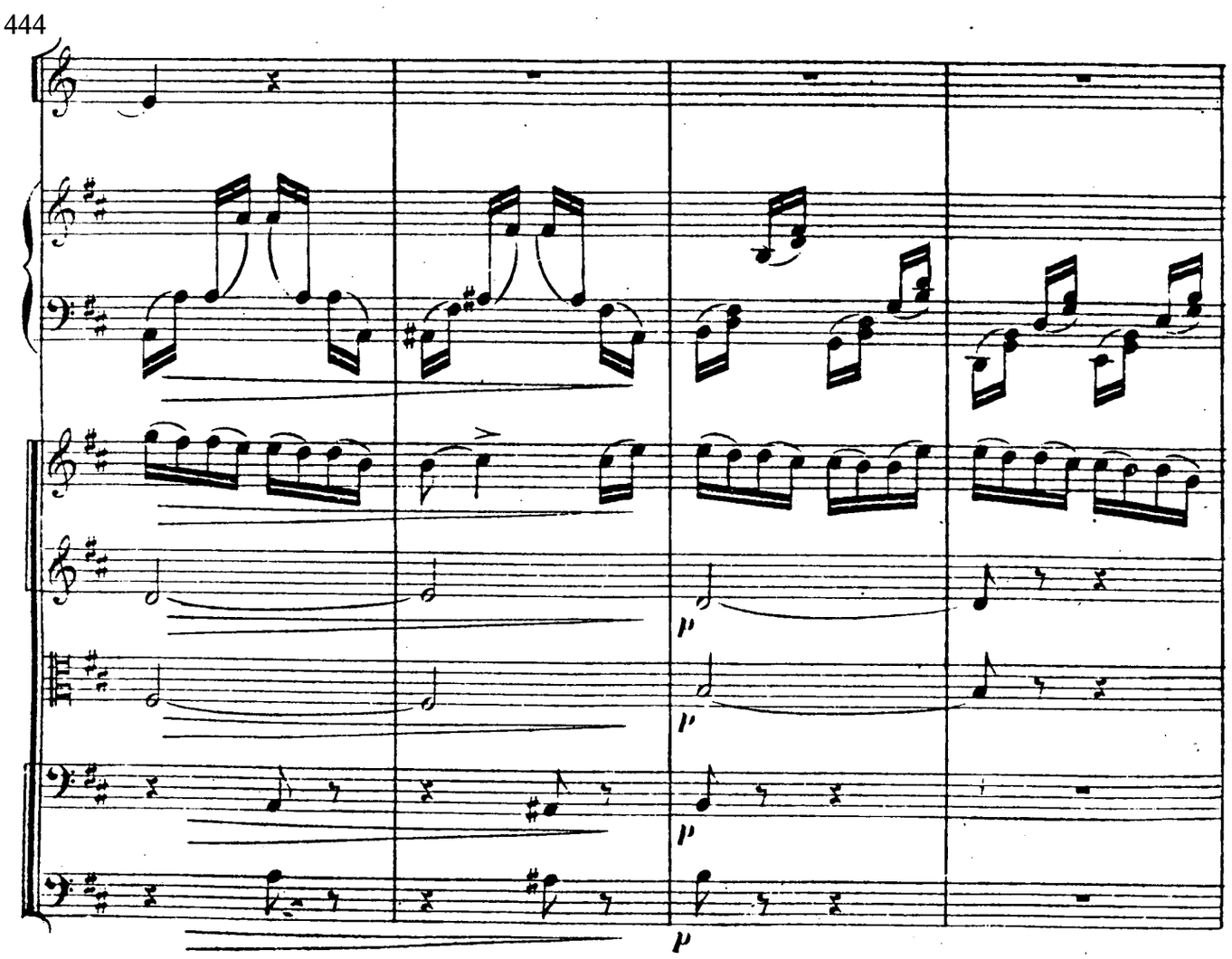

419
pp
pp
pizz.
pizz.

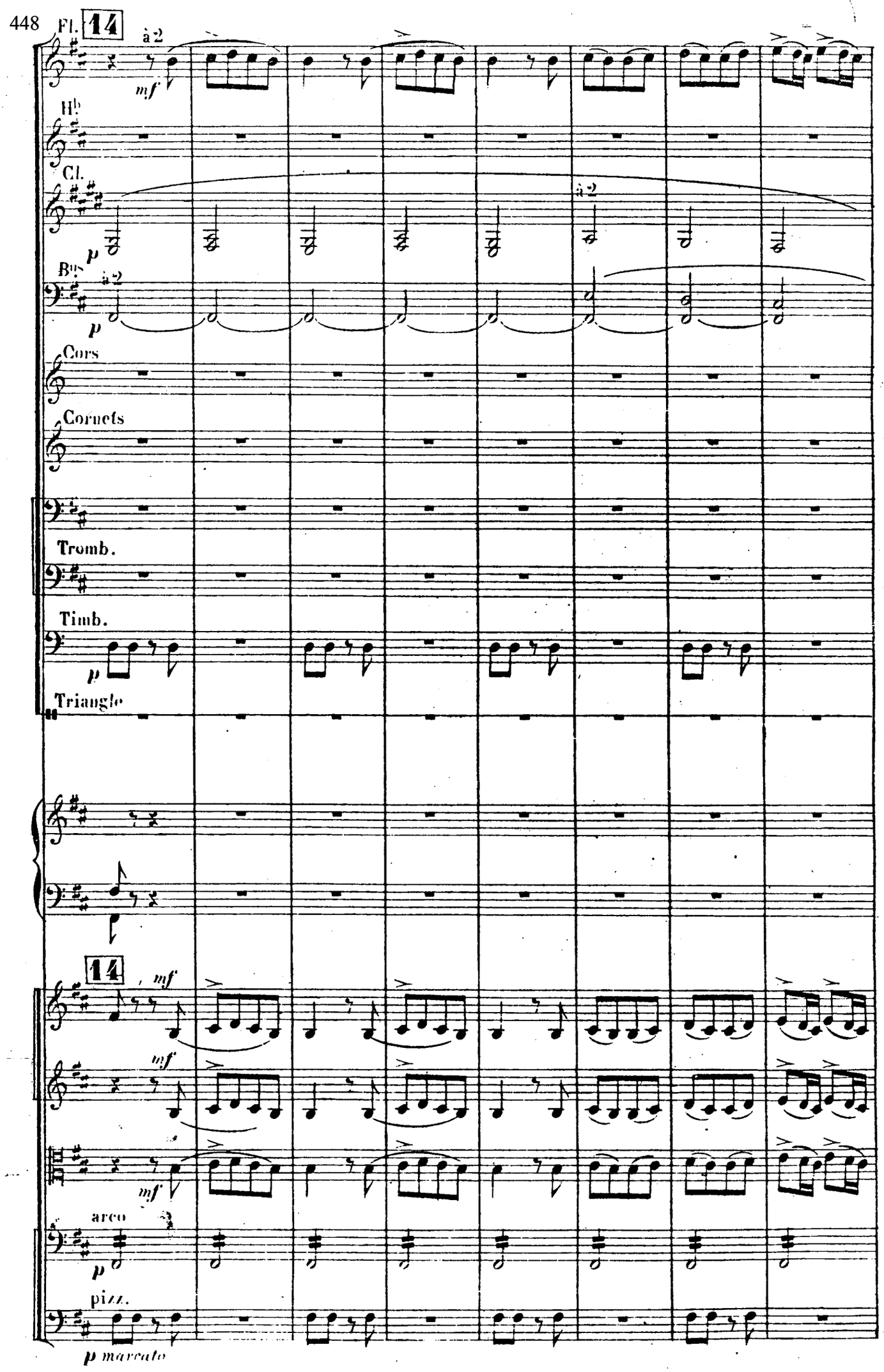

424
Cors
p


431
Fl.
Cl.
à 2
p
Bns 1.
à 2
p
p
Vcelles et C.B.

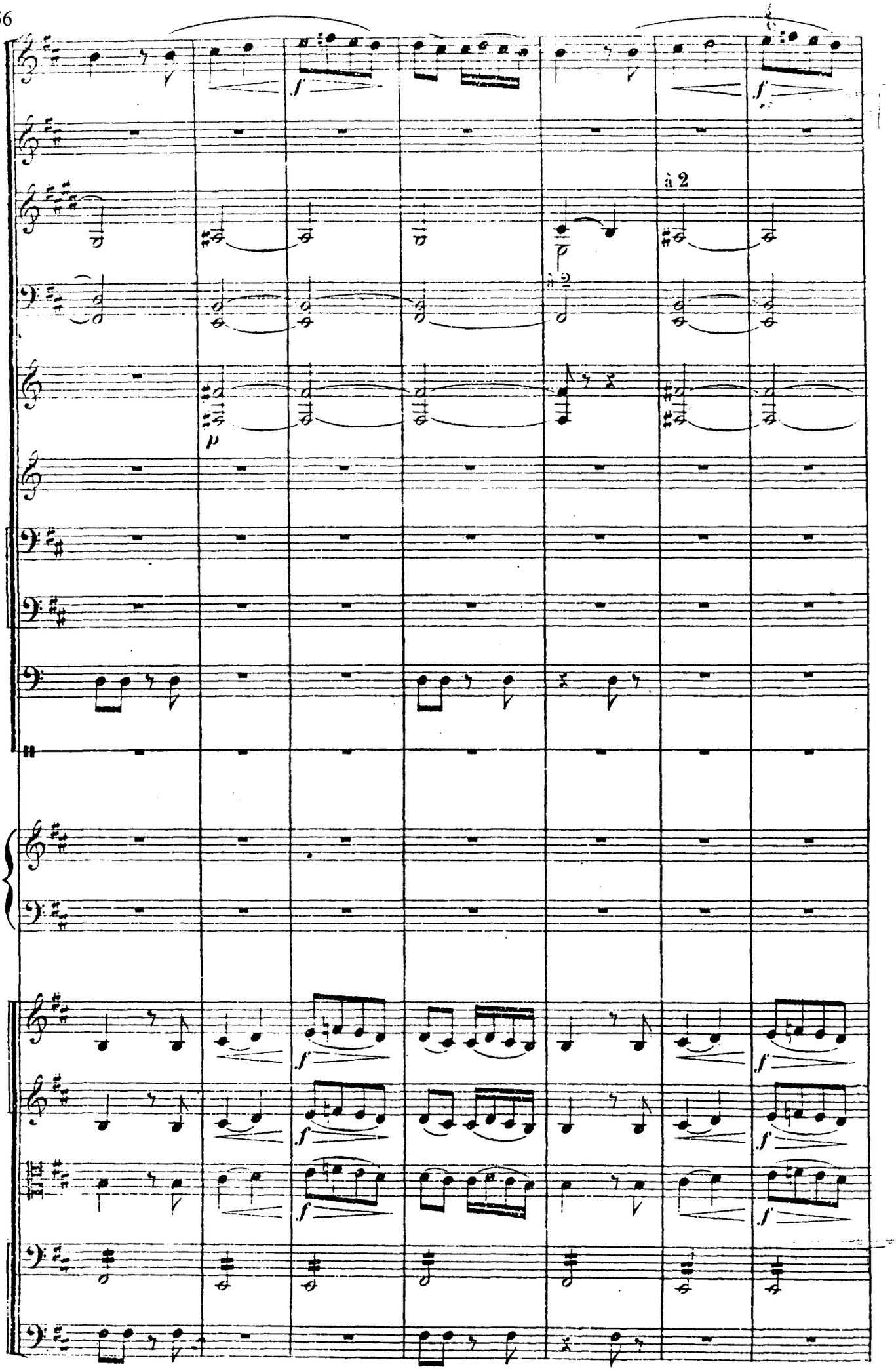

436
Fl.
Cl.
Cors
à 2
p


440
Cors
p
arco
p
pizz.
p
pizz.
p

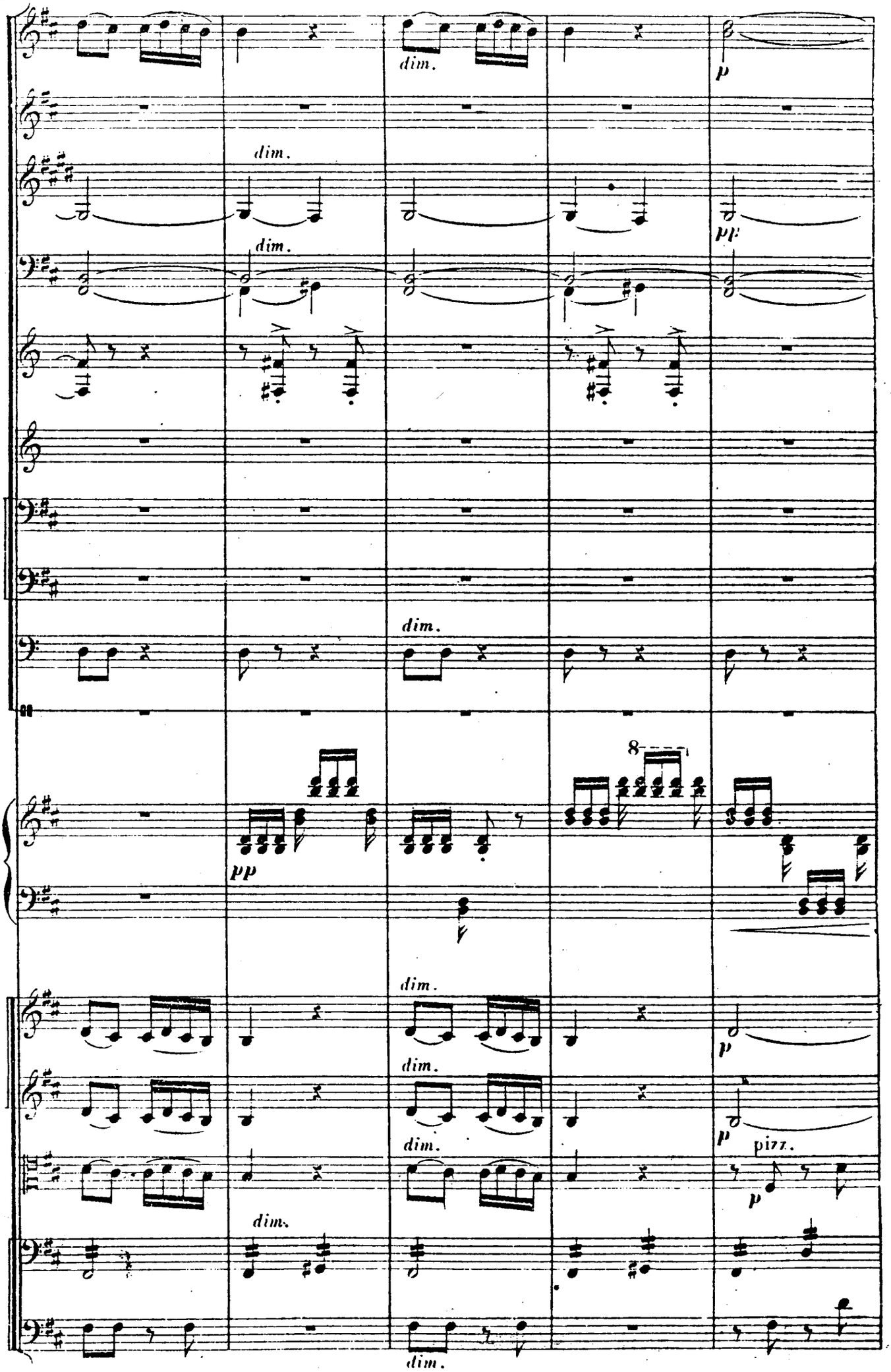

444
p
p
p
p


448
Fl.
14
à 2
mf
Hb
Cl.
à 2
p
Bs
à 2
p
Cors
Cornets
Tromb.
Timb.
p
Triangle
14
mf
mf
mf
arco
p
pizz.
p marcato

456



463



468 Fl.

Hb

Cl.

Bns

Triangle

p

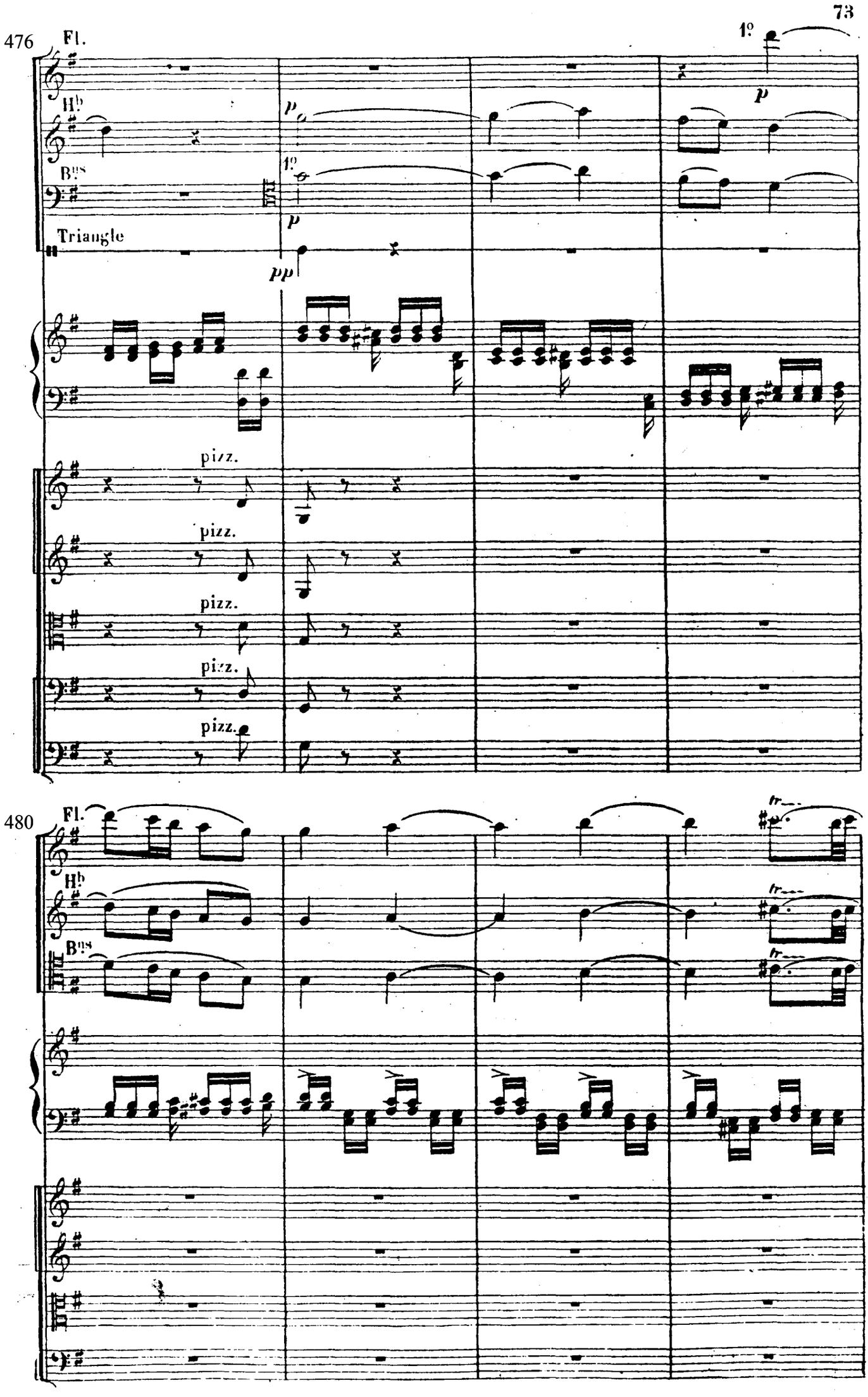
pp

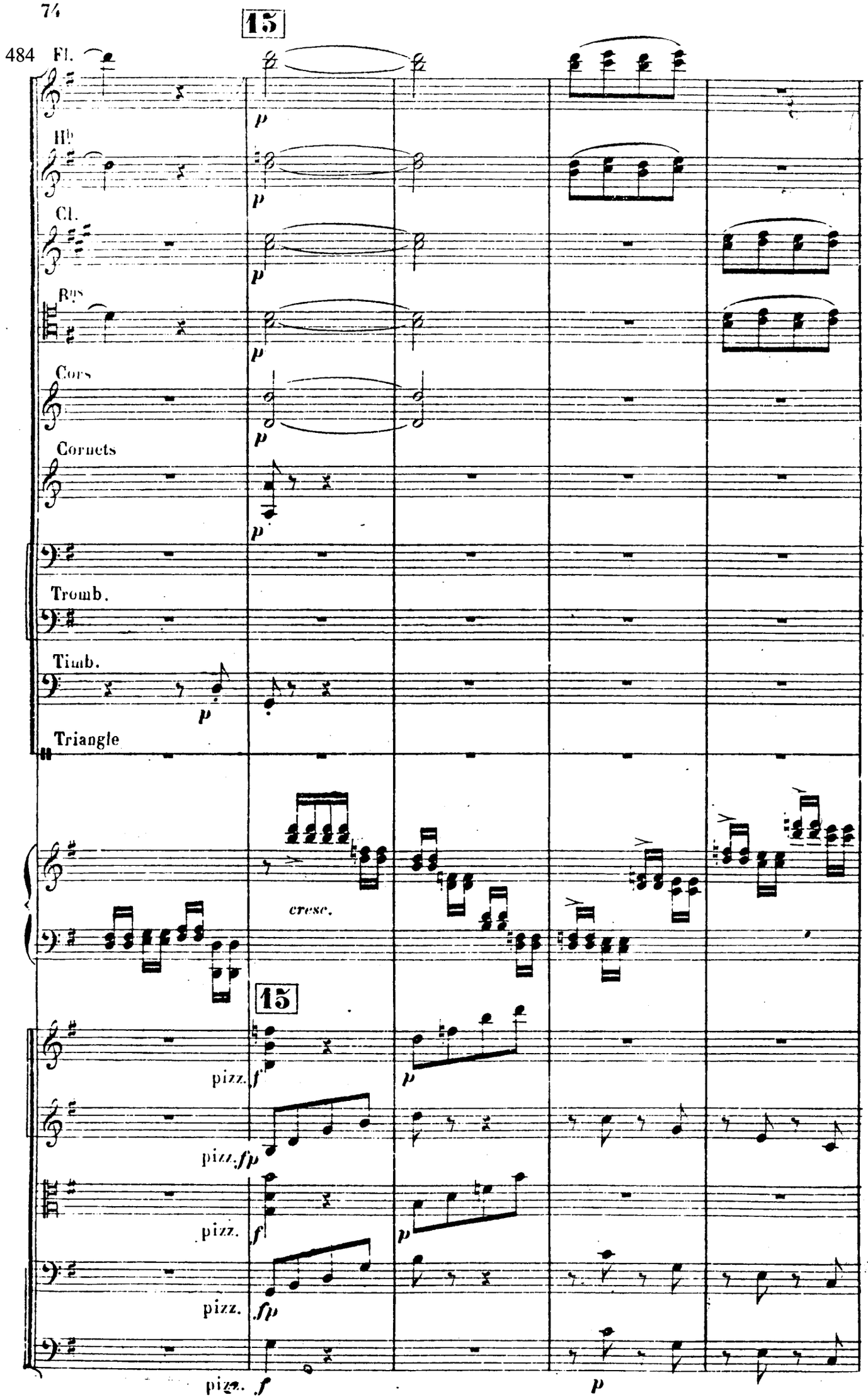
sfp legg.

472 Hb

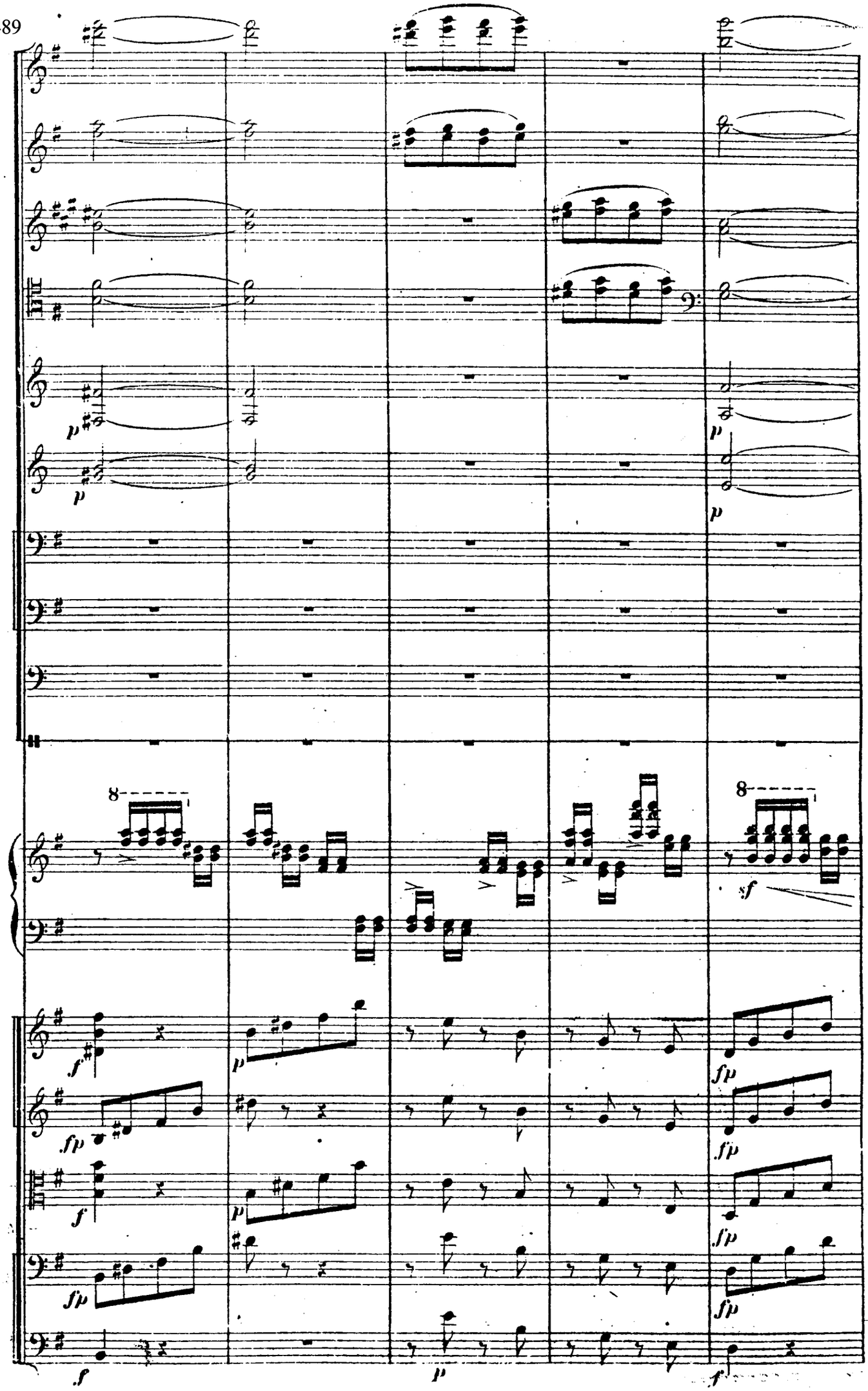
dim.

tr

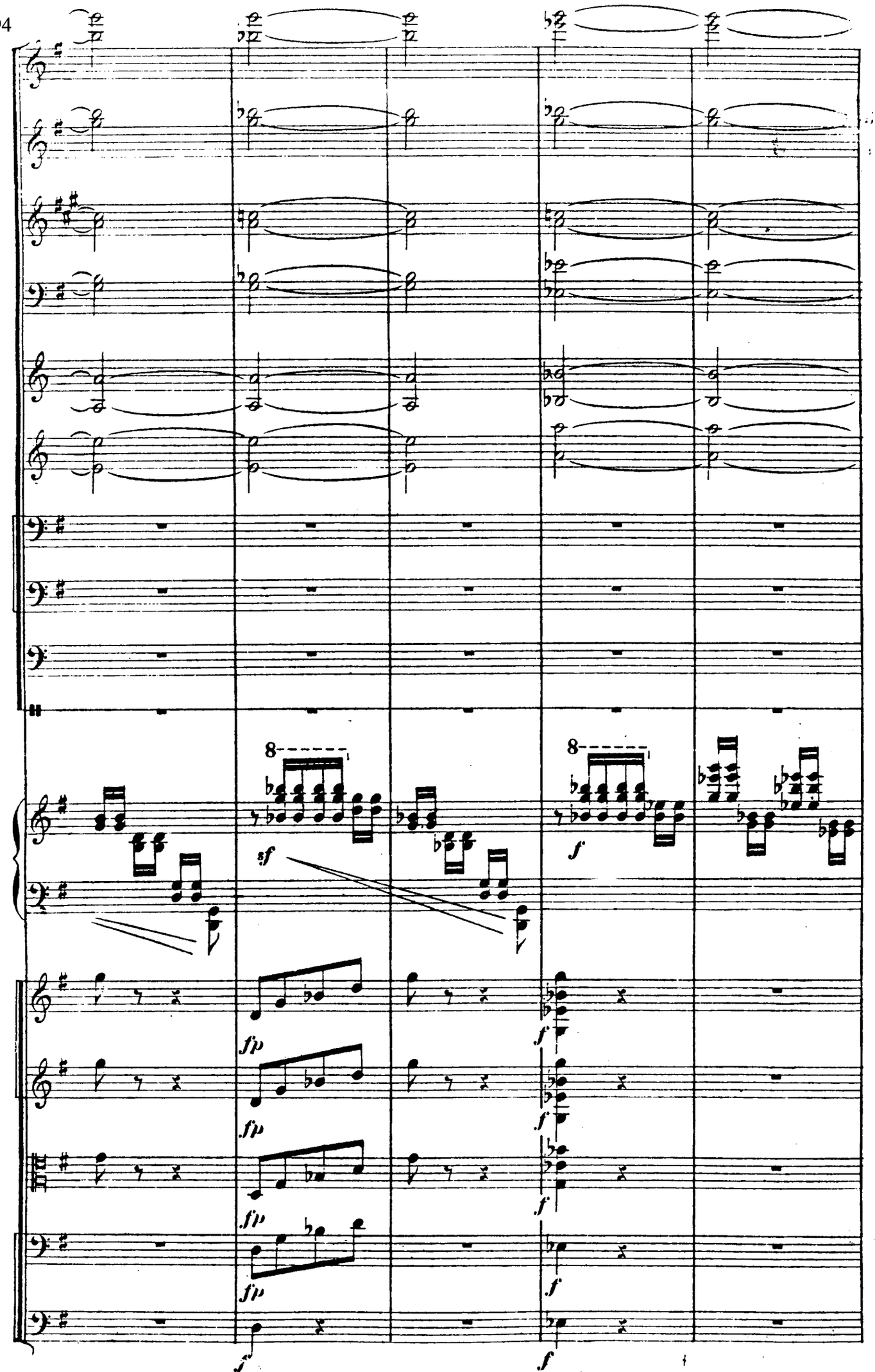

476
Fl.
Hb
Bns
Triangle
1º
p
pp
pizz.
480
tr


15
484 Fl.
Hb
Cl.
Bns
Cors
Cornets
Tromb.
Timb.
Triangle
cresc.
15
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.

489



494



499

16

à 2

ff

à 2

ff

à 2

ff

à 2

ff

ff

ff

tr

ff

16

arco

ff

arco

ff

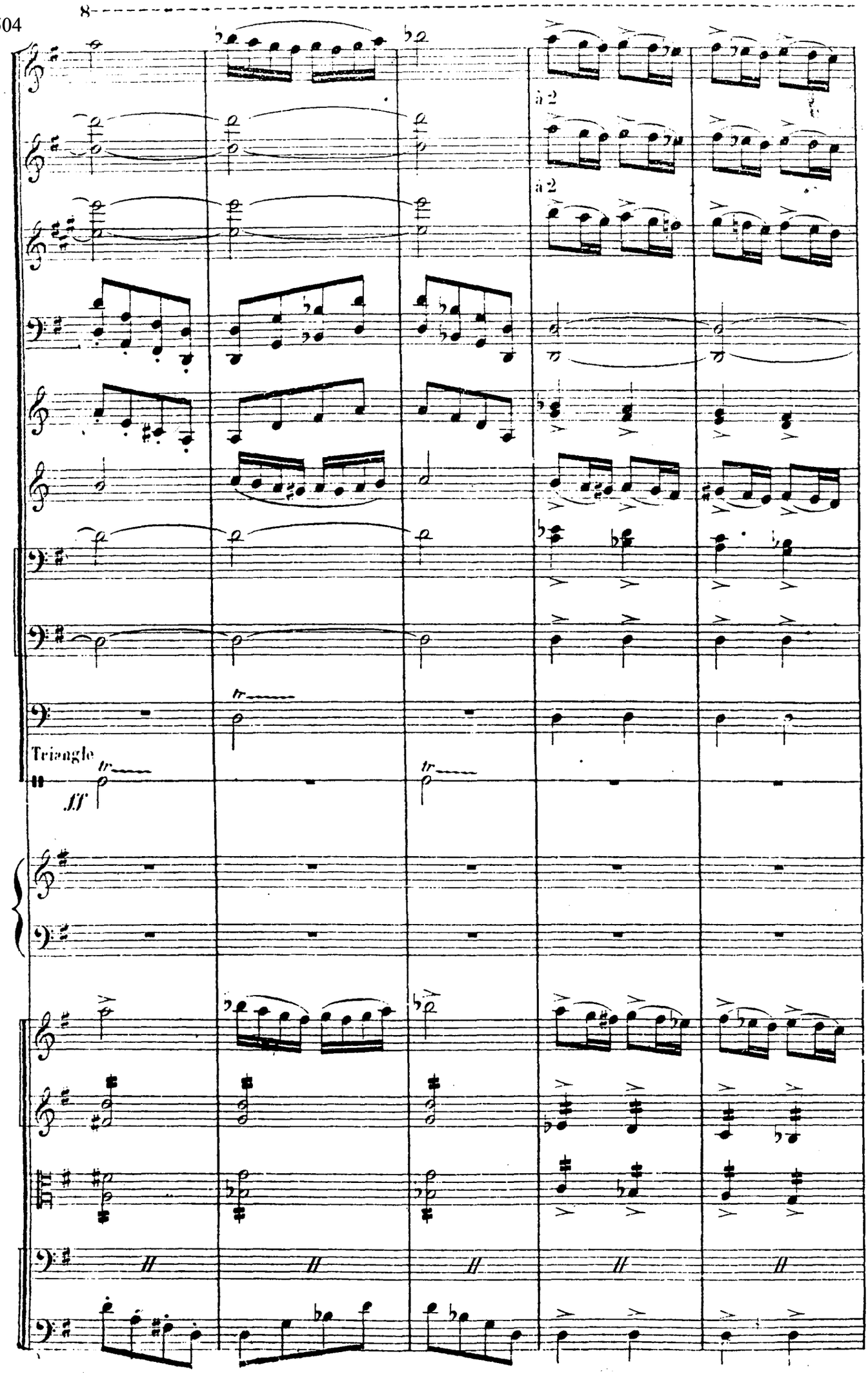
arco

ff

Col C.B.

arco

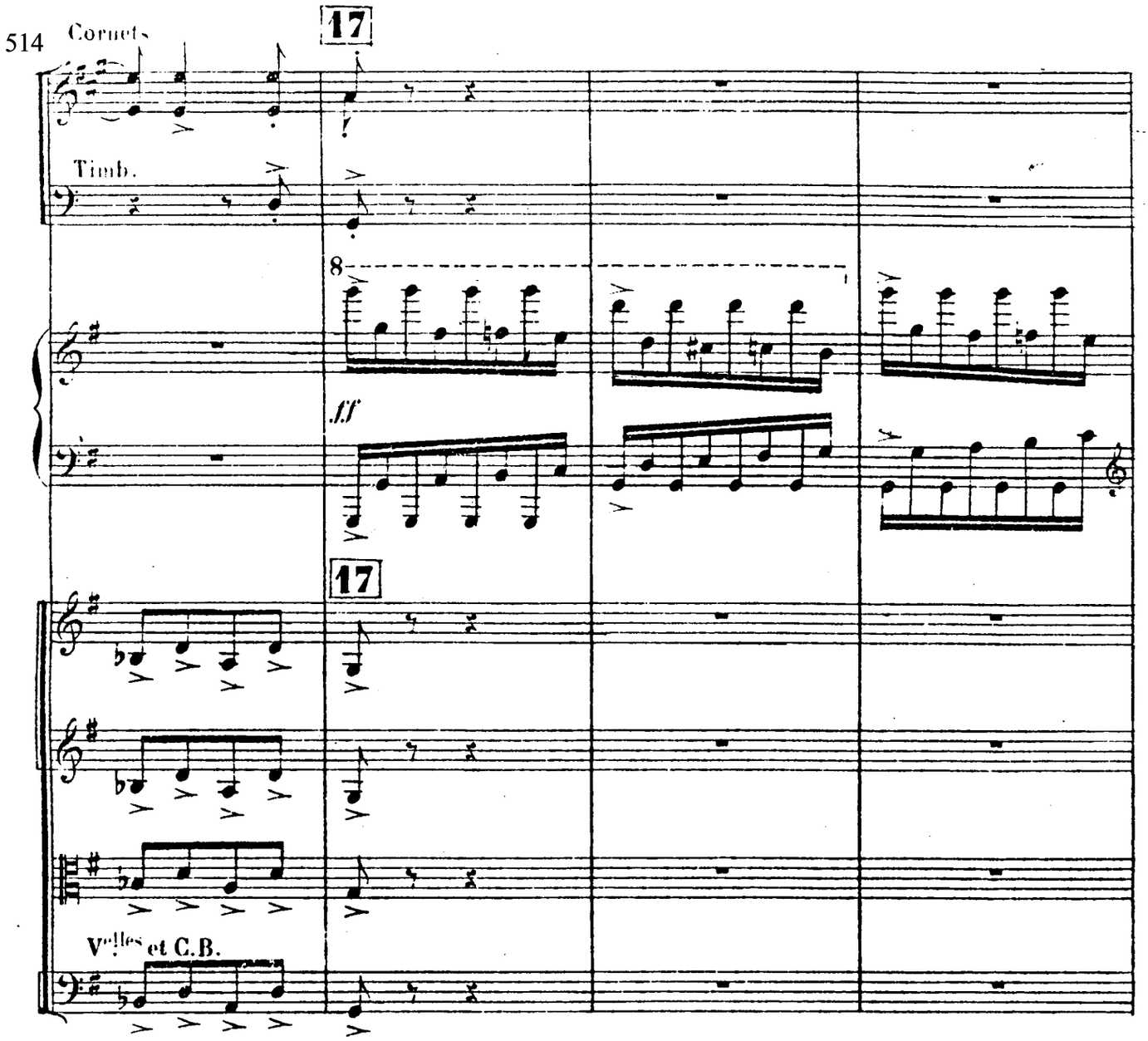
ff

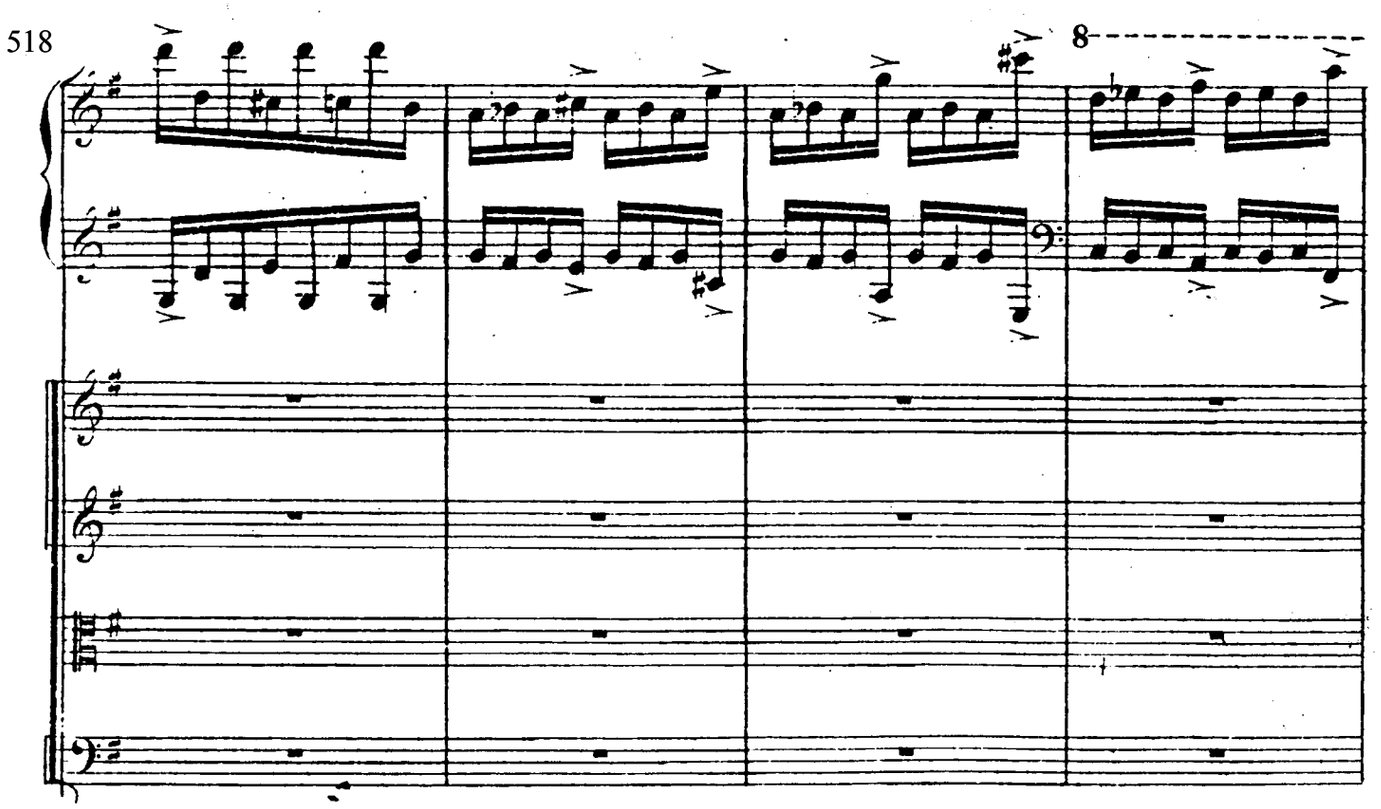

8
à 2
à 2
Triangle
ff

509

8

ff


514
Cornets
17
Timb.
8
ff
17
Vlles et C.B.


518
8

Fl.

Hb

Cl.

Bns à 2

Cors à 2

Cornets

Tromb.

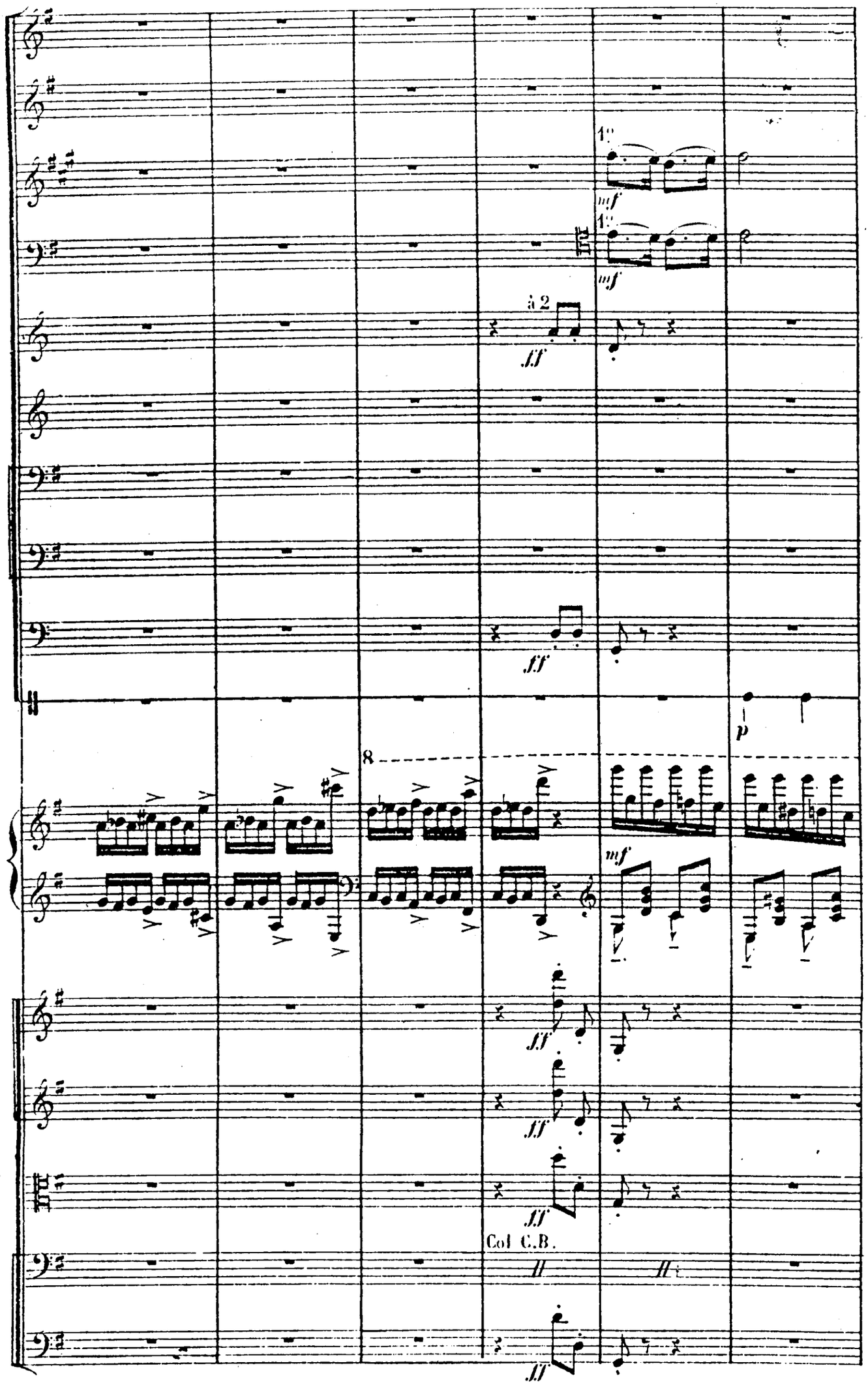
Timb.

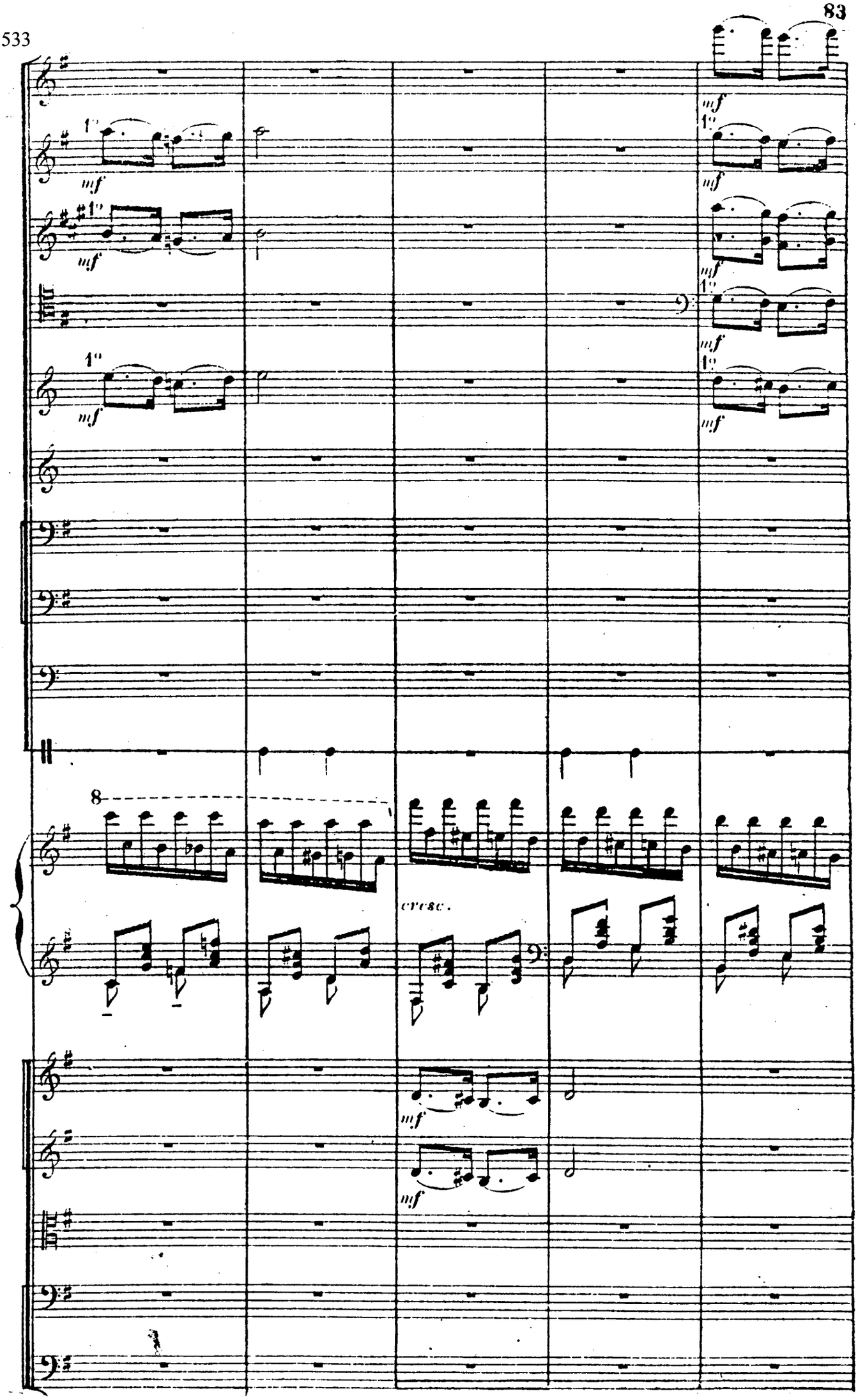
Triangle

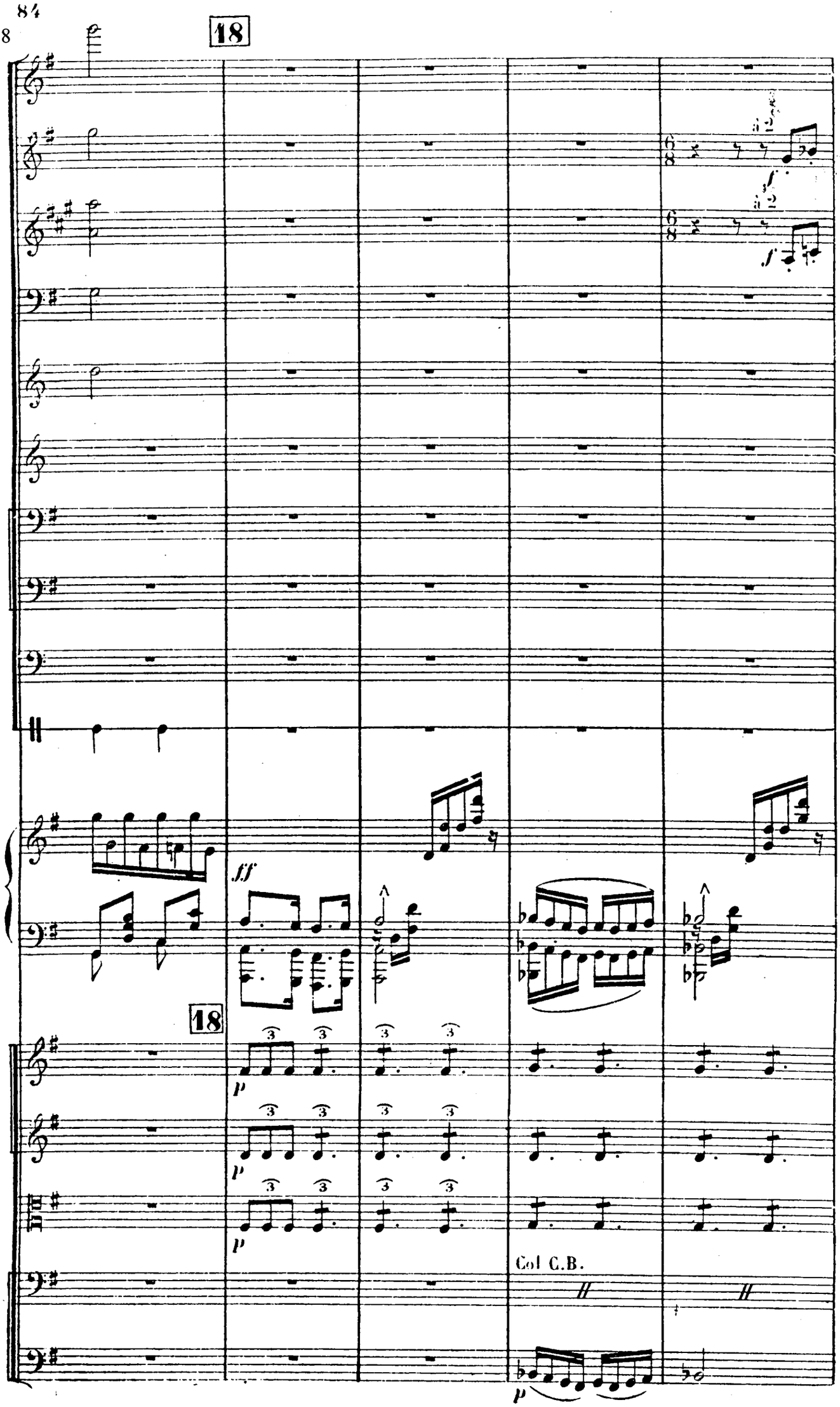
8

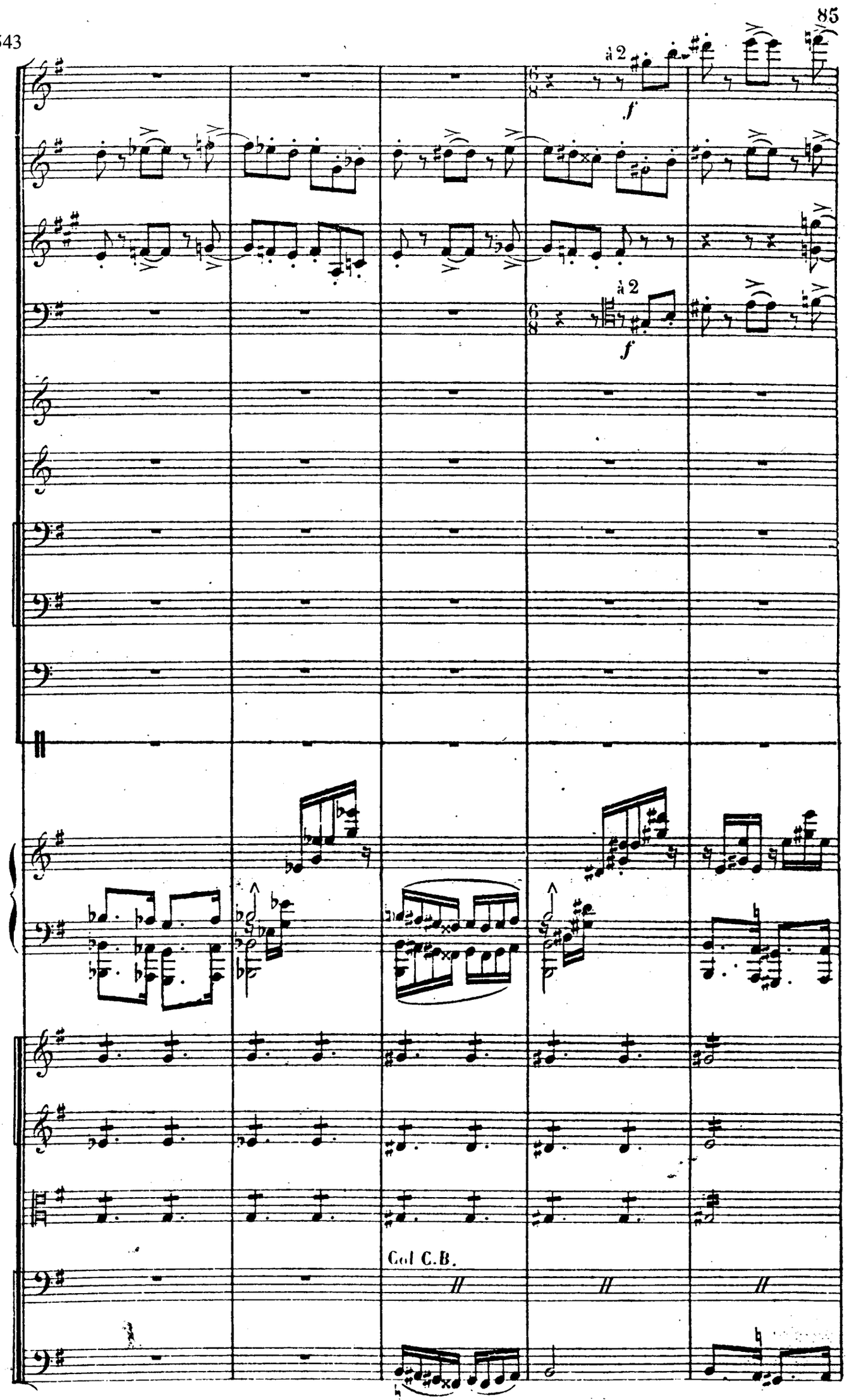
Col C. B.

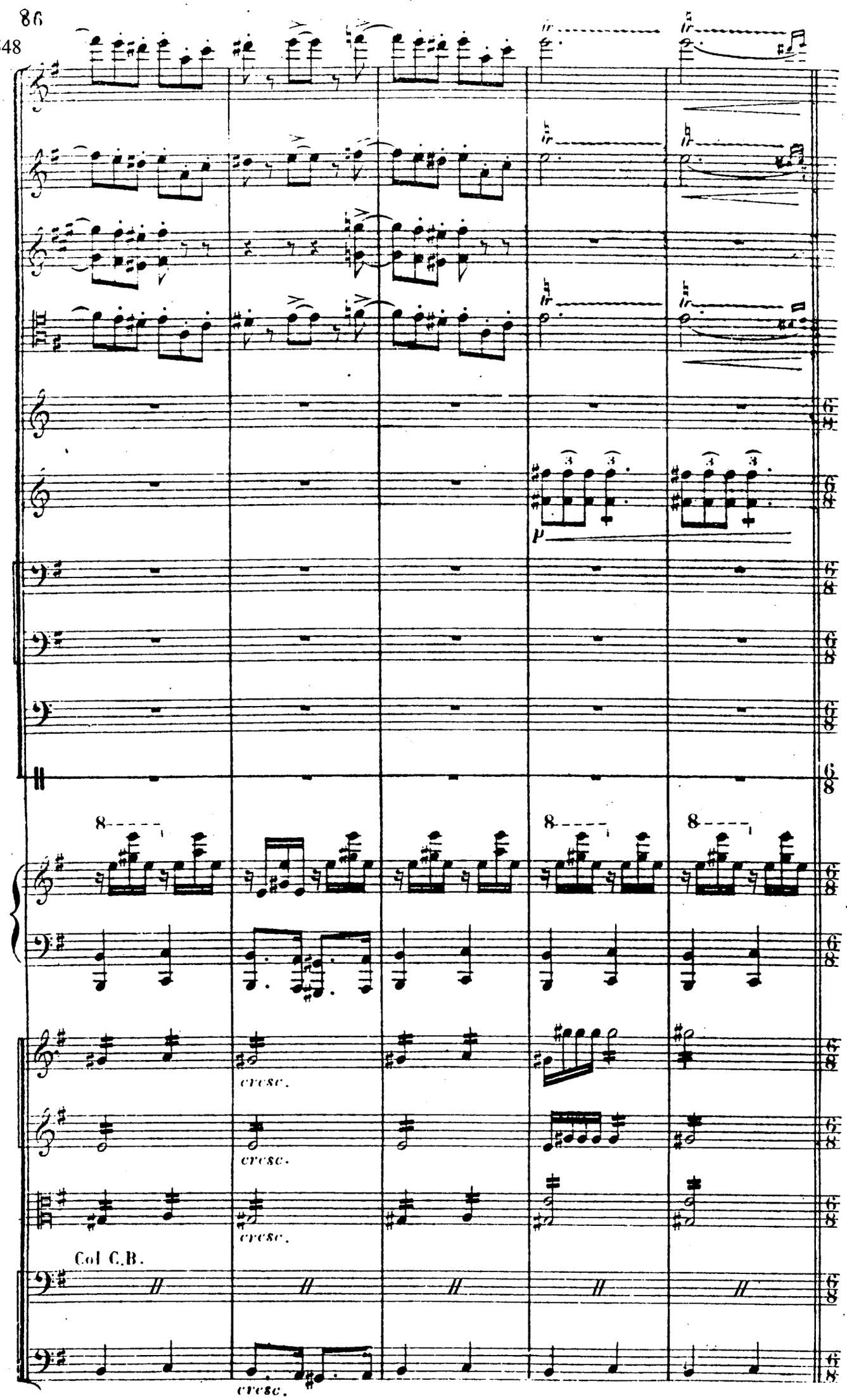
ff

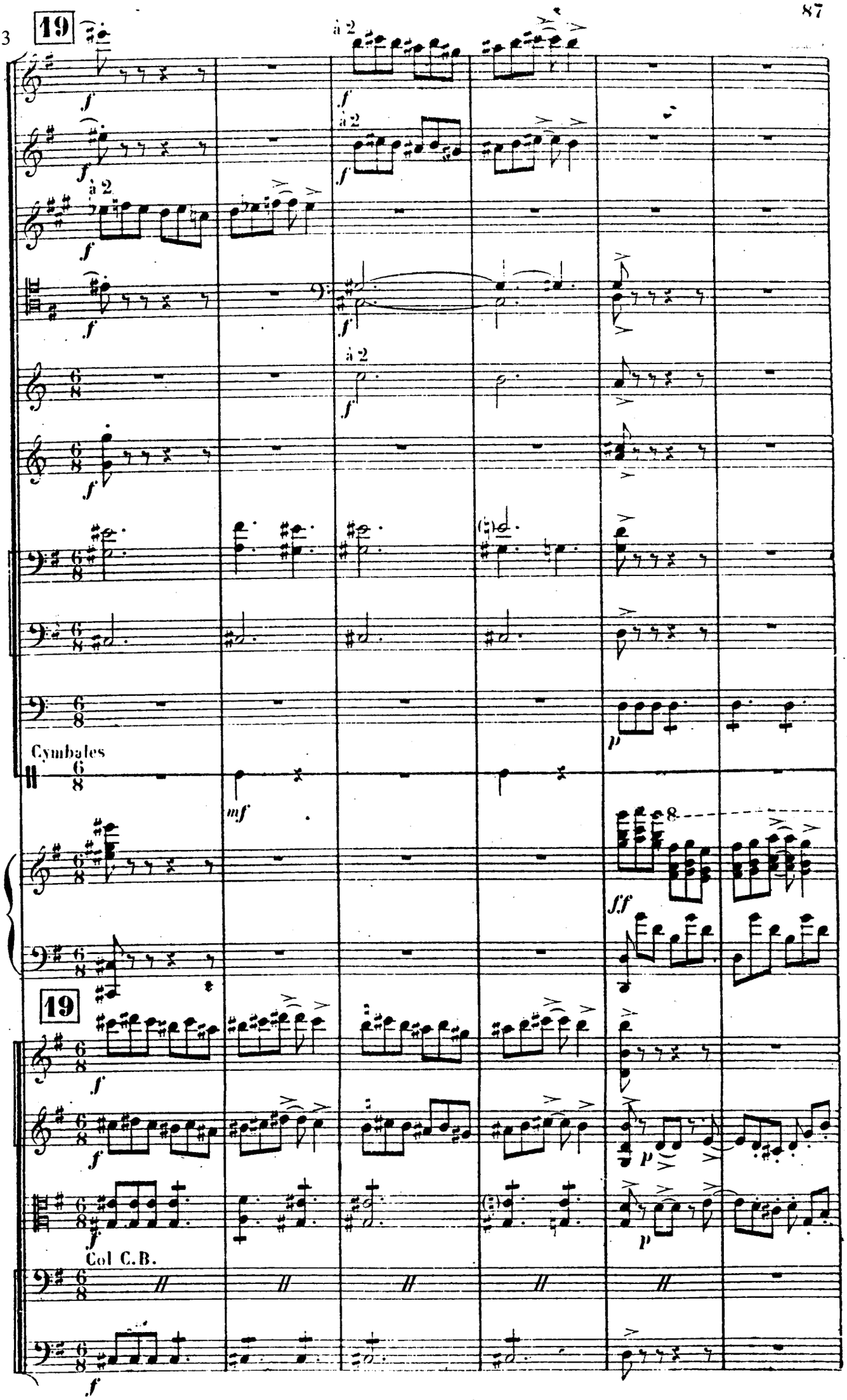

1°
mf
1°
mf
à 2
ff
ff
p
8
mf
ff
ff
ff
Col C.B.
ff

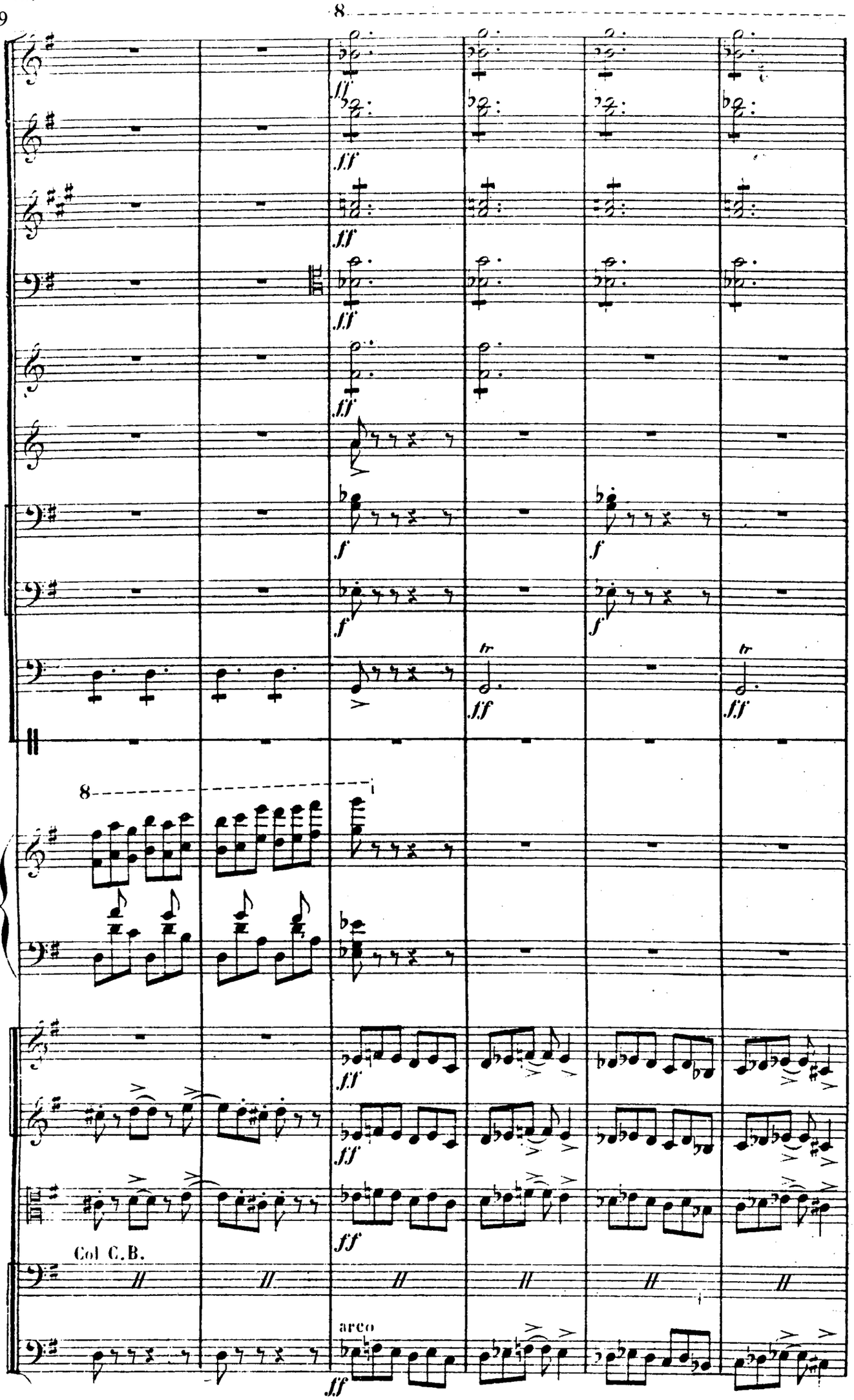

mf
1°
8
cresc.

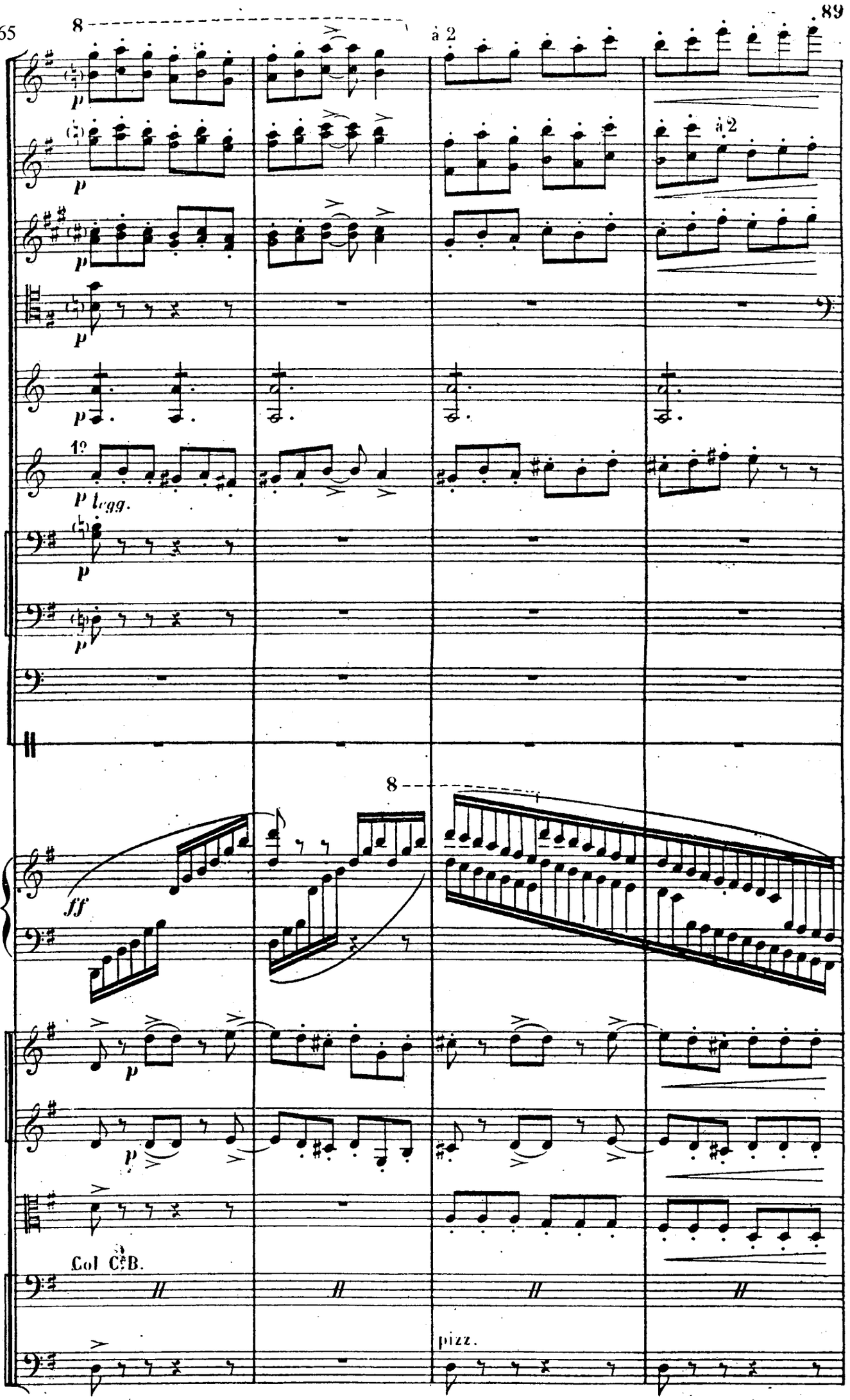

18
f
f
ff
18
p
p
p
Col C.B.
p


à 2
f
à 2
f
Col C.B.


p
cresc.
cresc.
cresc.
Col C.B.
cresc.


19
à 2
à 2
à 2
à 2
Cymbales
19
Col C.B.


8
ff
f
tr
Col C.B.
arco


8
à 2
p
à 2
1º
p legg.
8
ff
p
Col C.B.
pizz.

569

20 Animato

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

Triangle

p

p

mf legg.

20 Animato

sf

pizz.

sf

pizz.

sf

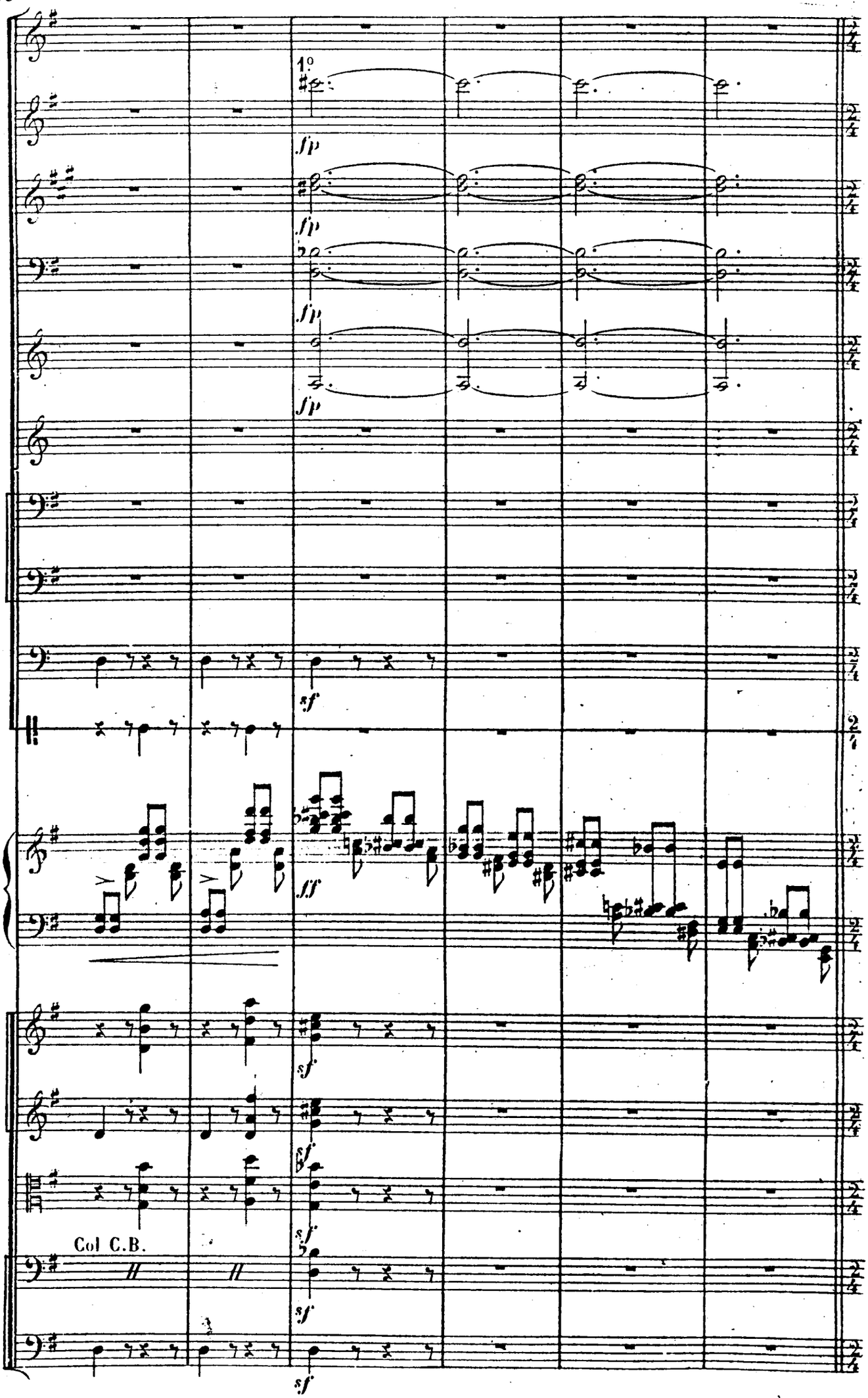
pizz.

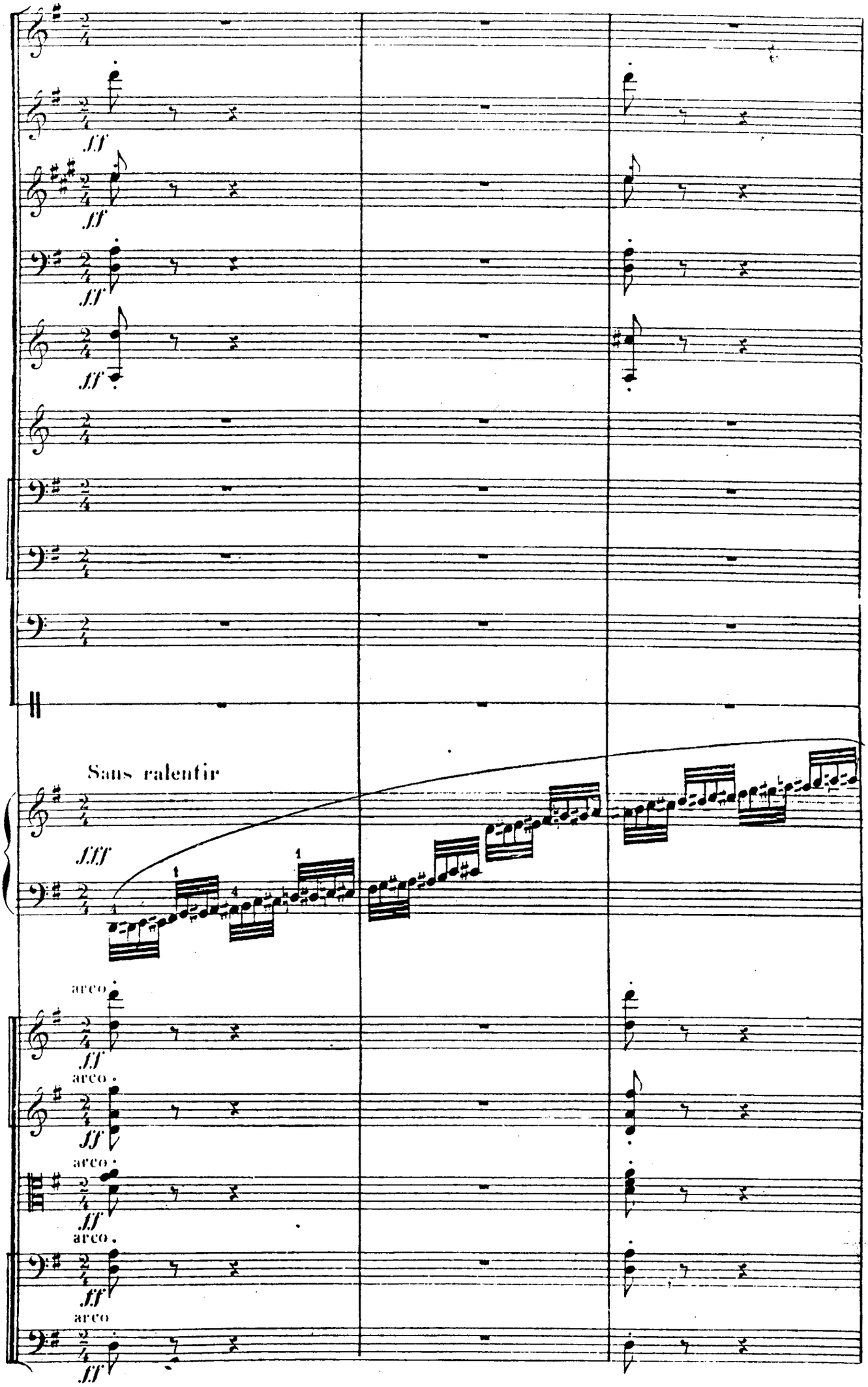
Col C.B.

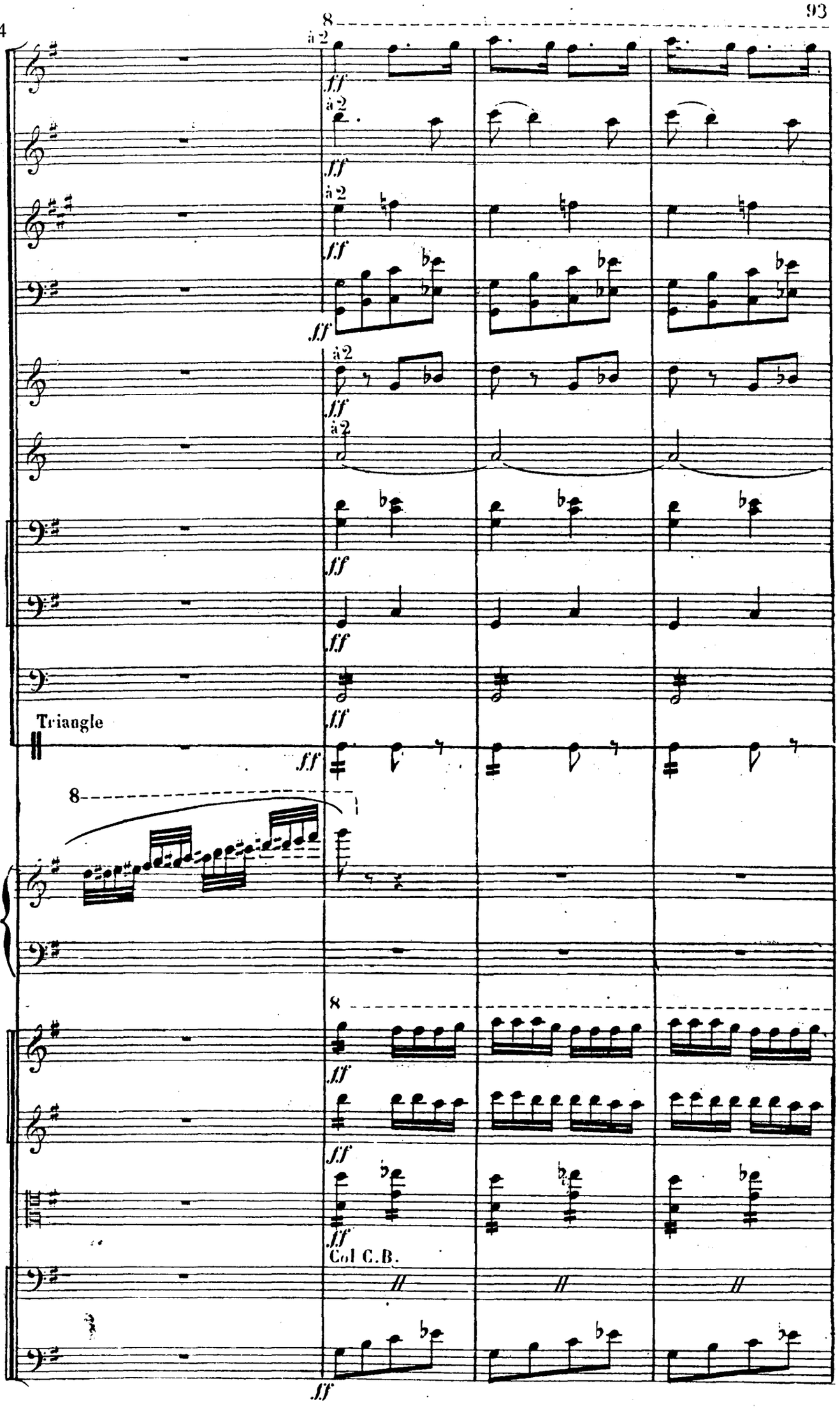
arco

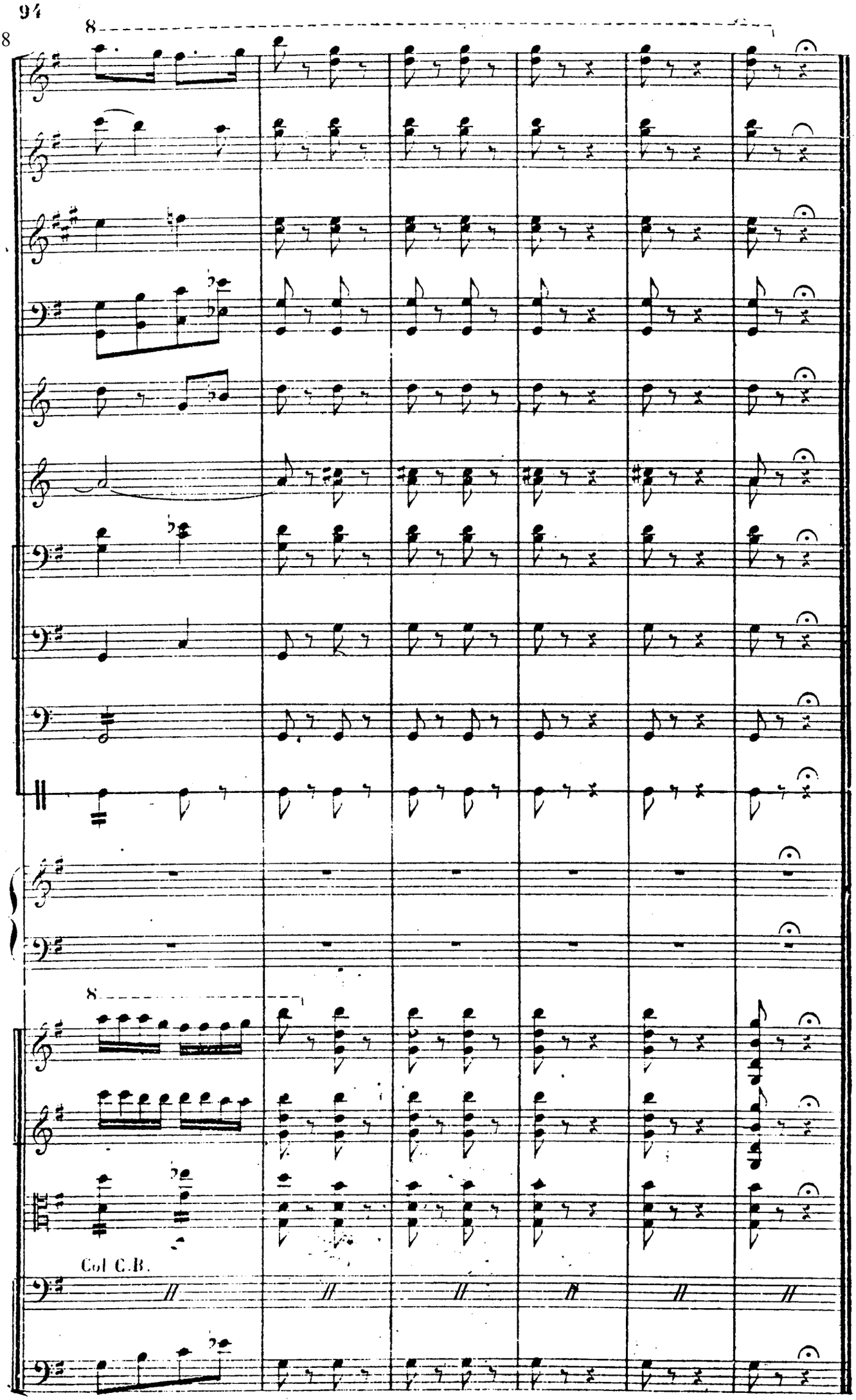
sf

pizz.


1°
fp
fp
fp
fp
sf
ff
sf
sf
sf
Col C.B.
sf
sf


ff
ff
ff
ff
Sans ralentir
fff
arco
ff
arco
ff
arco
ff
arco
ff
arco
ff


8
à 2
ff
à 2
ff
à 2
ff
ff
à 2
ff
à 2
ff
ff
ff
Triangle
ff
8
8
ff
ff
ff
Col C.B.
ff



FIN