

André Rieu's Afrikaanse Droom: Muzikaal Exotisme in André Rieu's Performance van "African Dream" (2010)



Anouk Spronk

6214215

Eindwerkstuk BA Muziekwetenschap (MU3V14004)

2019-2020, blok 2

BA Muziekwetenschap

Universiteit Utrecht

Begeleiding: Dr. Ruxandra Marinescu

Abstract

Dit eindwerkstuk behandelt het aspect van muzikaal exotisme in André Rieu's performance van "African Dream" in het Zuid-Afrikaanse Kaapstad (2010), waarbij Rieu's Johann Strauss Orkest de samenwerking aangaat met de Zuid-Afrikaanse soliste Kimmy Skota. In deze performance construeert Rieu een 'muzikaal exotisch gerepresenteerde identiteit' bij soliste Skota. Rieu's uitvoering van de songtekst, de kostumering en de werking van muzikale stijlkenmerken stereotyperen Skota op basis van haar gender, etniciteit, afkomst en huidskleur op een exotische wijze. Dit eindwerkstuk historiseert deze exotische manifestaties met behulp van een theoretisch kader dat de uitwerking van koloniale en imperialistische patronen op muzikale performances behandelt. Eveneens worden deze exotische uitingen gesitueerd in de context van verschijnselen die kenmerkend zijn voor muzikale performances in hedendaagse kwesties van globalisering. Dit contextualiseren draagt bij aan het doorgronden van de wijze waarop onevenredige machtsverhoudingen een rol spelen in de muzikale performance, waarbij Rieu over de macht van representatie beschikt en Skota zodoende op een exotische wijze wordt gerepresenteerd.

Inhoudsopgave

Abstract.....	1
Inhoudsopgave.....	2
Inleiding.....	3
Hoofdstuk 1.....	7
Theoretisch kader voor een ‘muzikaal exotisch gerepresenteerde identiteit’	
Hoofdstuk 2.....	15
Analyse van de casestudy: exotisme in André Rieu’s “African Dream” (2010)	
Conclusie.....	24
Literatuurlijst.....	26
Appendices.....	30

Inleiding

“Throughout the Western musical world, performers use music that is *not* related to their ethnic background to make their concerts attractive/distinctive. Many American orchestras stay alive partly by playing the exotic/national card over and over again.”

- Ralph. P. Locke¹

De uit Maastricht afkomstige André Rieu reist met zijn Johann Strauss Orkest, opgericht in 1987, de wereld over.² Rieu profileert zich hierbij als een ‘Stehgeiger’ die het orkest dirigeert, de rol van eerste violist vervult en zeggenschap heeft over de regie van zijn concerten. Wanneer in dit eindwerkstuk naar ‘Rieu’ wordt gerefereerd wordt niet enkel André Rieu als persoon aangeduid, maar eveneens het orkest dat onder zijn leiding staat en de bedrijvigheden eromheen die in dienst staan van Rieu. Wanneer Rieu de wereld over reist laat hij in elke stad muziek klinken die afkomstig is uit de streek waarin hij een concert geeft. Zo paradeert Rieu in Schotland met Schotse doedelzakspelers en in Istanbul brengt hij tezamen met vier Turkse musici die traditionele instrumenten bespelen een oud Turks lied ten gehore.³ Legt Rieu hier de ‘exotische kaart’ op tafel? Volgens Ralph. P. Locke is muzikaal exotisme tegenwoordig een prominent aanwezig fenomeen in de westerse muziekwereld. Zo gaat Rieu in 2010 met zijn orkest op tournee naar Zuid-Afrika waarbij hij de Zuid-Afrikaanse sopraan Kimmy Skota inhuurt als soliste voor zijn concerten.⁴ Werkt Rieu hiermee exotisme in de hand als een “device for marketing musical events and careers?”⁵

¹ Ralph P. Locke, “Doing the Impossible: On the Musically Exotic,” *Journal of Musicological Research* 27 (2008): 355.

² Op André Rieu’s website wordt het ontstaan van het Johann Strauss Orkest beschreven. Het orkest werd opgericht in 1987, en het eerste concert werd gegeven op nieuwjaarsdag 1988. Het orkest is in de loop der jaren uitgegroeid van een orkest dat voormalig uit twaalf leden bestond en inmiddels vijftig tot soms zestig leden telt. André Rieu And His Johann Strauss Orchestra, “The Johann Strauss Orchestra,” geraadpleegd op 10 januari 2020, <https://www.andrierieu.com/en/about-andre/the-johann-strauss-orchestra>.

³ Maaike Meijer, Jac van den Boogard en Peter Peters, *Rieu Maestro Zonder Grenzen* (Amsterdam: Thomas Rap, 2015), 138-139.

⁴ De foto op de voorpagina van dit eindwerkstuk brengt links Kimmy Skota en rechts André Rieu in beeld. De foto is een screenshot van de YouTube opname van het documentaire concert in Kaapstad. André Rieu, “André Rieu – My African Dream (Live in South Africa),” geplaatst op 5 juli 2012, geraadpleegd op 9 januari 2020, YouTube video, 5:26, <https://www.youtube.com/watch?v=foABml-23wU>.

⁵ Ralph P. Locke, *Musical Exoticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 312.

In Kaapstad neemt Rieu in 2010 een documentaire concert op waarbij Skota soleert in Rieu's performance van "African Dream". Skota wordt hierbij begeleid door Rieu's Johann Strauss Orkest. Eveneens wordt Skota tegen het einde van het nummer vergezeld door de twee sopranen (Kalki Schrijvers en Mirusia Louwerse) en de tenoren genaamd 'The Platin Tenors' (Thomas Greuel, Bela Mavrak en Gary Bennett) die tezamen met Skota het refrein zingen.⁶ De opname van "African Dream" die beschikbaar is via Rieu's DVD *My African Dream* als even via YouTube, staat centraal als casestudy voor dit eindwerkstuk.⁷ Rieu's "African Dream" is een bewerkte versie van het popnummer "Afrikan Dream."⁸ Dit originele popnummer, geschreven door Alan Lazar en Marilyn Nokwe, werd in 1995 uitgebracht in Vicky Sampsons album *Zai*. Het nummer werd gebruikt bij gelegenheden zoals belangrijke voetbalwedstrijden en werd zelfs gezien als een onofficieel volkslied in Zuid-Afrika. Bovendien werd het nummer uitgevoerd ter honorering van Nelson Mandela en kwam het nummer symbool te staan als anti-apartheidlied.⁹ Rieu speelt met zijn performance actief in op Mandela's anti-apartheidsgedachte aangezien hij met zijn concerten beoogde om de twee partijen, wit en zwart, die zo lang afzonderlijk van elkaar leefden in Zuid-Afrika bij elkaar samen te brengen.¹⁰

⁶ Dit orkest bestaat uit musici die een instrument bespelen maar ook uit zangers en zangeressen. Bij "African Dream" zingen naast de twee sopranen en drie tenoren vijf achtergrondzangeressen mee.

⁷ Voor de opname van "African Dream" ben ik uitgegaan van de opname van het documentaire concert die op Rieu's DVD *My African Dream* beschikbaar wordt gesteld. Pit Weyrich, *André Rieu: My African Dream*, DVD, 2 Discs, gepubliceerd 6 augustus 2010, geproduceerd door André Rieu Studios, uitgegeven door Universal Music Domestic Pop. Deze DVD beschikt over twee discs waarvan de eerste disc een real life documentaire, bestaande uit vijf episodes, van Rieu's tournee in Zuid-Afrika bevat. De tweede disc geeft een verslag van Rieu's documentaire concert in Kaapstad. Deze disc bestaat uit twaalf tracks die ieder een muziekstuk bevatten. De opname van "African Dream" is het elfde muziekstuk dat op deze disc wordt weergegeven. Deze opname komt overeen met de opname die via YouTube beschikbaar is gesteld. André Rieu, "André Rieu – My African Dream (Live in South Africa)," geplaatst op 5 juli 2012, geraadpleegd op 9 januari 2020, YouTube video, 5:26, <https://www.youtube.com/watch?v=foABml-23wU>. Deze YouTube versie wijkt enkel op bepaalde momenten af van de DVD opname qua camerashots. Dit verschil acht ik marginaal met het oogpunt op mijn onderzoeksdoel, waardoor ik in dit onderzoek naar beide opnames refereer.

⁸ Met "Afrikan Dream" met een 'k' verwijs ik naar het originele popnummer van Sampson en met "African Dream" met een 'c' verwijs ik vervolgens naar Rieu's performance van het nummer.

⁹ "Afrikan Dream" is het eerste nummer op Vicky Sampsons album *Zai* dat in 1995 werd uitgebracht. Het nummer maakte zijn debuut op 10 mei 1994 bij de inauguratie van Nelson Mandela, eveneens de dag van de geboorte van de democratie. Smitha Radhakrishnan, "'African Dream': The Imaginary of Nation, Race, and Gender in South African Intercultural Dance," *Feminist Studies* 29 (2003): 529-530. "Afrikan Dream" werd door Sampson gezongen als themanummer voor de in 1996 gehouden 'African Cup of Nations,' waarbij het Zuid-Afrikaanse nationale mannenvoetbalteam 'Bafana Bafana' de wedstrijd won. Vervolgens werd het nummer alomtegenwoordig op de radio gedraaid. SAHO: South African History Online: towards a people's history, "Vicky Sampson," geraadpleegd op 14 december 2019, <https://www.sahistory.org.za/people/vicky-sampson#endnote-1-ref>. Het nummer werd vervolgens als onofficieel volkslied van Zuid-Afrika gezien. EO: Entertainment-Online, "Vicky Sampson: Singer and Musician – Cape Town," geraadpleegd op 14 december 2019, <http://www.entertainment-online.co.za/vickysampson.htm>. In 2008 werd het nummer gezongen om Nelson Mandela te eren op zijn negentigste verjaardag. Radhakrishnan, "'African Dream,'" 530.

¹⁰ Weyrich, *André Rieu: My African Dream*. Disc 1, real life documentaire, episode 5. Deze aanname kan worden bevestigd door Rieu's reactie onder zijn eigen YouTube video van "African Dream" waar hij "Rest In Peace Nelson Mandela" schrijft. Rieu, "André Rieu – My African Dream." Rieu speelt hiermee specifiek in op de betekenislaag van de anti-apartheidsgedachte die het nummer met zich mee draagt.

Het fenomeen van muzikaal exotisme staat in dit eindwerkstuk centraal als invalshoek van de casestudy, waarbij gefocust wordt op de manier waarop exotisme onevenredige machtsverhoudingen die doorwerking hebben op muzikale representaties impliceert. Dit eindwerkstuk behandelt een kwestie van muzikaal exotisme die tot nu toe weinig aandacht heeft gekregen, muzikaal exotisme in een recente muzikale performance die de grenzen tussen de klassieke en populaire muziekcultuur tracht te overbruggen. Het eindwerkstuk beoogt de werking van muzikaal exotisme in Rieu's performance van "African Dream" bloot te leggen om zodoende meer bewustwording te creëren van de onevenredige machtsdynamiek die met muzikaal exotische representaties gepaard gaat. Vanuit de insteek dat de 'exotische kaart' steeds weer op tafel wordt gelegd in de westerse muziekwereld, analyseert dit werkstuk hoezeer hiervan sprake is bij "African Dream" doormiddel van de onderzoeksvraag die luidt: 'op welke manieren wordt er in André Rieu's performance van "African Dream" in het Zuid-Afrikaanse Kaapstad in 2010 een muzikaal exotische identiteit gerepresenteerd bij soliste Kimmy Skota?'

Deze invalshoek tracht een nieuw perspectief te bieden op het Rieu-fenomeen door voorbij te gaan aan de discussie waarin het Rieu-fenomeen wordt geduid in pro- en contra-kampen.¹¹ *Rieu Maestro Zonder Grenzen* tracht deze oppervlakkige discussie eveneens te overstijgen door de veelzijdigheid van Rieu's succes vanuit verschillende gronden te verklaren. Zo beweert Peter Peters dat Rieu een meester is in het mengen van muzikale culturen.¹² Echter, dit eindwerkstuk bevraagt hoezeer Rieu door Skota's exotische representatie niet juist de Afrikaanse muziekcultuur van de westerse muziekcultuur distantieert. Het 'Rieu-fenomeen' wordt kritisch onder de loep genomen vanuit het perspectief van muzikaal exotisme dat naar mijn inziens niet kritisch genoeg wordt belicht in *Rieu Maestro Zonder Grenzen*.

Het eerste hoofdstuk introduceert de concepten 'muzikaal exotisme,' 'identiteit' en 'representatie' om zodoende Skota's 'muzikaal exotisch gerepresenteerde identiteit' te kunnen interpreteren. Deze concepten worden vanuit een postkoloniaal kritisch perspectief benaderd, waarbij de impact van koloniale en imperialistische patronen op muziekpraktijken wordt gehistoriseerd en gesitueerd in een hedendaagse context van globalisering. Hoofdstuk twee behandelt de verschillende dimensies die vanuit een westers perspectief functioneren als indicatie voor exotisme in "African Dream". Allereerst worden Rieu's uitvoering van de songtekst, de kostumering en de werking van muzikale stijlkenmerken geanalyseerd op basis

¹¹ De discussie omtrent het 'Rieu-fenomeen' richt zich veelal op de kwestie of Rieu vanwege zijn populaire karakter afdoet aan de klassieke muziekcultuur óf deze juist toegankelijk weet te maken voor een breder publiek. Sarah Keith, " 'Like Him or Loathe Him': Critical Reactions to André Rieu in Australia," *Perfect Beat* 13 (2012): 8.

¹² Meijer, Boogard en Peters, *Rieu Maestro Zonder Grenzen*, 220.

van een intersectionele methode die nagaat hoe een kruising van identiteitsbepalende factoren functioneert in Skota's representatie. Vervolgens wordt geanalyseerd in hoeverre koloniale en imperiale structuren doorwerking hebben op "African Dream". Hoofdstuk twee hanteert de semiotische benaderingswijze van analyse maar maakt tegelijkertijd gebruik van de discursieve methode.

Hoofdstuk 1: Theoretisch kader voor een 'muzikaal exotisch gerepresenteerde identiteit'

In dit hoofdstuk worden de concepten 'muzikaal exotisme', 'identiteit' en 'representatie' belicht. Tevens werpt dit hoofdstuk een postkoloniaal kritisch perspectief op de wijze waarop een 'muzikaal exotisch gerepresenteerde identiteit' koloniale en imperialistische structuren kan bekrachtigen.

1.1 'Muzikaal exotisch gerepresenteerde identiteit'

Dit eindwerkstuk gaat uit van Ralph P. Lockes brede definitie van muzikaal exotisme als “the process of evoking a place (people, social milieu) that is perceived as different from home by the people making and receiving the exoticist cultural product.”¹³ Echter, Lockes definitie wordt benaderd vanuit de kritische implicatie dat zijn definitie enkel zeggenschap heeft vanuit een westers perspectief. Het door Locke aangeduide “All the Music in Full Context” paradigma, dat zich richt op een diversiteit aan exotische uitingen in muziek, staat als analysemodel centraal in dit werkstuk. Dit paradigma incorporeert het door Locke aangemerkte “Exotic Style Only” paradigma dat zich focust op muzikale stijlkenmerken.¹⁴ Lockes classificatie van muzikale stijlkenmerken gaat slechts op voor westers geschoolde luisteraars die op basis van conventies binnen de westerse klassieke traditie een associatie maken met een exotische niet-westerse ‘Ander’.¹⁵ Hierbij interpreteert Locke de ‘Ander’ als “any individual or group understood as not inviting [*identification*] on the part of the viewer”.¹⁶ Deze “identification” heeft betrekking op de wijze waarop ‘identiteit’ wordt geconstrueerd.

¹³ Ralph P. Locke, “A Broader View of Musical Exoticism,” *Journal of Musicology* 24 (2007): 483-484. Het onderzoeksgebied van muzikaal exotisme werd in de afgelopen decennia grotendeels gedomineerd door Locke, waarbij Locke zich voornamelijk richtte op het repertoire van westerse klassieke muziek vanaf de zeventiende eeuw. Tevens heeft hij ook oog voor recentere manifestaties van exotisme buiten de context van klassieke muziek, waarbij hij aandacht heeft voor de verschuiving van muzikaal exotisme van composities naar een context van performances en luisteraars. Locke, *Musical Exoticism*, 44, 312. Dit eindwerkstuk kan geplaatst worden in de tendens van deze verschuiving aangezien een analyse van een muzikale performance centraal staat in dit werkstuk.

¹⁴ Locke, “A Broader View,” 479-480. Locke, *Musical Exoticism*, 63.

¹⁵ Locke, “Doing the Impossible,” 348-349.

¹⁶ Locke, *Musical Exoticism*, 82. Bij deze “identification” gaat het erom dat bij de luisteraar die zich als ‘Zelf’ beschouwt een associatie ontstaat met een ‘Ander’ die zich buiten dit ‘Zelf’ bevindt. Locke, “A Broader View,” 479.

Olivia Bloechl en Melanie Lowe geven in de introductie van *Rethinking Difference in Music Scholarship* (2015) een overzicht van verschillende invloeden, zoals de kritische theorie, genderstudies en postkoloniale theorie, die zijn doorgedrongen in muzikwetenschappelijk onderzoek dat zich richt op ‘identiteit’ als een kritisch concept van verschil.¹⁷ De wijze waarop Bloechl en Lowe het concept ‘identiteit’ relateren aan de intersectionele theorie is relevant als grondbeginsel om het concept met betrekking tot de casestudy te duiden. In de intersectionele theorie worden identiteiten als meervoudig beschouwd waarbij een kruising van meerdere identiteitsbepalende factoren tot een meervoudige marginalisatie van een subject kan leiden.¹⁸ De identiteitsbepalende factoren waar voornamelijk op gefocust wordt bij de intersectionele analyse van “African Dream” zijn gender, etniciteit, afkomst, en huidskleur.¹⁹

Verder is ‘identiteit’ volgens Bloechl en Lowe temporaal en contingent van aard waardoor ‘identiteit’ onderhevig is aan verandering, niet noodzakelijkerwijs ‘is’ zoals deze wordt gekenschetst en niet essentialistisch is. Ze definiëren het concept “as a particular understanding of a self, another person, or a group that is formulated [*relative to others*]”.²⁰ Het begrip ‘identiteit’ staat derhalve niet op zichzelf, maar wordt sociaal gedeeld als een “identification as like or unlike others”, wat vergelijkbaar is met Lockes suggestie dat muzikaal exotisme op basis van “identification” functioneert.²¹ ‘Identiteit’ komt zodoende tot stand door een affirmatie met bepaalde identiteitsbepalende factoren die een groep deelt of juist door een differentiatie hiervan. Bloechl en Lowe beschouwen ‘identiteit’ niet als een sociaal construct

¹⁷ *Rethinking Difference in Music Scholarship* omvat verscheidene essays met een variëteit aan casestudies, reikend van onderwerpen van de vroegmoderne tijd tot aan de moderne tijd, die een op verschil gebaseerd muzikwetenschappelijk onderzoek als uitgangspunt nemen.

¹⁸ Bloechl en Lowe stellen de intersectionele theorie voor als een potentiële manier om kritische muzikwetenschap die zich richt op identiteit en verschil te heroverwegen. Deze heroverweging is volgens Bloechl en Lowe noodzakelijk aangezien we in een veranderende wereld geconfronteerd worden met nieuwe kwesties van verschil. Olivia Bloechl en Melanie Lowe, “Introduction: Rethinking Difference,” in *Rethinking Difference in Music Scholarship*, red. Olivia Bloechl, Melanie Lowe en Jeffrey Kallberg (Cambridge: Cambridge University Press, 2015): 49.

¹⁹ Verder hanteer ik de term ‘ras’ als identiteitsbepalende factor om te refereren naar de wijze waarop Kira Thurman in haar artikel de term “race” gebruikt met betrekking tot de Afro-Amerikaanse sopraan Grace Bumbry. Kira Thurman, “Black Venus, White Bayreuth: Race, Sexuality, and the Depoliticization of Wagner in Postwar West Germany,” *German Studies Review* 35 (2012): 607. Echter, ik prefereer de term ‘eticiteit’ om een implicatie dat mensen in te delen zijn op basis van rassen te vermijden. Hierbij interpreteer ik ‘eticiteit’ als een identiteitsbepalende factor die op sociaal en cultureel constructieve wijze betekenis krijgt. De identiteitsbepalende factoren gender, etniciteit en afkomst pas ik toe zoals deze in de introductie van *Rethinking Difference in Music Scholarship* aan bod komen. Bloechl en Lowe, “Introduction,” 5. De term van gender relateer ik aan de manier waarop kleding als vrouwelijk of mannelijk geconnoteerd wordt en hiermee een genderaffirmatie in de hand lijkt te werken. Eveneens verwijs ik naar afkomst wanneer ik het heb over het gebied waar iemand vandaan komt. Verder hanteer ik de term huidskleur op de wijze waarop deze door Gloria Wekker wordt gebruikt in haar introductie van *White Innocence*. Gloria Wekker, *White Innocence: Paradoxes of Colonialism and Race* (Durham: Duke University Press, 2016), 6. Hierbij focus ik op een witte en zwarte huidskleur, maar ben ik me er desondanks van bewust dat er meerdere huidskleuren zijn.

²⁰ Bloechl en Lowe, “Introduction,” 5.

²¹ *Ibid.*, 5. Locke, *Musical Exoticism*, 82.

zoals gangbaar is in de traditie van postkoloniale studies waarbij identiteiten door verscheidene wetenschappers als “fictive realities” worden opgevat.²² Dit eindwerkstuk sluit zich aan bij deze sociaal constructivistische benadering van ‘identiteit’ door Skota’s identiteit als een fictieve realiteit op te vatten in zoverre deze in Rieu’s performance van “African Dream” wordt ‘gerepresenteerd’.

De constructivistische benadering van representatie beschouwt representatie als de praktijk waarbij betekenis op een actieve manier wordt geconstrueerd. Volgens Stuart Hall gebeurt dit door middel van tekens die een symbolische functie hebben.²³ Bij “African Dream” heeft Rieu een actieve rol in het produceren en communiceren van Skota’s ‘identiteit’, waarna het publiek een actieve rol heeft in de betekenisgeving hiervan. Hierbij vormen codes de verbinding tussen conceptuele gedachten en tekens. Deze codes kunnen functioneren als sociaal en cultureel gedeelde conventies die ‘gefixeerd’ kunnen zijn in een specifieke context.²⁴ In hoofdstuk twee wordt geanalyseerd hoe Rieu’s uitvoering van de songtekst, kostumering en muzikale stijlkenmerken in “African Dream” functioneren als codes die binnen een westers perspectief gangbaar zijn om een niet-westerse ‘Ander’ te stereotyperen. Met ‘stereotypering’ verwijs ik naar Halls opvatting van het stereotyperen dat mensen reduceert “to a few, simple, essential characteristic, which are represented as fixed by Nature”.²⁵ Stereotypen pretenderen natuurlijk te zijn, maar zijn vanuit de constructivistische benadering als geconstrueerd op te vatten, zoals het geval is bij Lockes “musical signifiers of Otherness.” Deze stereotypen worden in hoofdstuk twee van het eindwerkstuk vanuit een semiotische invalshoek benaderd waarbij wordt geanalyseerd hoe betekenis wordt geconstrueerd door tekens. Tegelijkertijd wordt de discursieve benadering toegepast die uitgaat van het Foucaultiaans perspectief van kennis en macht om zo de effecten van een representatie te achterhalen.²⁶ Er wordt gefocust op de symbolische impact van stereotyperende representaties in muzikale performances die volgens Locke binaire visies van ‘Zelf’ en ‘Ander’ bevestigen.²⁷

²² Bloechl en Lowe, “Introduction,” 6.

²³ Stuart Hall, Jessica Evans, en Sean Nixon, red., *Representation* (Los Angeles: The Open University, 2013), 11. Stuart Hall analyseert hoe tekens functioneren in (populaire) culturele uitdrukkingsvormen.

²⁴ Ibid., 1-9. Deze fixatie is niet absoluut, maar hangt af van een specifieke context waarin codes betekenis krijgen. Dit is ook het geval bij het concept ‘identiteit’ dat weliswaar in dit eindwerkstuk als niet essentialistisch wordt opgevat, maar wel aan een specifieke representatie kan worden gekoppeld zoals Rieu’s performance van “African Dream.”

²⁵ Ibid., 247.

²⁶ Hall, Evans, en Nixon, *Representation*, xxii.

²⁷ Locke, *Musical Exoticism*, 79-82.

1.2 Koloniale en imperialistische structuren

Postkolonialisme is de kritische zienswijze die de culturele geschiedenis van kolonialisme en de nalatenschap en continuïteit van kolonialisme tegenwoordig onderzoekt.²⁸ Kofi Agawu's postkoloniale insteek blijkt uit het belang dat hij hecht aan een herkenning van de impact die kolonialisme heeft op het Afrikaanse muziekleven en Afrikaanse representatie.²⁹ Hij focust zich hierbij op het repertoire van "African music" dat zich kenmerkt als een divers repertoire dat de grootte, complexiteit en diversiteit van het concept 'Afrika' omhelst.³⁰ Hierbij streeft Agawu naar een contextualiseren van de Afrikaanse muziek waarbij de muzikale essentie behouden blijft.³¹ Ten dienst van dit eind onderscheidt hij "African music" van "music in Africa", waarbij de eerste categorie muziek betreft die wordt bedacht, gecreëerd en uitgevoerd door Afrikaanse mensen en de tweede categorie muziek aangaat die op Afrikaans grondgebied wordt uitgevoerd.³² Ondanks dat de Zuid-Afrikaanse Skota soleert in "African Dream", kan de performance het beste worden gerekend tot "music in Africa" omdat "African Dream" in de context van een niet-Afrikaans orkest wordt uitgevoerd. Ten eerste kan "African Dream" daardoor worden gerelateerd aan de door Agawu aangeduide "imagined sounds of Africa" die Afrika op een stereotyperende manier representeren:

Sounds that suggest qualities of difference, otherness, exoticism, alterity; sounds that point to nature, the jungle, forests, the wilderness, and the desert; and sounds that speak of ancient times, of the time before time, of the pristine, unspoiled, and uncivilized.³³

²⁸ Kolonialisme betreft verschillende praktijken in gekoloniseerde gebieden die effect hebben op de menselijke gebied wordt gekoloniseerd. Imperialisme gaat daarentegen meer in op de ideologie die het uitbreiden en veroveren van anderen gebieden betreft, waarbij er sprake is van dominantie door een controlepositie te willen realiseren over een gebied. Postkoloniale studies hebben zich vanaf de late jaren 1970 gefocust op het Europees kolonialisme en imperialisme. Olivia Bloechl, "Post-Colonialism," *Oxford Bibliographies*, laatst gewijzigd op 21 januari 2016, geraadpleegd op 2-1-2020.

<https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0161.xml>

²⁹ Kofi Agawu, *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions* (New York: Routledge, 2003), 28.

³⁰ Kofi Agawu, *The African Imagination in Music* (New York: Oxford University Press, 2016), 1-2. Agawu beschouwt Afrikaanse muziek zodoende als een potentie en niet zo zeer als een gefixeerd repertoire. Afrikaanse muziek kan volgens hem niet gezien worden als een homogeen corpus aan muziek. Kofi Agawu, "The Invention of 'African Rhythm'," *Journal of the American Musicological Society* 48 (1995): 384.

³¹ Agawu, *Representing African Music*, 279.

³² Agawu, *African Imagination*, 2-3.

³³ Agawu, "The Invention of African Rhythm'," 312.

Deze ‘ingebeelde geluiden van Afrika’ worden volgens Agawu veelal geassocieerd met een ritmische complexiteit die op grond van westerse discoursen inherent zou zijn aan Afrikaanse muziek.³⁴

Ten tweede heeft een opvatting van “African Dream” als “music in Africa” implicaties voor de wijze waarop we Rieu’s performance van “African Dream” kunnen situeren in hedendaagse discoursen rondom het concept van globalisering.³⁵ Volgens Timothy D. Taylor is globalisering “the term most commonly used to refer to the recent regime under which non-western peoples are dominated and represented by the West.”³⁶ Nikita Dhawan en Shalini Randeria verbinden globalisering aan postkolonialisme met hun stelling dat structurele ongelijkheden worden geïntensiveerd doordat neoliberale globalisering ongelijkheden bekrachtigt die zijn ontstaan ten tijde van de koloniale heerschappij.³⁷ Op vergelijkbare wijze beschouwt Taylor globalisering, naast kolonialisme en imperialisme, als een systeem van exploitatie en dominantie dat invloed heeft op hedendaagse muziekpraktijken.³⁸ De situering van muziekpraktijken in deze context van globalisering brengen specifieke vormen van exploitatie en dominantie aan het licht, zoals muzikale “appropriation” en “collaboration”. Als volgt beweert Taylor:

³⁴ Ibid., 395.

³⁵ Volgens Nikita Dhawan and Shalini Randeria is globalisering een analytische categorie waarvan de betekenis en het belang wordt betwist door wetenschappers. Een kritische kanttekening bij het concept is dat globalisering niet voor iedereen op een gelijke wijze toegankelijk is. Nikita Dhawan en Shalini Randeria, “Perspectives on Globalization and Subalternity,” in *The Oxford Handbook of Postcolonial Studies*, red. Graham Huggan (Oxford: Oxford University Press, 2013), 560. Het blijkt dus onmogelijk om het concept van globalisering eenduidig te definiëren. Desondanks wordt het concept gehanteerd in muziekwetenschappelijk discours om te refereren naar muzikale uitingen die geplaatst kunnen worden in processen van hedendaagse transformaties die onderlinge samenhang in de wereld bevorderen, zoals blijkt uit de definitie van Anthony Giddens. In het gebruik van de term globalisering houd ik Taylors hantering van Giddens’ definitie van globalisering aan als “the intensification of worldwide social relations which link distant localities in such a way that local happenings are shaped by events occurring many miles away and vice versa.” Timothy D. Taylor, *Global Pop* (New York: Routledge, 1997), Xvi.

³⁶ Timothy D. Taylor, *Beyond Exoticism: Western Music and the World* (Durham, NC: Duke University Press, 2007), 113.

³⁷ Dhawan en Randeria, “Globalization and Subalternity,” 562.

³⁸ De systemen van kolonialisme, imperialisme en globalisering bevorderen volgens Taylor representaties van niet-westerse ‘Anderen’. Taylor, *Beyond Exoticism*, 1. Deze systemen construeren zodoende verschillende vormen van andersheid, als ook conceptualisaties van een Europees ‘Zelf’. Ibid., 9. Taylor verdiept zich in het concept van globalisering in zijn onderzoek naar onderliggende sociale, culturele en historische kwesties van muziek en muziekpraktijken. Hij focust zich hierbij op een repertoire dat zich uitstrekt van vroege opera’s tot hedendaagse televisie advertenties. Ibid., 2.

When western musicians [*appropriate*] music from somewhere else and use it in their music, or even [*work with non-western musicians*], the old [*subordinating structures of colonialism*] are often reproduced in the new music, though in complex ways that need to be analysed carefully.³⁹

Muzikale “appropriation” is een veelvuldig voorkomend verschijnsel in de hedendaagse globaliserende wereld dat verwijst naar het door westerse musici in gebruik nemen van niet-westerse muziek. Agawu bespreekt dit fenomeen voornamelijk in relatie tot Afrikaanse muziek die wordt toegeëigend door westerlingen.⁴⁰ Hierbij problematiseert hij de kwestie betreffende wie er uiteindelijk profijt heeft van het gebruikmaken van Afrikaanse muziek.⁴¹ Het andere veelvoorkomende verschijnsel is muzikale “collaboration,” waarbij er sprake is van een samenwerkkring van westerse musici met niet-westerse musici.⁴² Dikwijls zijn deze vormen van toe-eigening en samenwerking berust op een dominante westerse positie waardoor de fenomenen per definitie zijn ingebed in hiërarchische verhoudingen die “subordinating structures of colonialism” reproduceren. Een voorbeeld hiervan is Paul Simons album “Graceland” (1986) dat zich liet karakteriseren door Simons samenwerking met Zwarte Zuid-Afrikanen. Louise Meintjes verwees hierbij naar de Zwarte Zuid-Afrikanen die kritisch waren ten aanzien van Simons project dat volgens hen een voorbeeld was van het uitbuiten van Zwarte Zuid-Afrikanen en hun culturele expressie.⁴³

Herhaaldelijk wordt het concept van hybridisering toegepast op muziekpraktijken die gesitueerd kunnen worden in de context van globalisering. Zo beweert Peter Peters dat het aannemelijk is om Rieu’s succes onder de noemer van hybridisering te duiden in de theorie van culturele globalisering, waarbij hybridisering impliceert dat verschillende muziekculturen in Rieu’s performances met elkaar vermengen in een breiwerk.⁴⁴ Daarentegen suggereert Taylor

³⁹ Taylor, *Global Pop*, 40.

⁴⁰ Afrikaanse muziek is volgens Agawu in de eenentwintigste eeuw een globaal fenomeen geworden wat ook kwesties van muzikale toe-eigening ter sprake bracht. Agawu, *African Imagination*, 314-318.

⁴¹ *Ibid.*, 321.

⁴² Taylor, *Beyond Exoticism*, 12. “Collaboration” verwijst eveneens naar interpersoonlijke relaties in “wereld muziek”, waarvan het resulterende geluid vaak als hybride wordt omschreven wanneer verschillende culturen met elkaar vermengen. *Ibid.*, 140.

⁴³ Ik neem hierbij Meintjes’ hoofdlettergebruik van ‘Zwarte’ over zoals Meintjes refereert naar “Black South-Africans.” Louise Meintjes, “Paul Simon’s Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning,” *Ethnomusicology* 34 (1990): 60. Meintjes beweert dat aan Simon door critici koloniale metaforen werden toegeschreven. *Ibid.*, 50. Ze stelt dat het proces van de muzikale samenwerking wordt gekenmerkt door Simons dominantie en autoriteit. *Ibid.*, 47. Eveneens stelt Taylor dat het een samenwerking betreft waar Simon uiteindelijk van profiteert. Hij duidt op Simons positie in het krachtige economische centrum, een centrumpositie waaraan Simon volgens Taylor niet kan ontsnappen. Taylor, *Global Pop*, 203.

⁴⁴ Meijer, Boogard en Peters, *Rieu Maestro Zonder Grenzen*, 220, 246.

dat “hybridity has become a marketing term, a way of identifying, commodifying, and selling what on the surface is a new form of difference, but one that reproduces old prejudices and hegemonies.”⁴⁵ Kortom, het concept van hybridisering pretendeert een manifest te zijn van een vermenging van (muziek)culturen die op gelijke grond plaatsvindt, maar reproduceert welbeschouwd ongelijke sociale verhoudingen die de ‘Ander’ wederom tot een fetisj classificeren en aan een onevenredige machtsdynamiek onderwerpen.⁴⁶

Deze manier van reflecteren op machtsrelaties die in muziekpraktijken hun doorwerking vinden sluit aan bij Agawu’s kritische vragen over wie Afrikaanse muziek mag representeren en wie over Afrikaanse muziek mag schrijven. Agawu heeft weliswaar musicologie gestudeerd in Engeland, maar staat door zijn Ghanese afkomst dichter bij de Afrikaanse muziekcultuur dan ik met het westerse perspectief dat ik inneem bij mijn analyse van “African Dream,” een positionering waaraan ik niet kan ontvluchten. Een kritische houding ten aanzien van deze positionering is belangrijk om de westerse dominantie in Rieu’s performance onder ogen te komen. Hierbij ga ik uit van Gloria Wekkers concept van “white innocence”, ‘witte onschuld’ die refereert naar de tendens waarin witheid niet wordt herkend als een raciale of etnische positie.⁴⁷ Wekker beargumenteert dat de dominante Nederlandse zelf-representatie geen erkenning geeft aan de wijze waarop imperiale macht een rol speelt in processen van betekenisgeving.⁴⁸ Zodoende verwijst ‘witte onschuld’ naar het principe dat Nederlanders denken vrij te zijn van racisme en zich niet ervan bewust zijn hoe imperiale verhoudingen invloed hebben op de manier waarop racisme is geïntegreerd in het Nederlands zelfbewustzijn.⁴⁹ Wekkers redenering geeft aanleiding om Rieu’s performance van “African

⁴⁵ Taylor, *Beyond Exoticism*, 143.

⁴⁶ Muziek van de ‘Ander’ wordt door deze discoursen slechts wederom tot nieuwe vormen van verschil gecategoriseerd. Ibid., 12. Taylor stelt namelijk dat in het discours van hybridisering de twee culturen die met elkaar vermengen meestal een witte en een niet-witte ‘Ander’ betreffen. Ibid., 155-156. Op deze wijze wordt ‘andersheid’ tot een fetisj in discoursen van hybridisering.

⁴⁷ Gloria Wekker is emeritus hoogleraar in het vakgebied van Gender en Etniciteit bij de Universiteit van Utrecht. Wekker benadert het Nederlandse culturele archief vanuit een postkoloniaal en intersectioneel perspectief. Wekker, *White Innocence*, 2.

⁴⁸ Ibid., 3.

⁴⁹ Ibid., 20. Met de verwijzing naar ‘Nederlanders’ neem ik Wekkers terminologie over en tracht ik niet bewust de hele Nederlandse samenleving over een kam te scheren. Ik ga mee in Wekkers verwijzing naar een tendens die gaande is in de Nederlandse samenleving. De documentaire Wit is ook een kleur van Sunny Bergman (2016) sluit goed aan op deze tendens. Deze documentaire doet onderzoek naar wat wit zijn betekent in de Nederlandse samenleving en gaat er kritisch op in dat witte mensen niet nadenken over hun eigen huidskleur en hun aandeel in succesvol integreren. De documentaire haalt cultureel antropoloog Sinan Cankaya van de Vrije Universiteit van Amsterdam aan, wie beargumenteert dat racisme een structureel verschijnsel is dat dwars door klasse, gender en opleidingsniveau snijdt en zodoende aanwezig is in alle lagen van de samenleving. Dit argument ligt naar mijn inziens in lijn met Wekkers definitie van ‘witte onschuld’. Deze documentaire zet aan om over witheid te reflecteren en wat witheid voor een invloed heeft op Skota’s representatie in “African Dream”. Sunny Bergman, “Wit Is Ook Een Kleur,” documentaire, 50 minuten, gepubliceerd in december 2016, uitgezonden op 2

Dream” vanuit een postkoloniaal kritisch perspectief te benaderen en ons af te vragen hoe onschuldig Rieu’s performance is. Koloniseren kan niet op een onschuldige wijze gebeuren, kunnen exotische performances die machtsverhoudingen bekrachtigen dan wel onschuldig zijn? Deze invalshoek beoogt Rieu niet af te schilderen als een persoon die doelbewust racisme in de hand werkt, maar tracht bewustzijn te creëren ten aanzien van koloniale en imperialistische structuren die invloed hebben op hedendaagse muziekpraktijken, zoals Rieu’s performance van “African Dream”.

1.3 Conclusie

Een ‘muzikaal exotisch gerepresenteerde identiteit’ is een identiteit die niet essentialistisch is, maar desondanks actief geconstrueerd kan worden in muzikale representaties. Deze geconstrueerde identiteit kan zich manifesteren in stereotyperende afbeeldingen die op basis van westerse conventies een associatie opleveren met een exotische ‘Ander’. Hieraan kunnen koloniale en imperialistische patronen ten grondslag liggen, als mede nieuwere vormen van dominantie en exploitatie die deze oude patronen reproduceren. Aldus, muzikale performances vinden niet plaats in vacuüms en zijn niet te scheiden van politiek.⁵⁰

januari 2017, geraadpleegd op 11 december 2019 via VPRO,
https://www.vpro.nl/speel~VPWON_1281152~wit-is-ook-een-kleur-2doc~.html.

⁵⁰ Zo stelt Taylor dat musici niet in vacuüms werkzaam zijn, maar altijd op culturele, historische, sociale en politieke wijze worden beïnvloed. Taylor, *Beyond Exoticism*, 6. Op vergelijkbare wijze beargumenteren Bloechl en Lowe dat muziek niet als politiek neutraal gezien kan worden. Het Foucaultiaans perspectief had invloed op de wijze waarbinnen de kritische musicologie inzag dat muziek niet onderscheiden kan worden van macht. Bloechl en Lowe, “Introduction,” 12.

Hoofdstuk 2: Analyse van de casestudy: exotisme in André Rieu's "African Dream" (2010)

Dit tweede hoofdstuk be vraagt hoezeer een interactie van niet-muzikale dimensies (songtekst en kostumering) met muzikale stijlkenmerken een exotische identiteit bij Skota construeert in "African Dream". Daarnaast behandelt dit hoofdstuk hoe koloniale en imperialistische patronen doorwerking hebben op de wijze waarop bij Skota een exotische identiteit wordt gerepresenteerd.

2.1 Rieu's uitvoering van de songtekst

Rieu leidt "African Dream" in met een orkestrale introductie waarna Skota op het podium verschijnt om begeleid door het orkest het eerste couplet, refrein en tweede couplet te zingen. Daarna betreden de sopranen Schrijvers en Louwerse het podium om tezamen met Skota twee maal het refrein te zingen. Vervolgens voegen 'The Platin Tenors' zich hieraan toe en zingen ze het refrein nog twee keer. "African Dream" begint ingetogen maar bouwt zich steeds verder uit waarna het orkest, nadat het refrein voor de laatste keer is gezongen, plots stilvalt en Skota soleert in een vocale cadens. De performance eindigt met Skota's muzikale slotzin "this is our African Dream". Op "Dream" wordt een slotakkoord met fermate neergelegd waarbij alle muzikanten, zangers en zangeressen inzetten in een groot forte.

Rieu neemt bij deze uitvoering grotendeels de songtekst van Sampsons "Afrikan Dream" over.⁵¹ Hierbij verhaalt het eerste couplet de situatie waarin de ik-persoon zich bevindt, een toestand van grote onrust in een gebied waaruit de ik-persoon niet kan ontsnappen.

⁵¹ Appendix A bevat de songtekst van het door Vicky Sampson uitgevoerde "Afrikan Dream" van het album *Zai*. Deze songtekst is afkomstig van de website genaamd 'Musixmatch'. Musixmatch, "Lyrics Afrikan Dream Vicky Sampson," geraadpleegd op 27 december 2019, <https://www.musixmatch.com/lyrics/Vicky-Sampson/Afrikan-Dream>. Aan deze songtekst heb ik kopjes toegevoegd om de structuur van de uitvoering te indiceren zoals die correspondeert met de YouTube opname van "Afrikan Dream". Vicky Sampson, "Afrikan Dream," geschreven door Alan Lazar en Marilyn Nokwe, geplaatst op 6 augustus 2017 door AFRICORI, YouTube video, 6:01, geraadpleegd op 27 december 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=zAk6Yzph82I>. Voor Appendix B heb ik dezelfde songtekst van Musixmatch gebruikt waarna ik deze heb aangepast in overeenstemming met de manier waarop "African Dream" in Rieu's performance wordt uitgevoerd. De rood gekleurde delen van de songtekst geven aan welke songtekstelementen Rieu's orkest weglaat ten aanzien van Sampsons uitvoering. De groen gekleurde passages geven aan welke tekstelementen aan de songtekst van Sampson worden toegevoegd. Eveneens zijn kopjes met tijdsduren toegevoegd om de structuur van Rieu's uitvoering van "African Dream" te verduidelijken.

Vervolgens manifesteert zich in het refrein een expliciete Afrikaanse referent doordat er aanspraak wordt gemaakt op een Afrikaanse droom.

Cause in my African dream
There's a new tomorrow
My African dream
Is a dream that we can follow

In het tweede couplet wordt de essentie van deze droom verduidelijkt als een toekomstdroom die werkelijkheid kan worden. Hierbij wordt er gedoeld op een toekomst gevrijwaard van onrust en oorlog, waarbij de mensen in Afrika met elkaar zijn verenigd.⁵²

Rieu's performance wijkt desalniettemin af van Sampsons uitvoering aangezien bij Rieu het refrein vijf keer wordt gezongen en in Sampsons uitvoering twee keer. De herhalingen van het refrein zijn een uiting van muzikale eenvoud die de Afrikaanse droom extra benadrukt. Waar het voor het eerst gezongen refrein en de twee coupletten in Rieu's performance uitgaan van een ik-persoon, verhaalt vanuit het perspectief van Skota, wordt vanaf de tweede keer dat Skota het refrein zingt tezamen met de sopranen "[our] African dream" gezongen in plaats van "[my] African dream". De Afrikaanse droom wordt hiermee niet slechts veralgemeniseerd tot een gemeenschappelijke droom waarmee Rieu de anti-apartheidsgedachte lijkt te ondersteunen. Sterker nog, de droom wordt in het bezit genomen door Rieu's witte westerse orkest.⁵³ Deze vorm van muzikale "appropriation" kan als problematisch worden ervaren als we bevragen in hoeverre (Zuid-)Afrikanen nog zeggenschap hebben over hun Afrikaanse droom wanneer deze door een westers orkest wordt toegeëigend. Deze muzikale toe-eigening wordt versterkt doordat Rieu's performance, in tegenstelling tot Sampsons uitvoering, eindigt met de muzikale slotzin "this is [our] African Dream."⁵⁴ Rieu die de touwtjes in handen heeft bij zijn Johann Strauss

⁵² Radhakrishnan, " 'African Dream'," 529.

⁵³ Met deze opmerking impliceer ik niet dat Rieu's orkestleden allemaal afkomstig zijn uit het Westen, maar doel ik op het westerse origine van het Johann Strauss Orkest. Het is relevant om op te merken dat de sopranen en tenoren die tezamen met Skota "[our] African dream" zingen allen een witte huidskleur hebben en afkomstig zijn uit het Westen. In Sampsons "Afrikan Dream" wordt er het gehele nummer "[my] African dream" gezongen. Eveneens zingt Sampson de songtekst van het refrein hier steeds alleen waarbij een achtergrondkoor een andere tekst zingt. Tegen het einde van het nummer komt het koor meer naar de voorgrond en wordt er tezamen met Sampson een call-en-responsetechniek gecreëerd. Sampson zingt in haar respons "you and me". Deze "you and me" moet gesitueerd worden in de Zuid-Afrikaanse context waarin het nummer gezongen wordt door Zuid-Afrikanen. Hierdoor krijgt deze "you and me" andere connotaties dan het "[our] African dream" dat gezongen wordt door een wit westerse orkest.

⁵⁴ Nadat Sampson voor de tweede keer het refrein heeft gezongen volgt er een uitbreiding van het refrein. Daarna komt er een bridge met solo's voor elektrische gitaar en altsaxofoon. "Afrikan Dream" sluit vervolgens af met een koor dat tezamen met Sampson het effect van call-and-response creëert. Zie appendix A. In plaats van een

Orkest beschikt eveneens over de macht om Skota en de Afrikaanse droom te representeren in de performance van “African Dream”. Ondanks dat Rieu deze positie inzet om zich achter de anti-apartheidsgedachte te scharen, wordt de Afrikaanse droom ondermijnd door een witte westerse dominantie die ongelijke sociale verhoudingen op de performance reflecteert. Het gebruik van “[our] African dream” lijkt in het eerste opzicht een harmonie tussen (Zwart Zuid-)Afrika en het (witte) Westen te benadrukken. Echter, deze tekstwijziging is het signalement van een fenomeen van muzikale toe-eigening waaraan onevenredige sociale verhoudingen onderliggend zijn. Zodoende wordt Skota’s identiteit door Rieu in de performance van “African Dream” gepositioneerd in een machtsdynamiek, waarbij Skota wordt geplaatst in de positie van de exotische ‘Ander’. Kortom, het is Rieu’s Afrikaanse droom die op Skota wordt geprojecteerd.

2.2 Kostumering

De wijze waarop Skota’s kostumering haar etniciteit en genderaffirmatie benadrukt zorgt er voor dat Skota als een exotische ‘Ander’ wordt gedifferentieerd van Rieu en zijn orkestleden. Skota draagt een blauwe a-lijn jurk met een opvallend bloemenpatroon, grote gouden oorkingen en een “doek” die bij de traditie van de zwarte (Zuid-)Afrikaanse cultuur aansluiten (zie figuur 1 hieronder).⁵⁵ De witte vrouwelijke orkestleden dragen daarentegen Weense baljurken in pasteltinten en de witte mannelijke orkestleden dragen rokkostuums, waarmee tezamen met de gekrulde gouden muziekstandaards de klassieke traditie van de Europese walsmuziek wordt onderschreven. De jurken van de witte sopranen lijken qua silhouet meer op Skota’s jurk, maar worden hiervan gecontrasteerd doordat deze jurken geen bloemenpatroon hebben en niet worden gecombineerd met oorkingen en een hoofddoek.

bridge wordt er in Rieu’s “African Dream” door Skota een vocale cadens gezongen en eindigt het nummer met een muzikale slotzin. Zie appendix B.

⁵⁵ De “doek”, oftewel hoofddoek, wordt in Zuid-Afrika veelal gedragen door oudere zwarte Zuid-Afrikaanse getrouwde vrouwen. Deze “doek” toont respect voor de echtgenoot en schoonouders van de vrouw. Leora Farber, “Africanising Hybridity? Toward an Afropolitan Aesthetic in Contemporary South African Fashion Design,” *Critical Arts: A Journal of South-North Cultural Studies* 24 (2010): 154. Verder heeft deze hoofddoek nog meer functies in de Afrikaanse cultuur, zoals het functioneren als symbool voor rijkdom en sociale status. Eveneens kan de hoofddoek van belang zijn voor religieuze en rituele ceremonies. *Ibid.*, 144. Een artikel van de BBC bevestigt deze variëteit aan functies van de Afrikaanse hoofddoek in tegenwoordige tijden. Het nieuwsartikel stelt dat steeds meer jonge vrouwen de doek dragen. BBC NEWS, “How South African Women are Reclaiming the Headscarf,” gepubliceerd op 11 juni 2016 door Pumza Fihlani, geraadpleegd op 29 december 2019. <https://www.bbc.com/news/world-africa-36461213>. Van deze tendens was ook sprake bij de oorkingen die teruggebracht kunnen worden tot Afrikaanse tradities. Deze oorkingen stonden bijvoorbeeld symbool voor ‘black power’. Tegenwoordig worden deze oorkingen ook door witte vrouwen gedragen en duikt de problematiek van toe-eigening van andermans cultuur ook in het gebied van kleding op. Hiervan is qua kleding echter geen sprake bij Rieu’s performance van “African Dream”. I-D Vice, “Who Owns Hoop Earrings? Tracing the Cultural Impact of Classical Style,” gepubliceerd op 15 maart 2017 door Erica Euse, geraadpleegd op 29 december 2019, https://i-d.vice.com/en_us/article/j5mqyy/who-owns-hoop-earrings.

Muzikaal exotisme wordt niet enkel opgeroepen door een associatie met een etnische en geografische Ander, maar ook op basis van gender.⁵⁶ De kostumering benadrukt binaire genderverhoudingen waarbij jurken worden geconnoteerd met een vrouwelijke genderaffirmatie en rokkostuums met een mannelijke genderaffirmatie. Aangezien Rieu de zeggenschap heeft over het orkest en zelfs beslissingen maakt over de kostumering, zoals uit de real life documentaire blijkt, wordt mannelijkheid de norm. Skota wordt vanwege haar ‘vrouwelijke’ kostumering als ‘Ander’ geplaatst tegenover de ‘mannelijke’ Rieu. De kostumering laat dus duidelijk een intersectie van de identiteitsfactoren ‘gender’ en ‘etniciteit’ zien, waardoor Skota op meervoudige wijze wordt gemarginaliseerd tot de categorie van de exotische ‘Ander.’



Figuur 1: Screenshot van de YouTube-opname van “African Dream” in Kaapstad (2010). Dit screenshot geeft een beeld van de kostumering. Op de voorgrond zijn van links naar rechts Kalki Schrijvers, Mirusia Louwerse, Kimmy Skota, André Rieu en The Platin Tenors (Thomas Greuel, Bela Mavrak en Gary Bennett), te zien.

⁵⁶ Linda Phyllis Austern beargumenteert dat de westerse kunstmuziek op basis van etniciteit een tweedeling maakt tussen ‘Zelf’ en ‘Ander’. Echter, ze benadrukt dat er ook stereotyperende verbanden zijn tussen het vrouwelijke en het exotische waarvan hun wortels terug te vinden zijn bij het begin van het tonale systeem en vroeg moderne discoursen van muziektheorie aan het einde van de renaissance. Linda Phyllis Austern, “‘Forreine Conceites and Wandring Devises’: the Exotic, the Erotic, and the Feminine,” in *The Exotic in Western Music*, red. Jonathan Bellman (Boston: Northeastern University Press, 1998), 27.

2.3 Muzikale stijlkenmerken

Deze paragraaf behandelt de wijze waarop in Rieu's "African Dream" muzikale stijlkenmerken werkzaam zijn die gerelateerd kunnen worden aan Lockes classificatie van "exotic traits" die functioneren als "musical signifiers of Otherness."⁵⁷ Hierbij leg ik de stereotyperende werking van 'ingebeelde geluiden van Afrika' bloot in de wijze waarop deze opereren in westerse discoursen en niet noodzakelijk overeenkomen met een 'werkelijk' Afrika of een 'Afrikaanse muzikale essentie'.

Het eerste muzikale stijlkenmerk dat wordt behandeld is Lockes suggestie dat opera aria's die meer lijken op eenvoudige liederen exotisme indiceren.⁵⁸ Waar "African Dream" uitgevoerd door Sampson zich kenmerkt als een popnummer dat de associatie van muzikale eenvoud met zich meebrengt, steekt Rieu het nummer in een klassiek jasje binnen het kader van zijn 'klassiek orkest' en klassiek geschoolde zangers en zangeressen.⁵⁹ Desondanks stelt Rieu de beleving van het publiek centraal waardoor zijn concerten meer weg hebben van popconcerten.⁶⁰ Bij "African Dream" gebeurt dit door de intieme setting die Rieu creëert waarbij het publiek deelgenoot wordt van het verhaal dat Skota vertelt. De camera brengt deze intieme interactie met het publiek in beeld door te focussen op het publiek dat zijn emoties de vrije loop laat en op Rieu die zijn tranen niet kan bedwingen (zoals op de foto op het voorblad van dit eindwerkstuk te zien is). Ondanks de klassieke profilering van "African Dream" kan Rieu's performance van "African Dream" in verband worden gebracht met de eenvoud van een popconcert die in deze performancecontext als aanduiding voor exotisme kan worden gezien.⁶¹

Ten tweede kenmerkt Rieu's "African Dream" zich door het gebruik van de door Locke aangeduide "bare textures" en "static harmonies."⁶² De muzikale eenvoud van "African Dream" manifesteert zich in de "bare structures," de 'kale structuren' die Rieu's bewerkingen kenmerken. Rieu harmoniseert zo min mogelijk middenstemmen om harmonische complexiteit

⁵⁷ Lockes classificatie van muzikale stijlkenmerken is tot stand gekomen doordat Locke Carl Dahlhaus' lijst van "exotic traits" die 'andersheid' indiceren heeft uitgebreid. Locke, *Musical Exoticism*, 48-50.

⁵⁸ Ibid., 52-53.

⁵⁹ Op de website "Music in Africa" is een bibliografie van Kimmy Skota beschikbaar waarin onder andere wordt vermeld dat Kimmy Skota een professionele operazangeres is die is opgeleid aan de universiteit van Kaapstad. Eveneens pretendeert deze bibliografie dat Skota het meest bekend is vanwege haar optredens met het orkest van André Rieu waar Skota van 2010 tot 2013 mee over de wereld toerde. Music in Africa, "Kimmy Skota," geraadpleegd op 29 december 2019, <https://www.musicinafrica.net/directory/kimmy-skota>.

⁶⁰ Volgens Meijer spelen popconcerten in op een sociale concertcultuur die niet meer gangbaar is in de tegenwoordige klassieke concertcultuur. Daarentegen manifesteert het 'Rieu-fenomeen' zich volgens Meijer op dit grensvlak door wel degelijk in te spelen op een sociale concertcultuur. Maaïke Meijer, Jac van den Boogard en Peter Peters, *Rieu Maestro Zonder Grenzen* (Amsterdam: Thomas Rap, 2015), 28.

⁶¹ Met deze performancecontext refereer ik naar de conditie waarbij Rieu met zijn witte westerse orkest naar Zuid-Afrika komt om een Afrikaans nummer uit te voeren.

⁶² Locke, *Musical Exoticism*, 52.

te vermijden en de nadruk te leggen op de melodelijn en baslijn.⁶³ Hierdoor wordt zijn muziek toegankelijker voor het publiek. De performance kenmerkt zich eveneens door het gebruik van “static harmonies,” ‘statische harmonieën’ die voornamelijk in de orkestrale introductie en het eerste couplet hoorbaar zijn wanneer de violen en piano fungeren als een soort ‘drone’ van statisch aangehouden akkoorden (0:00-1:25).⁶⁴ Door deze ‘statische harmonieën’ en ‘kale structuren’ werkt Rieu muzikale eenvoud in de hand die Skota’s exotische representatie benadrukt.

Ten derde ziet Locke het gebruik van een instrument op een wijze die ongewoon is voor dat instrument en het gebruik van buitenlandse instrumenten als een manier om exotisme in muziek te representeren.⁶⁵ In de orkestrale introductie van “African Dream” klinken over het klankbed van statische akkoorden de piccolofluit die vogelzang imiteert en de synthesizer die het gekrijs van apen nabootst (0:00-0:37).⁶⁶ Eveneens maakt Rieu in “African Dream” gebruik van Afrikaanse percussie-instrumenten die een (westerse) associatie oproepen met Afrikaanse ritmiek. Volgens Locke maken exotische stijlkenmerken gebruik van complexe ritmes die als karakteristiek worden geacht voor bepaalde muziektradities uit omgevingen zoals sub-Sahara Afrika.⁶⁷ De ritmes die vanaf het tweede couplet op de achtergrond te horen zijn in “African Dream” kunnen met deze ritmische complexiteit worden geassocieerd. Echter, het is van belang om ons ervan bewust te zijn dat deze associatie een westerse inbeelding van Afrikaanse muziek betreft, zoals Agawu beargumenteert dat de westerse inventie van het ‘Afrikaanse ritme’ niet inherent is aan de Afrikaanse muzikale essentie.⁶⁸ We kunnen deze Afrikaanse ritmische complexiteit dus opvatten als een westers stereotype dat in “African Dream” gehanteerd wordt om naar het exotische Afrika te refereren.

Ten vierde kunnen vocale passages volgens Locke als indicatie voor exotisme functioneren wanneer deze passages een associatie met rituele zang oproepen.⁶⁹ Dit

⁶³ Rieu’s arrangement van “African Dream” is tot stand gekomen in samenwerking met violist Frank Steijns. Rieu’s bewerkingen bestaan uit piano-uittreksels waaruit de orkestleden hun eigen partij moeten afleiden. Het is dus van belang dat de muzikanten ervaring hebben met deze uitvoeringspraktijk om Rieu’s concerten te laten slagen. Tijdens de repetities komt een bewerking uiteindelijk tot leven. Doordat Rieu complexiteit probeert te vermijden in zijn bewerkingen, gaat de volledige aandacht van het publiek naar de melodelijn die door de baslijn wordt ondersteund. Meijer, Boogard en Peters, *Rieu Maestro Zonder Grenzen*, 77.

⁶⁴ Voor de tijdschema’s van het nummer heb ik de YouTube video als referentie aangenomen. In Appendix B worden de tijdschema’s voor het volledige nummer weergegeven.

⁶⁵ Locke, *Musical Exoticism*, 54.

⁶⁶ In de muzikale introductie van “African Dream” zijn deze geïmiteerde dierengeluiden het nadrukkelijkste aanwezig. In het verloop van het nummer is de piccolofluit echter ook nog aanwezig maar begeeft deze zich meer op de achtergrond van Skota’s zang.

⁶⁷ Locke, *Musical Exoticism*, 52.

⁶⁸ Agawu, “The Invention of ‘African Rhythm,’” 395.

⁶⁹ Locke, *Musical Exoticism*, 53.

stijlkenmerk uit zich in “African Dream” in de vorm van een lang uitgerekt melisme dat Skota zingt nadat het refrein voor de laatste keer wordt gezongen (4:15- 4:43).⁷⁰ Skota’s melisme strekt zich in de performance uit over meerdere syllabes, voornamelijk over de syllabes ‘Ha!’ en ‘Hi!’. In “African Dream” wordt deze melismatische zang ingezet als een vocale cadens waarbij Skota het melisme op een ritmisch vrije wijze zingt en de begeleiding helemaal stil ligt.

Deze ‘rituele zang’, Afrikaanse percussie en geïmiteerde dierengeluiden lijken de natuurlijke omgeving van de wildernis van het Afrikaanse savannelandschap na te bootsen. Deze muzikale afbeelding komt overeen met de wijze waarop Afrika in populaire representaties wordt gestereotypeerd, waarin het grote continent van Afrika wordt gereduceerd tot een natuurlijke wildernis. Een voorbeeld hiervan is de animatiefilm *The Lion King* die Agawu beschouwt als een vertolker van een “imagined Africa.”⁷¹ De muzikale stijlkenmerken die in “African Dream” werkzaam zijn verkondigen op vergelijkbare wijze een ‘ingebeeld Afrika’ dat niet noodzakelijk overeenkomt met het ‘werkelijke’ Afrika. Deze muzikale stijlkenmerken staan hierbij niet op zichzelf, maar worden gespecificeerd door niet-muzikale elementen, zoals dit in “African Dream” de songtekst en kostumering zijn.⁷²

2.4 ‘Black Diamond’

“How did the choice of a South African soloist (Kimi Skota) contribute to the success of the whole show?”⁷³ Dit vraagstuk duikt steeds weer op bij hedendaagse kwesties van muzikaal exotisme in muzikale uitvoeringen. Evenzeer vraagt Locke zich af of muziek exotischer wordt wanneer een muzikaal werk wordt gespeeld door een muzikant die afkomstig is uit het gebied dat in de muziek wordt geportretteerd.⁷⁴ De stelling die ik ten aanzien van deze kwesties inneem luidt: ‘Skota’s etniciteit was bij Rieu’s performance van “African Dream” essentieel voor Rieu om publiek voor zich te winnen.’ Deze positie neem ik in op basis van een vergelijking met Kira Thurman’s redenering dat het ‘ras’ van de Afrikaans-Amerikaanse sopraan Grace Bumbry cruciaal was voor Wieland Wagner om het Bayreuth Festival Operahuis in juli 1961 te ontbinden van zijn recente naziverleden.⁷⁵ Thurman legt hierbij een verband tussen Bumbry’s

⁷⁰ De term ‘melisme’ verwijst naar melismatische zang waarbij meerdere toonhoogtes op een lettergreep worden gezongen.

⁷¹ Agawu, *African Imagination*, 312.

⁷² Locke beargumenteert dat “the music in certain exoticist works or passages may not be closely reflective of the exotic people’s quality or characteristics (as defined by the words and dramatic action).” Volgens Locke draagt muziek zodoende in dramatische genres bij om te ‘karakteriseren’. Locke, “A Broader View,” 492.

⁷³ Jannie PH. Pretorius en Karen E. Junqueira, “The Music and Life of André Rieu for Teacher Professional Development in a Secondary School in South Africa,” *Cogent Arts & Humanities* 5 (2018): 7.

⁷⁴ Locke, *Musical Exoticism*, 312.

⁷⁵ Grace Bumbry werd in het naoorlogse Duitsland in juli 1961 door Wieland Wagner ingehuurd voor de rol van ‘Venus’ in Richard Wagners *Tannhäuser*. Thurman beweert dat Wieland Wagner zich in zijn

exotische representatie als zwarte Venus in *Tannhäuser* en de geschiedenis van Sarah Baartman. De Zuid-Afrikaanse Khoisan vrouw Sarah Baartman, in 1789 geboren in de Oost-Kaap van Zuid-Afrika en gestorven in 1815 te Parijs, werd in de negentiende eeuw in Europa tentoongesteld. Baartman kwam symbool te staan als de ‘Black Venus’ die volgens Thurman een representatie is van “a historic fascination with black female bodies, and a history of [*white male voyeurism*] and [*colonial exhibitionism*] that became inextricably linked to sexual fantasies”.⁷⁶ Thurman stelt dat deze symbolisatie doorwerking heeft op de manier waarop Bumbry als ‘Black Venus’ werd geassocieerd met een erotische, exotische en primitieve donkere godheid.

Segmenten van deze symboliek liggen insgelijks ten grondslag aan Rieu’s performance van “African Dream”. Allereerst manifesteert zich “white male voyeurism” niet noodzakelijkerwijs in een seksuele interesse die Rieu of het publiek heeft in de aanblik van Skota, maar veeleer in de controlerende witte mannelijke blik die Rieu op Skota uitoefent en Skota tot subject maakt (zie figuur 2 hieronder). Tevens is er sprake van wit voyeurisme in de wijze waarop Skota wordt tentoongesteld aan een grotendeels wit publiek dat een representatie van een exotische ‘Ander’ aanschouwt.⁷⁷ Bovendien weerspiegelt de performance het principe van “colonial exhibitionism” aangezien Skota’s etniciteit in de performance een fetisj van entertainment wordt.⁷⁸ ‘Koloniaal exhibitionisme’ verwijst hierbij naar de negentiende-eeuwse praktijk waarin zwarte mensen aan een wit publiek werden tentoongesteld op gelegenheden zoals freakshows.⁷⁹ Sarah Baartman is het bekendste voorbeeld van deze tentoonstellingstraditie.⁸⁰ Skota functioneert op vergelijkbare wijze als een soort handelsobject waarbij haar etniciteit naast haar vrouwelijkheid centraal staat in Rieu’s constructie van Skota’s exotische (Zuid-)Afrikaanse identiteit. Het principe van koloniaal exhibitionisme dat ten grondslag ligt aan de performance wordt onthuld doordat Rieu een imperialistische retoriek in stand houdt wanneer hij, net zoals Bumbry de ‘Black Venus’ symboliseerde, Skota aankondigt

depolitiseringsstrategie juist wederom een raciale dimensie betreedt door Bumbry in te huren als operazangeres. Thurman, “Black Venus, White Bayreuth,” 607.

⁷⁶ Thurman, “Black Venus, White Bayreuth,” 615.

⁷⁷ Het overgrote aandeel van het publiek dat aanwezig is bij Rieu’s concert in Kaapstad heeft een witte huidskleur. Er zijn maar weinig mensen met een zwarte huidskleur aanwezig bij het concert.

⁷⁸ Deborah Willis, red., *Black Venus, 2010: They Called Her “Hottentot”* (Philadelphia: Temple University Press, 2010), 151. Deze inzichten met betrekking tot de tentoonstellingstraditie van Sarah Baartman geven ons inzichten in de wijze waarop we Rieu’s performance van “African Dream” als een metafoor van deze negentiende-eeuwse tentoonstellingstraditie kunnen zien.

⁷⁹ Rosemarie Buikema, “De Verbeelding als Strijdtoneel: Sarah Baartman en de Ethiek van Representatie,” in *Handboek Genderstudies in Media, Kunst en Cultuur*, red. Rosemarie Buikema (Bussum: Coutinho, 2015), 113.

⁸⁰ Natasha Gordon-Chipembere, red. *Representation and Black Womanhood: The Legacy of Sarah Baartman* (New York: Palgrave Macmillan, 2011), 149.

als zijn ‘Black Diamond’.⁸¹ Hieruit blijkt nadrukkelijk dat de muzikale “collaboration” tussen Rieu en Skota niet op een gelijkwaardige grond plaatsvindt, maar gebaseerd is op onevenredige verhoudingen die stoelen op een dominante westerse positie.



Figuur 2: Screenshot van de YouTube opname van “African Dream” in Kaapstad (2010). Het screenshot brengt André Rieu als Stehgeiger in beeld die het orkest en Kimmy Skota onder zijn controle houdt.

2.5 Conclusie

In “African Dream” interacteren de muzikale stijlkenmerken met niet-muzikale dimensies op dusdanige manier dat de uitvoering van de songtekst en kostumering de muzikale stijlkenmerken karakteriseren in een stereotypering van Skota’s ‘muzikaal exotisch gerepresenteerde identiteit’. De wijze waarop Skota’s etniciteit centraal staat in “African Dream” onthult hoe ongelijke machtsverhoudingen onderliggend zijn aan de performance.

⁸¹ Weyrich, *André Rieu: My African Dream*. Disc 1, real life documentaire, episode 5.

Conclusie

‘Op welke manieren wordt er in André Rieu’s performance van “African Dream” in het Zuid-Afrikaanse Kaapstad in 2010 een muzikaal exotische identiteit gerepresenteerd bij soliste Kimmy Skota?’ Allereerst kunnen we de manier waarop Rieu’s orkest de Afrikaanse droom toe-eigent zien als een manifestatie van ongelijke sociale verhoudingen die aan de performance onderliggend zijn. De manier waarop Rieu Skota binnen zijn witte westerse orkest ten overstaand van een hoofdzakelijk wit publiek tentoonstelt als zijn ‘Black Diamond’, zorgt er voor dat Skota’s ‘andersheid’ in de performance tot een fetisj van entertainment wordt. Rieu’s performance van “African Dream” is niet slechts een representatieve praktijk waaraan koloniale en imperialistische patronen ten grondslag liggen. De onevenredige machtsdynamiek wordt geïntensiveerd door de verschillende manieren waarop Rieu Skota’s identiteit op een exotische manier construeert en accentueert, waarvan Skota’s kostumering de meest zichtbare manifestatie is. Rieu accentueert Skota’s etniciteit en vrouwelijkheid door middel van haar (Zuid-)Afrikaanse kostumering die opvalt ten overstaande van de orkestleden die in rokkostuums en baljurken gekleed zijn, waardoor Skota op meervoudige wijze van Rieu en zijn orkest wordt gedifferentieerd. De door Locke aangemerkte muzikale stijkenmerken die in Rieu’s “African Dream” werkzaam zijn, stereotyperen de (Zuid-)Afrikaanse muziek, omgeving en Skota vanuit een westers perspectief. Rieu construeert zodoende in de performance een ‘identiteit’ bij Skota die niet essentieel is aan Skota.

Rieu legt met Skota dus de ‘exotische kaart’ op om publiek te trekken.⁸² Het is van belang om ‘open kaart te spelen’ ten aanzien van de invloed die hedendaagse muziekpraktijken hebben op het bestendigen en intensiveren van een symbolische orde van ongelijke machtsverhoudingen. Het concept van hybridisering gaat bijgevolg niet op voor Rieu’s performance van “African Dream” aangezien dit concept machtsverhoudingen juist verdoezelt. Rieu tracht met “African Dream” zwart en wit samen te brengen maar lijkt hierin niet in te slagen. Ten eerste is zijn publiek hoofdzakelijk wit. Rieu pretendeert zijn concerten toegankelijk te maken voor een groter publiek, maar desondanks kunnen we ons afvragen hoe toegankelijk Rieu’s concert in Kaapstad was voor alle bevolkingslagen. Er dient verder te worden onderzocht in hoeverre aspecten zoals klasse en smaak invloed hebben op de publieksverhouding van het concert om een algeheel beeld te kunnen schetsen van de wijze

⁸² Met de ‘exotische kaart’ refereer ik terug naar het begin van de inleiding van dit eindwerkstuk waarin ik een citaat van Locke centraal stel als motto van dit eindwerkstuk.

waarop het publiek zich verhoudt tot Skota's exotische representatie.⁸³ Ten tweede houdt Rieu een koloniale en imperialistische retoriek in stand die de anti-apartheidsgedachte ondermijnt. Met deze stelling wil ik Rieu niet in een kwaad daglicht stellen, maar tracht ik kritisch te reflecteren op het fenomeen van 'witte onschuld' dat zich manifesteert in hedendaagse exotische representaties zoals Rieu's performance van "African Dream". Naar mijn inziens is het de taak van de westerse wetenschap om kritisch te reflecteren op westerse muziekpraktijken die onevenredige machtsverhoudingen bekrachtigen. Hierbij is een niet-westers perspectief noodzakelijk om een vollediger beeld van deze praktijken te schetsen en problematische factoren in muziekpraktijken te kunnen deconstrueren. Er is vervolgonderzoek nodig vanuit een (Zuid-)Afrikaans perspectief om te onderzoeken in hoeverre Rieu's performance van "African Dream" gezien kan worden als een performance waarin de 'nationale kaart' wordt opgelegd. Volgens Locke is het onderscheid tussen muzikaal exotisme en nationalisme immers niet klaarblijkelijk.⁸⁴

⁸³ Met de vraag hoe het publiek zich verhoudt tot Skota's exotische performance doel ik op de wijze waarop het publiek betekenis geeft aan Skota's representatie.

⁸⁴ Locke stelt de volgende vraag: "when does a work merely use a specific national style and when does it cross the line into evoking a distinctively 'exotic' region or culture?". Locke, *Musical Exoticism*, 72. Dat voor Locke het verschil tussen de 'nationale kaart' en de 'exotische kaart' niet vanzelfsprekend is, blijkt eveneens uit zijn gebruik van het 'slash teken' bij "exotic/national card". Zie het motto aan het begin van de inleiding dat voor dit eindwerkstuk centraal staat.

Literatuurlijst

Geraadpleegde literatuur

Agawu, Kofi. *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York: Routledge, 2003.

Agawu, Kofi. *The African Imagination in Music*. New York: Oxford University Press, 2016.

Agawu, Kofi. "The Invention of 'African Rhythm'." *Journal of the American Musicological Society* 48 (1995): 380-395.

Austern, Linda Phyllis. "'Forreine Conceites and Wandring Devises': the Exotic, the Erotic, and the Feminine." In *The Exotic in Western Music*, geredigeerd door Jonathan Bellman, 26-42. Boston: Northeastern University Press, 1998.

Bloechl, Olivia, en Melanie Lowe. "Introduction: Rethinking Difference." In *Rethinking Difference in Music Scholarship*, geredigeerd door Olivia Bloechl, Melanie Lowe en Jeffrey Kallberg, 1-52. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Bloechl, Olivia. "Post-Colonialism." *Oxford Bibliographies*. Laatst gewijzigd op 21 januari 2016. Geraadpleegd op 2 januari 2020.

<https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199757824/obo9780199757824-0161.xml>

Buikema, Rosemarie. "De Verbeelding als Strijdtoneel: Sarah Baartman en de Ethiek van Representatie." In *Handboek Genderstudies in Media, Kunst en Cultuur*, geredigeerd door Rosemarie Buikema en Liedeke Plate, 113 – 130. Bussum: Coutinho, 2015.

Dhawan, Nikita, en Shalini Randeria. "Perspectives on Globalization and Subalternity." In *The Oxford Handbook of Postcolonial Studies*, geredigeerd door Graham Huggan, 559-586. Oxford: Oxford University Press, 2013.

- Farber, Leora. "Africanising Hybridity? Toward an Afropolitan Aesthetic in Contemporary South African Fashion Design." *Critical Arts: A Journal of South-North Cultural Studies* 24 (2010), 128-167.
- Gordon-Chipembere, Natasha, red. *Representation and Black Womanhood : The Legacy of Sarah Baartman*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Hall, Stuart, Jessica Evans, en Sean Nixon, red. *Representation*. Tweede editie. Los Angeles: The Open University, 2013.
- Keith, Sarah. "'Like Him or Loathe Him': Critical Reactions to André Rieu in Australia." *Perfect Beat* 13 (2012): 7-27.
- Locke, Ralph P. "A Broader View of Musical Exoticism." *Journal of Musicology* 24 (2007): 477-521.
- Locke, Ralph P. "Doing the Impossible: On the Musically Exotic." *Journal of Musicological Research* 27 (2008): 334-358.
- Locke, Ralph P. *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Meijer, Maaïke, Jac van den Boogard, en Peter Peters. *Rieu Maestro Zonder Grenzen*. Amsterdam: Thomas Rap, 2015.
- Meintjes, Louise. "Paul Simon's Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning." *Ethnomusicology* 34 (1990): 37-73.
- Pretorius, Jannie PH., en Karen E. Junqueira. "The Music and Life of André Rieu for Teacher Professional Development in a Secondary School in South Africa." *Cogent Arts & Humanities* 5 (2018): 1-18.
- Radhakrishnan, Smitha. "'African Dream': The Imaginary of Nation, Race, and Gender in South African Intercultural Dance." *Feminist Studies* 29 (2003): 529-537.

Taylor, Timothy D. *Beyond Exoticism: Western Music and the World*. Durham, NC: Duke University Press, 2007.

Taylor, Timothy D. *Global Pop*. New York: Routledge, 1997.

Thurman, Kira. "Black Venus, White Bayreuth: Race, Sexuality, and the Depoliticization of Wagner in Postwar West Germany." *German Studies Review* 35 (2012): 607-626.

Wekker, Gloria. *White Innocence: Paradoxes of Colonialism and Race*. Durham: Duke University Press, 2016.

Willis, Deborah, red. *Black Venus, 2010: They Called Her "Hottentot"*. Philadelphia: Temple University Press, 2010.

Primaire bronnen

Rieu, André. "André Rieu – My African Dream (Live in South Africa)." Geplaatst op 5 juli 2012. Geraadpleegd op 9 januari 2020. YouTube video, 5:26.
<https://www.youtube.com/watch?v=foABml-23wU>.

Weyrich, Pit. *André Rieu: My African Dream*. DVD. 2 Discs. Gepubliceerd 6 augustus 2010. Geproduceerd door André Rieu Studios. Uitgegeven door Universal Music Domestic Pop.

Overige geraadpleegde bronnen

André Rieu And His Johann Strauss Orchestra. "The Johann Strauss Orchestra."
Geraadpleegd op 10 januari 2020, <https://www.andrierieu.com/en/about-andre/the-johann-strauss-orchestra>.

Bergman, Sunny. "Wit Is Ook Een Kleur." Documentaire. 50 minuten. Gepubliceerd in december 2016. Uitgezonden op 2 januari 2017. Geraadpleegd op 11 december 2019 via VPRO. https://www.vpro.nl/spel~VPWON_1281152~wit-is-ook-een-kleur-2doc~.html.

BBC NEWS. "How South African Women are Reclaiming the Headscarf." Gepubliceerd op 11 juni 2016 door Pumza Fihlani. Geraadpleegd op 29 december 2019.

<https://www.bbc.com/news/world-africa-36461213>.

EO: Entertainment-Online. "Vicky Sampson: Singer and Musician – Cape Town."

Geraadpleegd op 14 december 2019, <http://www.entertainment-online.co.za/vickysampson.htm>.

I-D Vice. "Who Owns Hoop Earrings? Tracing the Cultural Impact of Classical Style."

Gepubliceerd op 15 maart 2017 door Erica Euse. Geraadpleegd op 29 december 2019.

https://i-d.vice.com/en_us/article/j5mqyy/who-owns-hoop-earrings.

Music in Africa. "Kimmy Skota." Geraadpleegd op 29 december 2019.

<https://www.musicinafrica.net/directory/kimmy-skota>.

Musixmatch. "Lyrics Afrikan Dream Vicky Sampson." Geraadpleegd op 27 december 2019.

<https://www.musixmatch.com/lyrics/Vicky-Sampson/Afrikan-Dream>.

SAHO: South African History Online: towards a people's history. "Vicky Sampson."

Geraadpleegd op 14 december 2019. <https://www.sahistory.org.za/people/vicky-sampson#endnote-1-ref>.

Sampson, Vicky. "Afrikan Dream." Geschreven door Alan Lazar en Marilyn Nokwe.

Geplaatst op 6 augustus 2017 door AFRICORI. YouTube video, 6:01. Geraadpleegd op 27 december 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=zAk6Yzph82I>.

Appendices

Appendix A: Songtekst “Afrikan Dream” uitgevoerd door Vicky Sampson

Muzikale introductie

Couplet 1

Sometimes alone in the evening
I look outside my window
At the shadows in the night
I hear the sound of distant crying
The darkness multiplying
And weary hearts denied
All I feel is my heart beat
Beating like a drum, beating with confusion
All I hear are the voices, telling me to go
But I could never run

Refrein

Cause in my African dream, there's a new tomorrow
My African dream, is dream that we can follow

Couplet 2

Now when the night begins to fall
I listen for your call, I listen for you heartbeat
Alone my dream is just a dream
Another false illusion, a shadow in the night
All I want is for our hearts to be beating just as one
To silence the confusion
Then the pain and the illusion will disappear again
And we will never run

Refrein

Cause in my African dream, there's a new tomorrow

My African dream is a dream that we can follow

Uitbreiding refrein

And though it would seem my hope's an illusion

My African dream is an end to the confusion

Bridge

Altsaxofoonsolo en vervolgens een solo voor elektrische gitaar.

Koor creëert samen met Sampson een call-and-responsetechniek

Mawetbu we Afrika (This is my African dream)

Nine kusasa Elittlbe

Igugu e Afrika (Yeah, let us left our voices)

Sizoni landela ma Afrika (Sing in harmony, you and me yeah yeah)

Siyayibona Intlanzi (I want us to live as one)

Ukukbanya Kwentokozo (Ooh, no more wars)

Iguguletbu le Afrika (No more wars, no more wars, no more guns)

Ukupbela Kwenkinga Zonke

Mawetbu we Afrika

Nine kusasa Elittlbe (This is for love)

Igugu e Afrika (This is your love)

Sizoni landela ma Afrika

Siyayibona Intlanzi

Ukukbanya Kwentokozo (Let's for fight for peace, love and harmony)

Iguguletbu le Afrika

Ukupbela Kwenkinga Zonke

Appendix B: Songtekst “African Dream” uitgevoerd door Rieu’s orkest en soliste Kimmy Skota

Wijzigingen ten aanzien van Sampsons uitvoering:

--- Toevoegingen Rieu’s bewerking (groen)

--- Achterwegengelaten elementen (rood)

Orkestrale introductie (0:00- 0:37)

Couplet 1: Skota (0:37- 1:25)

Sometimes alone in the evening

I look outside my window

(At the) shadows in the night

I hear the voice (sound) of distant crying

The darkness multiplying

And weary hearts denied

All I feel is my heart beat

Beating like a drum, beating with confusion

All I hear are the voices, telling me to go

But I will (could) never run

Refrein: Skota (1:25-1:50)

Cause in my African dream, there's a new tomorrow

My African dream, is dream that we can follow

Kort instrumentaal tussenstuk (1:50-1:57)

Couplet 2: Skota (1:57-2:45)

(Now when) the night begins to fall

I listen for your call, I listen for you heartbeat

Alone my dream is just a dream

Another false illusion, a shadow in the night

All I want is for our heartbeats to beat (beating) just as one

To silence that (the) confusion

Then the pain and the illusion will disappear again

So (And) we will never run

Refrein: Skota en sopranen Mirusia Louwerse en Kalki Schrijvers (2:45-3:09)

Cause in our (my) African dream, there's a new tomorrow

Our (My) African dream is a dream that we can follow

Herhaling refrein: Skota en sopranen (3:09-3:33)

Cause in our African dream, there's a new tomorrow

Our African dream is a dream that we can follow

Herhaling refrein: Skota, sopranen en 'The Platin Tenors' (3:33-3:57)

Cause in our African dream, there's a new tomorrow

Our African dream is a dream that we can follow

Herhaling refrein: Skota, sopranen en 'The Platin Tenors' (3:57-4:15)

Cause in our African dream, there's a new tomorrow

Our African dream is a dream that we can follow

Vocale cadens Kimmy Skota (4:15-4:43)

Melisme

Muzikale slotzin (4:43-4:54)

This is our African Dream

Uitbreiding refrein in de vorm van het couplet

And though it would seem my hope's an illusion

My African dream is an end to the confusion

Bridge

Altsaxofoon solo en vervolgens een solo voor elektrische gitaar.

Koor creëert samen met Sampson een call-and-responsetechniek

Mawetbu we Afrika (This is my African dream)

Nine kusasa Elittlbe

Igugu e Afrika (Yeah, let us left our voices)

Sizoni landela ma Afrika (Sing in harmony, you and me yeah yeah)

Siyayibona Intlanzi (I want us to live as one)

Ukukbanya Kwentokozo (Ooh, no more wars)

Igugulethu le Afrika (No more wars, no more wars, no more guns)

Ukupbela Kwenkinga Zonke

Mawetbu we Afrika

Nine kusasa Elittlbe (This is for love)

Igugu e Afrika (This is your love)

Sizoni landela ma Afrika

Siyayibona Intlanzi

Ukukbanya Kwentokozo (Let's for fight for peace, love and harmony)

Igugulethu le Afrika

Ukupbela Kwenkinga Zonke