

DUKE ELLINGTON EN PAUL WHITEMAN

Een onderzoek naar racisme in de geprinte
media in de jaren 1920

Rik Pastoor – s1041583
Cursus: Bachelorwerkstuk Geschiedenis
Coördinator: Maud M. A. Ramakers
Begeleider: Dr. Coen van Galen
Datum: 15-6-2023

Inhoud	
Inleiding	2
Status Questiones	3
Data en methode	7
Bronmateriaal	7
Methode	8
Hoofdstuk 1: de historische en culturele context	10
De ontstaansgeschiedenis	10
Chicago en New York	11
Conclusie	13
Hoofdstuk 2: Duke Ellington en Hot Jazz	14
Magazines	14
Kranten	16
Conclusie	17
Hoofdstuk 3: Paul Whiteman en Sweet Jazz	18
Magazines	18
Kranten	20
conclusie	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Conclusie	22
Bibliografie	25
Bronnen	25
Literatuur	27
Bijlage	28

Inleiding

Op 28 oktober 2022 is er een nieuwe documentaire van de bekende jazz artiest en acteur Louis Armstrong verschenen, genaamd *Louis Armstrong's Black and Blues*. Deze documentaire gaat over het leven van Louis Armstrong en het succes dat hij wist te behalen met zijn trompet en zijn acteerkunsten. In de beschrijvingen over de documentaire op streamingsdienst Apple+ en de online databank IMDB wordt Armstrong beschreven als *'The Founding Father of Jazz'*.¹ Op 3 januari 2023 verscheen een artikel in de Volkskrant over deze documentaire geschreven door popjournalist Gijs Kramer. In dit artikel wordt niet alleen de inhoud van de documentaire besproken, maar Armstrong wordt door Kramer ook in een positief daglicht geplaatst. Armstrong wordt een jazzlegende genoemd, zijn albums worden als legendarisch betiteld en zijn muzikale talent op de trompet als grandioos.² Zoals dit voorbeeld laat zien wordt Louis Armstrong tegenwoordig enorm geprezen voor zijn talent en invloeden in de muziek. Deze terminologie is echter allemaal met terugwerkende kracht aan Armstrong gegeven. Toen de jazz muziek in de jaren 1910 en jaren 1920 opkwam, werd de jazzmuziek als genre heel anders opgevat dan hoe er tegenwoordig naar gekeken wordt. Jazz is ontstaan in de stad New Orleans, waar vooral Afro-Amerikanen het genre beoefenden. Dit zorgde ervoor dat er in de beginperiode veel blanke Amerikanen tegenstanders van deze muziek waren. Echter gedurende de jaren 20 kwamen er steeds meer blanke artiesten die met een orkest een andere vorm van jazz produceerde. Dit zorgde voor een enorme boost van de muziek, wat er toe leidde dat het op het einde van het decennium een van de meest populaire genres was. Door deze snelle stijging in populariteit hebben de jaren 20 ook de bijnaam de *Jazz Age* gekregen. In dit onderzoek zal ik mij gaan focussen op de geprinte media en hun rol in het geven van een imago aan een bekende jazz artiest.

¹ 'Louis Armstrong's Black & Blues', IMDB, <https://www.imdb.com/title/tt14447458/> (geraadpleegd op 14-6-2023); 'Louis Armstrong's Black & Blues', Apple+, <https://www.apple.com/tv-pr/originals/louis-armstrongs-black-blues/> (geraadpleegd op 14-6-2023).

² G. Kramer, 'Louis Armstrong's Black & Blues zoomt in op de problemen die de jazzlegende als zwarte muzikant ondervond', *De Volkskrant* (6 januari 2023).

Status Questiones

De manier waarop jazz werd ontvangen door blanke critici is door onder andere Mary Dupree en Maureen Anderson onderzocht. Zij onderzochten de manier waarop muziekcritici, voornamelijk blanke, de jazz muziek ervaarden in het einde van de jaren 1910 en de gehele daaropvolgende jaren 20. Anderson concludeerde dat de muziekcritici erg racistisch waren wanneer het aankwam op jazzmuziek.³ De critici zagen jazzmuziek als wild en barbaars en iets wat niet hoorde bij de blanke cultuur.⁴ Deze critici koppelden de muziek aan hun maatschappelijke meningen over de Afro-Amerikaanse bevolking. Dupree stelt in haar onderzoek echter dat de critici die over de jazz muziek schreven voornamelijk het genre afschreven, omdat het niet als professioneel werd beschouwd.⁵ Daarnaast stelt ze wel dat het etniciteitsverschil een groot aspect was, maar het grootste probleem lag in de improvisatie en het onprofessionele ritme in de muziek. Zo werd de ‘sweet jazz’, wat voornamelijk de blanke artiesten en orkesten speelden, beter geaccepteerd, omdat dit een meer gestructureerde vorm van jazzmuziek was. Deze visie van de critici is te verklaren door de ‘*culture wars*’, die in de jaren 20 speelde in de Amerikaanse samenleving. Dit concept wordt door Douglas Bicket toegepast in zijn onderzoek om de strijd tussen de elitaire en de lage cultuur te benoemen.⁶ In zijn onderzoek stelt hij dat er een grote afkeer van de elitaire cultuur was op de lagere cultuur. Deze ‘*culture wars*’ is ook van toepassing wanneer het gaat over jazz als muziekgenre. Zoals Anderson al stelde, hoorde jazz niet bij de hoge cultuur. Het concept cultuur werd in de jaren 20 geassocieerd met ‘elitair’ en stond gelijk aan verfijning.⁷ Deze verfijnde cultuur, ook wel de hoge cultuur, was erg gefocust op gestructureerde taferelen en tradities, zoals het van de Oude Wereld was overgekomen.⁸ Volgens Lawrence Levine is dit de verklaring waarom jazz bekritiseerd werd door de recensenten: het ongestructureerde muziekgenre botste met de structurele en traditionele vorm van de cultuur. Deze bekritisering van de jazz muziek had volgens Ron Welburn een paradoxale werking. In zijn onderzoek naar de provocatieve journalistiek van jazz magazines uit de jaren 30 stelt hij dat de kritiek op jazz sinds de jaren 20 zorgde voor twee gevolgen die tegenover elkaar stonden. Het eerste gevolg was dat jazzmuziek een serieus genre werd en zich door de kritiek ging verbeteren in kwaliteit.⁹ Ten tweede ontstond er een cultuur waar jazz magazines begonnen te lijken op roddelbladen, wat de jazz in een slecht daglicht plaatste.¹⁰

³ M. Anderson, ‘The White Reception of Jazz in America’, *African American Review* 38:1 (2004) 135-145, aldaar 144.

⁴ *Ibidem*, 137.

⁵ M. H. Dupree, ‘“Jazz” the Critics and American Art Music in the 1920’s’, *American Music* 4:3 (1986) 287-301, aldaar 298-299.

⁶ D. Bicket, ‘An Early ‘Denial of Ekphrasis’: Controversy over the Breakout of the Visual in the Jazz Age Tabloids and the New York Times’, *Visual Communication* 3:3 (2004) 260-379, aldaar 362.

⁷ L. W. Levine, ‘Jazz and American Culture’, *The Journal of American Folklore* 102:403 (1989) 6-22, aldaar 7.

⁸ *Ibidem*, 8.

⁹ R. Welburn, ‘Jazz Magazines of the 1930s: An Overview of their Provocative Journalism’, *American Music* 5:3 (1987) 255-270, aldaar 267.

¹⁰ *Ibidem*.

Naast het feit dat jazzmuziek van Afro-Amerikaanse artiesten veel werd bekritiseerd, werd er in de muziekindustrie een onderscheid gemaakt tussen de blanke en Afro-Amerikaanse artiesten. William Barlow spreekt over een exploitatie van de Afro-Amerikaanse artiesten in de jazz industrie.¹¹ Hij stelt in zijn onderzoek dat Afro-Amerikaanse artiesten vaak minder betaald kregen voor optredens of voor hun opgenomen albums dan blanke artiesten en dat Afro-Amerikaanse artiesten vaak hun nummers moesten aanpassen om het aantrekkelijker te maken voor het blanke publiek.¹² De Afro-Amerikaanse artiesten werden dus ook belemmerd in hun creativiteit als het op de muziek aankwam. Ted Gioia erkent deze belemmering en stelt dat in de jaren 20 de blanke artiesten echte muzikale vrijheid hadden. In zijn boek over de geschiedenis van jazzmuziek benoemt hij de beweging van de Afro-Amerikaanse artiesten naar creatieve vrijheid de *Free Jazz Movement*.¹³ Ook werd er vanuit het publiek een raciaal onderscheid gemaakt tussen de artiesten. Laurie Stras stelt in haar onderzoek dat veel luisteraars liever een blanke uitvoering hoorden van een origineel Afro-Amerikaans jazz nummer.¹⁴ Naast deze raciale onderscheiden die werden gemaakt gedurende de jaren 20 in de jazzmuziek, is er ook onderzoek gedaan naar positieve effecten die de jazz had gedurende de jaren 20. Zo stelt Zola Philipp dat jazzmuziek voor raciale integratie zorgde onder de artiesten.¹⁵ Artiesten onder elkaar spraken regelmatig af en artiesten van beide huidskleuren werden ingehuurd om onderdeel te zijn van de band. Burton Peretti gaat hier verder op in en benoemt in zijn boek dat een handjevol blanke jazz artiesten uit Chicago juist de Afro-Amerikaanse cultuur waardeerden en hun muziek als professioneel beschouwden.¹⁶ Ook stelt Phillip verder in zijn onderzoek dat, ondanks de moeilijkheden die de platenmaatschappijen en de radio met zich meebrachten, de platenmaatschappijen en de radio stations sociale mobiliteit voor Afro-Amerikanen mogelijk maakte.¹⁷ Echter was er vooral sprake van deze voordelen in de noordelijke staten en niet in het zuiden. In de zuidelijke staten waren de raciale onderscheidingen heftiger dan in de noordelijke staten, als gevolg van het slavernijverleden en de Jim Crow-wetten die in het zuiden zorgden voor wettelijke segregatie. Hierdoor trokken gedurende de Eerste Wereldoorlog en in het begin van de jaren 20 veel Afro-Amerikaanse jazz artiesten vanuit de zuidelijke staten naar het noorden, naar steden zoals New York en Chicago, waar meer vrijheid en gelijkheid was. In de literatuur staat deze beweging beschreven als *The Great Migration*.

¹¹ W. Barlow, 'Black Music on Radio during the Jazz Age', *African American Review* 29:2 (1995) 325-328, aldaar 326.

¹² Ibidem, 325.

¹³ T. Gioia, *The History of Jazz* (3e editie; New York 2021) 402-403.

¹⁴ L. Stras, 'White Face, Black Voice: Race, Gender and Region in the Music of the Boswell Sisters', *Journal of the Society for American Music* 1:2 (2007) 207-255, aldaar 216.

¹⁵ Z. Philipp, 'The Social Effects of Jazz', *The York Review* 6:2 (2009) (url: <https://www.york.cuny.edu/english/writing-program/the-york-scholar-1/volume-6.1-fall-2009/the-social-effects-of-jazz> ; geraadpleegd op 14-6-2023).

¹⁶ B. Peretti, *The Creation of Jazz: Music, Race and Culture in Urban America* (Urbana 1992) 87-88.

¹⁷ Phillip, 'Social Effects of Jazz', (url: <https://www.york.cuny.edu/english/writing-program/the-york-scholar-1/volume-6.1-fall-2009/the-social-effects-of-jazz> ; geraadpleegd op 14-6-2023).

Door de *Great Migration* veranderde de discriminatie in de stad Chicago in de jaren 20. In het onderzoek van Amy Absher, over Afro-Amerikaanse muzikanten in de stad Chicago, stelt zij dat gedurende de *Great Migration* de Afro-Amerikaanse gemeenschap in het zuiden van de stad werd gestationeerd, waar ook saloons, bordelen en casino's werden geplaatst door de overheid.¹⁸ Dit gebied werd als de periferie van de stad gezien en kreeg de naam *The Black Belt*. Gedurende de jaren 20 groeide de Afro-Amerikaanse gemeenschap in Chicago en de Black Belt breidde uit naar blanke buurten. Hierdoor kwamen de culturen vaker met elkaar in contact en begon een proces van toenemende culturele acceptatie. De Afro-Amerikaanse gemeenschap in Chicago begon de blanke cultuur gedeeltelijk over te nemen om dit doel te bereiken. Lynne Seago argumenteert dat veel van de Afro-Amerikaanse artiesten hun stijl veranderden van hot jazz naar sweet jazz.¹⁹ Deze verandering naar sweet jazz zorgde voor meer succes van de Afro-Amerikaanse artiesten. Sweet jazz werd door het blanke publiek beter geaccepteerd dan hot jazz, wat voor meer interracial connecties zorgde in de stad. Door deze assimilatie van de Afro-Amerikaanse cultuur ontstond het concept van de *social myth*, waar Afro-Amerikanen streefden naar het einde van de discriminatie.²⁰ Discriminatie werd in vergelijking tot het begin van de jaren 20 minder, maar verdween niet. Toch stelt Absher dat er eind jaren 20 vrijwel geen sprake meer was van gescheiden culturen in de stad. Afro-Amerikaanse muziek was bijvoorbeeld onderdeel van alle clubs in Chicago.²¹ Door de *Great Migration* veranderde het stadsbeeld van New York City ook enorm. De Afro-Amerikaanse gemeenschap vestigde zich in de wijk Harlem en begon zich artistiek te uiten. Schrijvers, dichters en muzikanten zagen zichzelf niet meer als inferieur aan het blanke ras en schreven ook over deze sociale hiërarchie. Deze stroming wordt de *Harlem Renaissance* genoemd en in de literatuur van de jaren 60 wordt de term '*the new negro*' toegepast om naar deze Afro-Amerikaanse gemeenschap te verwijzen.²² Deze renaissance zorgde voor een toenemende gemengde cultuur in New York. Zo stelt Gilbert Osofsky dat veel blanke bewoners naar het nachtleven in Harlem trokken om het Afro-Amerikaanse vermaak mee te maken.²³ Echter was er nog wel een etnisch onderscheid in New York. Zo stelt Courtney P. Carney dat blanke mensen wel mochten kijken bij optredens van Afro-Amerikaanse artiesten, maar andersom was het niet toegestaan.²⁴ Verder in zijn onderzoek stelt hij dat de *Harlem Renaissance* enorm belangrijk was voor de jazzmuziek. Omdat tijdens de *Harlem Renaissance* veel Afro-Amerikaanse intellectuelen zich uitspraken en jazz als muziekgenre gingen accepteren, werd Afro-Amerikaanse kunst beter

¹⁸ A. Absher, *The Black Musician and the White City: Race and Music in Chicago 1900-1967* (Michigan 2014) 19.

¹⁹ L. Seago, 'From Potent to Popular: The Effects of Racism on Chicago Jazz 1920-1930', *Constructing the Past* 1:1 (2000) 43-51, aldaar 45-46.

²⁰ Absher, *Black Musician and the White City*, 26.

²¹ Ibidem, 34.

²² G. Osofsky, 'Symbols of the Jazz Age: The New Negro and Harlem Discovered', *American Quarterly* 17:2 (1965) 229-238, aldaar 235.

²³ Ibidem, 236.

²⁴ C. P. Carney, *Jazz and the Cultural Transformation of America in the 1920's* (Baton Rouge 2003) 121.

geaccepteerd.²⁵ Echter geeft Gioia een nuance over deze Renaissance. Hij stelt dat er naast het literaire Harlem, van de *Harlem Renaissance*, ook een tweede Harlem bestond, een Harlem in een slechte economische staat.²⁶ De huurprijzen waren hoog en de salarissen laag voor de Afro-Amerikaanse bevolking. Hij stelt dat vanuit het tweede Harlem de jazzmuziek kwam en het moeite had om in de *Harlem Renaissance* betrokken te worden. Deze twee werelden botsten, omdat de intellectuele Afro-Amerikanen onderdeel uitmaakte van de hoge, verfijnde kunstvormen. Hierdoor werd er volgens Gioia een culturele context en ideologie gecreëerd, waar de jazz muziek zich in kon vestigen, maar het duurde een aantal jaar voordat jazz muzikanten onderdeel uitmaakten van deze renaissance.²⁷ Beide steden ervoeren dus een ontwikkeling door de jaren 20 heen, waar de Afro-Amerikaanse gemeenschap steeds meer werd toegelaten als onderdeel van de stad en de cultuur.

Buiten deze toenemende culturele assimilatie, bestond er nog steeds een cultureel onderscheid tussen de hoge en lage cultuur. Deze culturele segregatie vertaalde zich in het vormen van getto's in noordelijke steden. Het vormen van getto's was een fenomeen uit het begin van de 20^e eeuw om culturele afscheiding te behouden. Voor de 20^e eeuw leefden blanken en Afro-Amerikanen naast elkaar in stedelijke gebieden zoals Chicago, New York en Detroit.²⁸ De getto's zijn ontstaan door de blanke, stedelijke bevolking om een gescheiden lijn te houden tussen beide bevolkingsgroepen.²⁹ Het legitimeren van het getto gebeurde in de noordelijke steden niet per wet, maar via discours. Christopher Mele stelt in zijn onderzoek naar het getto van de Lower East Side in New York, dat het gebruiken van discours, in combinatie met een ideologisch beeld dat zwart en wit niet samen mochten leven, leidde tot drie verschillende manieren om de getto's te creëren. Hij stelt dat de eerste manier is om via discours de stad te herindelen, en daarbij het creëren van getto's als natuurlijk te laten lijken.³⁰ Ten tweede stelt hij dat discours ingezet werd om te legitimeren dat de getto's nodig zijn en dat de sociale nadelen die de inwoners beleven noodzakelijk zijn.³¹ Als laatste werd discours ingezet om een nieuwe identiteit binnen het getto te faciliteren.³² Via discours werden de twee culturele groepen dus fysiek en cultureel gescheiden. Wat Bicket en Anderson al hebben uitgelicht, is dat er door het gebruik van discours een groot verschil was tussen beide culturen. Door het toepassen van 'hoge cultuur' om de blanke cultuur te beschrijven, verlaagt dat de positie van de Afro-Amerikaanse cultuur.

²⁵ Ibidem, 123.

²⁶ Gioia, *History of Jazz*, 112.

²⁷ Ibidem.

²⁸ S. Douglas, S. Massey en N. A. Denton, *American Apartheid: Segregation and the Making of the Underclass* (Cambridge 1998), 17.

²⁹ Ibidem, 19.

³⁰ C. Mele, 'The Materiality of Urban Discourse: Rational Planning in the Restructuring of the Early Twentieth-Century Ghetto', *Urban Affairs Review* 35:5 (2000) 628-648, aldaar 632.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

Afro-Amerikaanse artiesten werden dus in de muziekindustrie benadeeld op hun etniciteit. Ook werd hun muziekstijl door critici in de muziekbladen erg bekritiseerd en werd de Afro-Amerikaanse cultuur als lage cultuur afgeschreven. Toch hebben veel Afro-Amerikaanse artiesten succes weten te boeken en slaagden ze erin om geaccepteerd te worden in de stedelijke samenleving via culturele assimilatie. In dit onderzoek zal ik gaan kijken naar twee verschillende jazz artiesten uit New York City, om te onderzoeken hoe zij werden gepresenteerd in de geprinte media. Veel onderzoeken die over de kritiek op jazzmuziek gingen, onderzochten de meningen op jazz als genre, maar er werd niet gekeken naar individuele artiesten en hoe zij gepresenteerd werden. Heeft de geprinte media de kritiek die zij hadden op jazz ook laten doorschijnen in het weergeven van de artiest? In dit onderzoek zal de vraag ‘Op welke manier werd racisme ingezet door de geprinte media in de imagovorming van blanke en Afro-Amerikaanse jazz artiesten in de jaren 20?’ centraal staan om de rol van de geprinte media uit de jaren 20 in het vormen van een imago te onderzoeken. Hierna volgt als eerste een overzicht van de bronnen die in dit onderzoek zijn gebruikt en de methode die is toegepast om deze bronnen te analyseren. Daarna beschrijft een hoofdstuk de historische en culturele context van de jazzmuziek, wat gevolgd wordt door een hoofdstuk waar ik zal kijken naar een Afro-Amerikaanse artiest uit New York en hoe hij gepresenteerd wordt. Dit gebeurt in vergelijking met een andere succesvolle Afro-Amerikaanse artiest. Als laatste volgt er een hoofdstuk waar ik een blanke artiest uit New York zal onderzoeken en vergelijken met andere succesvolle blanke jazzartiesten uit de jaren 20.

Data en methode

Bronmateriaal

In dit onderzoek zal er gekeken worden naar de geprinte media die over jazz artiesten schreven in de jaren 20. Omdat ik niet naar Amerikaanse instanties kon reizen, heb ik mij moeten beperken tot het bronmateriaal wat online toegankelijk is. De muziekmagazines die ik heb gekozen voor dit onderzoek zijn *Etude Magazine* en *Phonograph Monthly Review*.³³ *Etude Magazine* was een maandelijks tijdschrift dat voornamelijk op klassieke muziek was gefocust, maar ook jazz en nieuwe muziek besprak. Dit tijdschrift is ontstaan aan het einde van de 19^e eeuw en is opgeheven in 1957. *Phonograph Monthly Review* was net zoals *Etude* een maandblad, maar in dit tijdschrift werd alle nieuwe muziek besproken, er was geen specifiek genre wat de focus had. *Phonograph Monthly Review* is opgericht in 1926 en opgeheven in 1932. Ik heb deze twee tijdschriften gekozen voor dit onderzoek vanwege de beperkte mogelijkheden die ik had, maar ook voor de verschillende visies. Zo was het blad *Etude* vooral gefocust op klassieke muziek, maar jazz werd nog steeds in deze bladen besproken. Jazzmuziek werd namelijk ook erg beïnvloed door de klassieke muziek van daarvoor. Door deze focus

³³ In de tekst zullen deze titels af en toe afgekort worden naar *Etude* en *Phonograph Monthly*.

is dit tijdschrift over het algemeen ook minder positief naar jazzmuziek toe. Zij zien dit, zoals blijkt uit de literatuur, als een onderdeel van de lage cultuur en zij schreven voornamelijk voor de hoge cultuur. Het blad *Phonograph Monthly Review* nuanceert deze visie, omdat dit blad naar alle populaire muziek keek, wat er op dat moment was. *Phonograph Monthly Review* is echter pas ontstaan in het jaar 1926, wat inhoudt dat ik voor dit onderzoek alleen de uitgaves van 1926 tot en met 1929 zal analyseren. Naast de muziekmagazines zal ik ook naar krantenartikelen uit de jaren 20 kijken om de presentatie van de artiesten te onderzoeken. Hiervoor heb ik twee krantenarchieven gevonden. Het eerste archief is een krantenarchief van de staat New York. Hier zijn alle kranten te vinden die in de staat New York verkrijgbaar waren vanaf begin 19^e eeuw tot aan het einde van de 20^e eeuw. Dat betekent dat sommige kranten niet uit de staat New York komen, maar daar wel te koop waren en dus zijn opgeslagen in dit archief. Het tweede archief dat van toepassing zal zijn is een krantenarchief uit de staat Illinois. Voor dit archief geldt hetzelfde als het archief van New York, dit is een overzicht van alle kranten die in de staat verkrijgbaar waren. Zo zijn er in dit archief ook kranten te vinden van de *New York Clipper*, wat een krant uit New York is, maar verkrijgbaar was in Illinois. Vandaar dat dit archief van toepassing is op dit onderzoek, omdat verschillende kranten uit New York te verkrijgen waren in Illinois. Ook dit archief heeft kranten vanaf het begin van de 19^e eeuw tot aan het heden. Ik heb voor een analyse van deze kranten en tijdschriften gekozen, omdat deze bladen voor een breder publiek werden uitgegeven. Er bestaan ook academische tijdschriften over muziek uit de jaren 20, maar deze tijdschriften zijn voornamelijk voor academici geschreven. Deze heb ik buiten mijn onderzoek gelaten, omdat ze niet van toepassing zijn om naar de imagovorming van de artiesten te kijken. Alle bronnen uit dit onderzoek zijn online toegankelijk, deze sites staan met link in de bijlage vermeld. Omdat ik de bronnen via deze sites heb moeten toepassen, waren sommige uitgaves van *Etude* en *Phonograph Monthly* niet in te zien.

Methode

In de geprinte media ga ik twee artiesten nader bekijken op welke manier er over hen werd geschreven. Ik zal een mannelijke Afro-Amerikaanse jazz artiest en een mannelijke blanke jazz artiest beschouwen, om te onderzoeken of er verschillen en/of overeenkomsten waren in de manier waarop er over de artiesten werd geschreven. Ik kijk enkel naar mannelijke artiesten, omdat ik in dit onderzoek wil onderzoeken of etniciteit een rol speelde in het vormen van een imago van de artiest. Het gendersaspect laat ik in dit onderzoek buiten beschouwing. Ik heb gekozen voor de artiesten uit New York, omdat deze stad onderdeel was van het epicentrum van de jazzmuziek in de jaren 20. De artiesten die in dit onderzoek centraal staan zijn de artiesten Duke Ellington en Paul Whiteman. Deze artiesten waren de meest bekende jazz artiesten uit New York gedurende de jaren 20, waardoor er veel bronmateriaal beschikbaar is.

Om het bronmateriaal te analyseren zal ik een discoursanalyse toepassen. Zoals Mele in zijn onderzoek stelde, dat discours werd toegepast om getto's in steden te legitimeren. Verder komt voort

uit de literatuur dat er een groot onderscheid werd gemaakt tussen de cultuur van de blanke Amerikanen en de cultuur van de Afro-Amerikanen. Deze culturele discours heeft een onderliggende etnische dimensie. Segregatie was in het noorden niet wettelijk vastgelegd, maar door het gebruik van discours was er toch sprake van een sociale en culturele segregatie. Het verschil in hoge en lage cultuur zat hem ook in het feit dat de lage cultuur bij de Afro-Amerikanen hoorde, die niet als gelijken werden gezien in de Verenigde Staten. Ik zal de manieren waarop Duke Ellington en Paul Whiteman worden besproken in het kader van deze discours zetten, om zo te achterhalen of racisme van invloed was op het presenteren van de artiest. Om de artikelen over de artiesten in het bronmateriaal te vinden, heb ik op de namen van de artiesten gezocht en ook de vervoegingen van deze namen.³⁴ In deze artikelen zal ik kijken naar de woorden die gebruikt worden om de artiesten te beschrijven en de grootte en plaats van het artikel. Ik zal dan in het hoofdstuk per artiest deze analyse vergelijken met andere artiesten van dezelfde etniciteit en in het concluderende hoofdstuk vergelijk ik Ellington en Whiteman met elkaar. Daarnaast zal ik in het bronmateriaal ook op de term 'jazz' zoeken, om de algemene opinie over jazzmuziek te achterhalen. In het bronmateriaal kijk ik uitsluitend naar de beschikbare bronnen die in de jaren 20 zijn uitgegeven. Met dit bronmateriaal probeer ik de volgende deelvragen te achterhalen: 'Hoe is het imago van de artiest gerepresenteerd door de tijd heen?' en 'Welke rol speelt de culturele achtergrond van de artiest in de representatie?'

³⁴ Met vervoegingen van namen wordt bedoeld: de naam met " 's" of "s" erachter.

Hoofdstuk 1: de historische en culturele context

In dit hoofdstuk zal de culturele context waar de jazz artiesten zich in bevonden in de jaren 20 uiteengezet worden. Er zal gekeken worden naar het ontstaan van de jazz en de bijbehorende sociale verhoudingen. Daarna wordt het onderscheid in hot jazz en sweet jazz uiteengezet aan de hand van de twee verschillende muziekscenes: Chicago en New York.

De ontstaansgeschiedenis

Het is lastig om een duidelijk begin van jazz als genre aan te wijzen, omdat dit grotendeels afhankelijk is van eigen interpretatie. Zo werd er in de 1921 door Henry van Dyke in *Etude Magazine* gesteld dat jazz al bestond in tijden van de Oude Grieken. Hij haalde een passage aan, waar de Griekse filosoof Plutarchus een banket in Athene bijwoonde en waar een ‘verwijfde’ en ‘wellustige’ muziek werd gespeeld.³⁵ Hij eindigt deze passage met de zin “*Now if that was not Jazz, I do not know what Jazz is.*”³⁶ Deze definitie van de origine van jazz komt voort uit de interpretatie van Van Dyke.

Tegenwoordig wordt het ontstaan van jazz toegewezen aan de stad New Orleans in de negentiende eeuw. De geboorte van jazz wordt gelinkt aan de wijk met de nachtclubs en muziekhallen, op deze plekken was er vaak live muziek ter vermaak van de klanten. Jazz is namelijk een samenstelling van verschillende genres, het heeft het ritme van ragtime, akkoord schema’s van blues en de instrumentale samenstelling van de *brass bands*.³⁷ De eerste persoon die deze samenstelling vormde was de artiest Buddy Bolden in het einde van de 19^e eeuw. Jazz was erg innovatief voor de muziek, het vernieuwde de manier waarop noten gespeeld konden worden. Jazz maakte veel gebruik van verbogen noten en noten die buiten de standaard, pure tonen vielen, die vooral in klassieke muziek werd gebruikt.³⁸ Daarnaast werd de manier van optreden ook vernieuwd. Jazz optredens waren gebaseerd op een interactieve stijl met het publiek. Er werd ter plekke geïmproviseerd en er was contact met het publiek tijdens het spelen.³⁹ Met deze manier van optreden werd de hiërarchie van artiest en publiek doorbroken en werd jazz de muziek voor het volk. Naast dat jazz een samenstelling is van verschillende muziekgenres, is het ook een culturele samenstelling. Zo heeft jazz zijn wortels liggen in Afrika, Amerika en Europa. Het ritme van jazz komt voort uit de Afrikaanse muziektraditie, het harmonische kader en de instrumenten die veel ingezet werden kwamen vanuit Europa en de melodische vorm van jazz is gebaseerd op Amerikaanse folkmuziek, voornamelijk de liederen van de slaven uit de zuidelijke staten.⁴⁰ Dit kwam door de gemixte samenleving van New Orleans. Gedurende de 19^e eeuw bestond de samenleving in New Orleans voornamelijk uit blanke Amerikanen, maar ook veel voormalige slaven met Afrikaanse achtergronden en veel Europese migranten uit Frankrijk en

³⁵ ‘Dr. Van Dyke’s Notable Adress’ *Etude Magazine* 39:8 (augustus 1921).

³⁶ Ibidem.

³⁷ Gioia, *History of Jazz*, 41-42.

³⁸ S. Appelrouth, ‘Constructing the Meaning of Early Jazz, 1917-1930’, *Poetics* 31:2 (2003) 117-131, aldaar 119.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem.

Spanje.⁴¹ Toen jazz opkwam als genre werd er door deze gemixte samenleving geen cultureel onderscheid gemaakt, maar werd het algemeen geaccepteerd. Toen jazz populair werd, werd de muziek gelinkt aan de Afrikaanse en de slavernij cultuur en werd het muziek van en voor de Afro-Amerikaanse gemeenschap. Echter waren de eerste jazz opnames van blanke jazz orkesten uit het midden van de jaren 20, bijvoorbeeld van *The Original Dixieland Jazz Band*.⁴² Toch werd het genre als onderdeel van de donkere cultuur gezien, waardoor het gelijk de status kreeg van inferieure muziek. Deze status heeft ook veel invloed gehad op de manier waarop jazz onderzocht werd. Voorheen werd de geboorteplek van jazz toegewezen aan Storyville, de rosse buurt van New Orleans, maar in werkelijkheid weinig artiesten in de bordelen hebben gespeeld.⁴³ Storyville was wel degelijk van belang voor de opkomst van jazz, maar het was niet de belangrijkste plek. Dit was een manier om jazz te linken aan immorele plekken, wat de muziek zelf ook in een slecht daglicht zet. In de geprinte media werd er vaak over jazz gesproken in connectie met de Afrikaanse origine. Zo wordt in *Etude Magazine* de slechtste vorm van jazz beschreven als “... often associated with vile surroundings, filthy words, unmentionable dances and obscene plays with which respectable Americans are so disgusted...” en “... an unforgivable orgy of noise...”.⁴⁴ Dit citaat komt uit een paragraaf, waar de slechtste vorm van jazz wordt beschreven, maar het laat zien dat veel Amerikanen in die tijd zo dachten over jazz. De woorden als ‘respectful American’ en ‘unforgivable orgy’ impliceren dat jazz niet onderdeel is van de doorsnee Amerikaan en dat jazz thuishoort bij de lage cultuur. Daarnaast beeldt *Etude* jazz ook af als primitief en simpel. Zo wordt er gesteld in een artikel over de invloed van jazz op moderne muziek dat jazz artiesten vooral niet geschoold zijn: “... for it [jazz] is for the most part the result of amateur musicians without learning.”⁴⁵ Door het benoemen dat jazz voornamelijk wordt bespeeld door ongeschoolde artiesten, wordt er een hiërarchie gecreëerd waarbij wordt geïmpliceerd dat deze artiesten lager staan dan de geschoolde artiesten, die muziek van de hoge cultuur maakten.

Chicago en New York

Na de Eerste Wereldoorlog was er in het noorden een groot arbeiderstekort, wat, samen met de Jim Crow-wetten in het zuiden, leidde tot *The Great Migration*. Naast veel arbeiders vertrokken ook veel jazz artiesten vanuit New Orleans naar het noorden. Dit had mede te maken met het sluiten van Storyville. Storyville werd gesloten door de Amerikaanse marine, om de mariniers van prostitutie te beschermen.⁴⁶ Omdat Storyville vooralsnog een belangrijke plek was voor jazz muzikanten vertrokken veel Afro-Amerikaanse artiesten na het sluiten van Storyville naar New York en Chicago, om hier hun

⁴¹ E. Fussel, ‘Constructing New Orleans, Constructing Race: A Population History of New Orleans’, *The Journal of American History* 94:3 (2007) 846-855, aldaar 847 en 848-849.

⁴² Gerard, *Jazz in Black and White*, 1; Original Dixieland Jazz Band heeft de afkorting ODJB.

⁴³ Gioia, *The History of Jazz*, 35-36.

⁴⁴ ‘What’s the matter with Jazz?’, *Etude Magazine* 42:1 (januari 1924).

⁴⁵ W. Spry, ‘What Effect has Jazz upon Present Day Music and Composers?’, *Etude Magazine* 45:6 (juni 1927).

⁴⁶ Seago, ‘From Potent to Popular’, 43.

carrière voort te zetten met hoop op meer succes. De twee muziekszenes hadden een grote impact op de manier waarop jazz werd gespeeld. Door de sociale segregatie in de steden en door de mening van blanken dat jazz immoreel was, aanvaardde het blanke publiek voornamelijk sweet jazz. Een voorbeeld van de acceptatie van sweet jazz is terug te vinden in de uitgave van de *Etude* uit april 1929. In deze uitgave wordt gesteld dat jazz beter is wanneer het langzamer is: “*Jazz is mostly noise, except in the slower rhythmic pulses*”.⁴⁷ Hier wordt gesteld dat jazz acceptabeler is als het niet het ‘hot’ ritme bevat, wat laat zien dat sweet jazz de voorkeur heeft. In het begin van de jaren 20 werd sweet jazz voornamelijk gespeeld door blanken, zoals de ODJB. Deze stijl was meer in lijn met de populaire muziek in Amerika en was minder wild. De sweet jazz haalde het immorele uit jazz, omdat dit niet donkere muziek was en men het ging associëren met concerthallen.⁴⁸ *Phonograph Monthly Review* benoemde deze stijl in 1927 ‘*refined*’ en ‘*Ball room jazz*’.⁴⁹ Dit stond tegenover de hot jazz, wat vooral gespeeld werd door Afro-Amerikanen. In Chicago begonnen veel Afro-Amerikaanse artiesten deze stijl over te nemen om twee verschillende redenen. De eerste reden was dat de hot jazz in de media als inferieure muziek werd afgebeeld ten opzichte van de blanke sweet jazz. De tweede reden was dat de hot jazz een stereotype van de Afro-Amerikaan representeerde. Het stereotype was dat de Afro-Amerikanen de ‘goede’ muziek aan de blanken over moesten laten.⁵⁰ Om dit beeld en de bijbehorende discriminatie tegen te gaan, begonnen Afro-Amerikaanse artiesten uit Chicago de hot jazz te vervangen door sweet jazz.

Waar in Chicago de artiesten hun stijl van jazz aanpasten om een groter publiek aan te trekken, was dit in New York niet nodig. De stijl in New York was gebaseerd op muzikale trends die al populair waren onder de blanke bevolking. De jazzmuziek uit New York was minder beïnvloed door Amerikaanse folkmuziek en de hot jazz uit New Orleans, maar het was meer commercieel gericht.⁵¹ Een voorbeeld hiervan is dat de jazzmuziek uit New York voornamelijk van grote jazz orkesten en bands kwam, waar in Chicago de muziek meer individueel gespeeld werd. Deze verschillen zorgden ervoor dat jazz muziek in New York door zowel blank als Afro-Amerikaans publiek werd geaccepteerd. Daarnaast had de *Harlem Renaissance* invloed op het succes van jazz muziek in New York. Deze renaissance zorgde er namelijk voor dat jazz werd gezien als een culturele kunstvorm, gelijkstaand aan literatuur en poëzie.⁵² Hierdoor werd het ook mogelijk voor Afro-Amerikaanse jazz orkesten om voor blank publiek op te treden. Door deze jazz stijl is er in New York minder sprake van de ‘*culture wars*’, omdat jazz muziek uit New York voortbouwde op elementen van de hoge cultuur.

⁴⁷ L. B. Campbell, ‘A Study in Bells, Chimes or Carillons as Related to National Life’, *Etude Magazine* 47:4 (April 1929).

⁴⁸ Seago, ‘From Potent to Popular’, 45.

⁴⁹ R. D. Darrell, ‘A Glance at Recorded American Music’, *Phonograph Monthly Review* 1:10 (juli 1927).

⁵⁰ Seago, ‘From Potent to Popular’, 46.

⁵¹ Carney, *Jazz and the Cultural transformation*, 111.

⁵² *Ibidem*, 106.

Conclusie

Jazz is dus ontstaan aan het einde van de 19^e eeuw in New Orleans onder de Afro-Amerikaanse gemeenschap. Hierdoor werd jazz ook gekoppeld aan Afro-Amerikaanse cultuur, wat voor de blanke bevolking als inferieure cultuur werd beschouwd. In *Etude Magazine* kwam deze mening sterk naar voren. Het blad was enorm kritisch naar jazz en gebruikte voornamelijk neerbuigende woorden om het genre af te zetten tegen de ‘goede’ muziek van de hoge cultuur. Echter sloeg de jazz al snel aan onder de blanke bevolking van New Orleans en werd er een ‘beschaafdere’ vorm van jazz gecreëerd, sweet jazz. Met de opkomst van sweet jazz werd het duidelijk dat de grootste factor in het bekritisieren van jazz muziek lag in Bicket’s ‘*culture wars*’ van de jaren 20. Sweet jazz lag meer in lijn met de cultuur van de blanke bevolking, wat onderdeel was van de hoge cultuur, wat er toe leidde dat hot jazz in een negatief daglicht werd gezet. Dit onderscheid in cultuur was na de *Great Migration* nog steeds van toepassing, vooral in Chicago. Afro-Amerikaanse jazz artiesten moesten om succes bij het blanke publiek te boeken hun stijl aanpassen van ‘hot’ naar ‘sweet’. In New York was er minder sprake van deze culturele strijd in jazz, omdat jazzmuziek in New York ontstaan is uit elementen van populaire blanke cultuur. De sociale en culturele context waar de jazz artiesten zich in de jaren 20 in bevonden was dus vooral gericht op de culturele insteek van hun muziek. In het zuiden was er sprake van een wettelijke segregatie, wat de artiesten naar het noorden deed migreren. Maar in het noorden was er sprake van een culturele segregatie, waar de culturele insteek invloed had op het succes en het aanzien van de artiest.

Hoofdstuk 2: Duke Ellington en Hot Jazz

In dit hoofdstuk zal ik de naar de presentatie van de Afro-Amerikaanse artiest Duke Ellington in de geprinte media kijken. Duke Ellington was geboren in 1899, met de naam Edward Kennedy Ellington. Hij groeide op in Washington DC in een burgerlijke wijk, waar hij door zijn ouders muzikaal werd opgevoed. Hij leerde op jonge leeftijd piano spelen en speelde ook in de kerk in zijn wijk.⁵³ In 1923 verhuisde Ellington naar New York, waar hij en zijn band *The Washingtonians* begonnen met het spelen van jazz in de Kentucky Club.⁵⁴ In New York City begon Ellington veel aandacht te krijgen als pianist, bandleider en componist. Vanaf 1927 werden Ellington en zijn orkest een vast onderdeel van de nachtclub 'The Cotton Club' in Harlem. Deze club was een van de bekendste clubs uit New York en er kwamen vooral veel rijke blanken naartoe. Hij bleef hier een vaste show hebben tot aan februari 1931.⁵⁵

Magazines

De eerste keer dat Duke Ellington wordt genoemd in het blad *Phonograph Monthly Review* is in het achtste nummer van het eerste volume. Hierin wordt er enkel aangekondigd dat hij een nieuw nummer heeft gemaakt met zijn orkest, maar verder wordt er niks besproken. In de uitgave daarna wordt hij echter licht geprezen voor een nieuw nummer dat hij had uitgebracht. In deze uitgave worden hij en zijn band *The Washingtonians* benoemd, maar duidelijk met Duke Ellington als leider. Deze uitvoering wordt beschreven als 'a very credible debut'.⁵⁶ Hij werd in deze uitgave besproken onder het artikel *Dance Music*. Dit is een sectie op een van de laatste pagina's in het tijdschrift waar alle nieuwe dansplaten werden besproken en beoordeeld. Duke Ellington komt in deze sectie het meest voor. Namelijk van de 21 uitgaves waar Ellington in benoemd wordt, staat hij 19 keer onder dit kopje. In deze sectie wordt hij wel vaak erg positief beschreven. Zo wordt in de uitgave van januari 1928 een nieuwe uitvoering van Duke Ellington, als "... this remarkable piece and even more remarkable performance."⁵⁷ Dit laat zien dat Ellington positief wordt besproken in dit tijdschrift. In dezelfde uitgave wordt ook een nieuw nummer van Ellington als "... not up to Ellington's best" beschreven, dit impliceert dat er een hoge verwachting was van Ellington's muziek.⁵⁸ Dit wordt opnieuw bewezen in een latere uitgave uit april 1929, waar Ellington's nieuwe muziek wordt vergeleken met zijn oudere werk: "The former disk is a characteristic Ellington record, displaying all the qualities that this remarkable artist has made familiar in his other works."⁵⁹ *Phonograph Monthly Review* benoemt uiteindelijk Ellington zelfs als een van de beste artiesten uit de hot jazz. Zijn pianospel en symfonische vindingrijkheid maken hem een van de meest significante hot jazz artiesten en zijn muziek staat ver

⁵³ M. Tucker, *The Duke Ellington Reader* (Oxford 1995), 6.

⁵⁴ *Ibidem*, 3.

⁵⁵ *Ibidem*, 29.

⁵⁶ 'Dance Records', *Phonograph Monthly Review* 1:9 (juni 1927).

⁵⁷ 'Dance Records', *Phonograph Monthly Review* 2:4 (januari 1928).

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ 'Dance Records', *Phonograph Monthly Review* 3:7 (april 1929).

boven de beste nabootsende pogingen van alle andere orkesten.⁶⁰ Duke Ellington wordt dus erg geprezen in dit tijdschrift. Hoewel er geen hele artikelen aan deze artiest worden toegewijd, maar slechts telkens een paar regels aan tekst, wordt Ellington een van de beste artiesten genoemd. Ook is deze mening gedurende de tijd steeds positiever geworden. Waar hij eerst een interessant debuut had, werd hij al snel ‘*remarkable*’ genoemd en werd zijn muziek als meesterwerken ervaren.

Een andere grote hot jazz artiest die regelmatig wordt besproken in *Phonograph Monthly Review* is Louis Armstrong uit Chicago. Hij wordt veel minder vaak en minder positief besproken. Dit is deels te verklaren door de culturele achtergrond van Armstrong. Hij groeide op in New Orleans en groeide op met de New Orleans jazz muziek van artiesten als Jelly Roll Morton en King Oliver.⁶¹ Zo wordt Ellington in een lijst van leidende Afro-Amerikaanse orkesten neergezet, waar Armstrong zijn muziek in dezelfde uitgave als ‘*noisy*’ wordt beschreven en Armstrong’s zingen als ‘*primitive shouting*’ wordt benoemd.⁶² Armstrong wordt nog in meerdere uitgaves bekritiseerd om zijn primitieve geluid en oer kwaliteiten, die tegenover de verfijnde geluiden staan, wat opnieuw wijst naar de culturele achtergrond van Armstrong. Pas in de jaargang van 1929 wordt zijn succes erkend door het tijdschrift. Zijn muziek en speelstijl worden karakteristiek genoemd en er wordt gesteld dat hij zijn succes ook daaraan te danken heeft.⁶³ In de uitgaves van oktober en november 1929 wordt zijn trompetspelen geprezen en zijn zingen ‘*breathless, heartfelt singing*’ genoemd.⁶⁴ Armstrong werd dus pas op het einde van het decennium positief besproken, waar Ellington vanaf het begin al geprezen werd. Dit verschil is te verklaren door de verschillende stijlen jazz de verschillende muziekszenes met zich meebrachten. Duke Ellington maakte hot jazz in New York, waar de jazz voortkwam uit tradities van de blanke cultuur. Deze vorm van jazz zorgde voor een groter commercieel succes onder de artiesten.⁶⁵

In *Etude Magazine* is iets heel anders aan de hand. Hier wordt Duke Ellington nergens gedurende het hele decennium bij naam genoemd. Dit komt doordat dit blad veel Afro-Amerikaanse artiesten heeft beschreven, maar nooit met naam deed vermelden. De beschrijving gaat dan over hun etniciteit en het instrument dat ze spelen. Zo staat in de uitgave van mei 1924 de zin “*There is today living in New York a Negro violinist who won the diamond medal upon his graduation from a well-known Western Conservatory, ...*”.⁶⁶ Hier zie je dat de naam van het individu niet wordt genoemd en de

⁶⁰ ‘Dance Records’, *Phonograph Monthly Review* 2:10 (juli 1928); ‘Dance Records’, *Phonograph Monthly Review* 2:9 (juni 1928).

⁶¹ A. R. Ehredt, *Racism and Prejudice in the Twentieth Century: A Tale of Jazz Music and its Musicians* (Bachelor scriptie History, University of Arizona, Tucson 2015), aldaar 7-8.

⁶² ‘Popular Music’, *Phonograph Monthly Review* 1:12 (september 1927); ‘Dance Records’, *Phonograph Monthly Review* 1:12 (september 1927).

⁶³ ‘Dance Records’, *Phonograph Monthly Review* 3:9 (juni 1929).

⁶⁴ ‘Dance Records’, *Phonograph Monthly Review* 4:1 (oktober 1929).

⁶⁵ Carney, *Jazz and the Cultural transformation*, 111.

⁶⁶ C.C. White, ‘Musical Genius of the American Negro’, *Etude Magazine* 42:5 (mei 1924).

beschrijving vaag is, terwijl deze persoon een prijs heeft gewonnen voor zijn talenten. Dit is te verklaren door de positie die Etude innam gedurende dit decennia. In de onderzoeken naar jazz critici is *Etude Magazine* als bron gebruikt. In die onderzoeken wordt gesteld dat *Etude* erg kritisch was op de jazzmuziek. Anderson stelt dat deze positie van *Etude* ligt aan de racistische invalshoek.⁶⁷ Echter heeft dit ook veel te maken met de ‘*culture wars*’. In dit tijdschrift wordt er vaak een beroep gedaan op leraren dat zij klassieke muziek moeten aanleren aan hun studenten, in plaats van dans muziek. Er ontstaat een angst om de ‘goede’ muziek te verliezen aan jazz. Zo wordt ook een jazz cover van een klassiek stuk in de uitgave van februari 1923 enorm bekritiseerd, omdat het de klassieker geen eer aandoet.⁶⁸ Het niet bij naam noemen van de Afro-Amerikaanse artiesten heeft een racistische dimensie, maar dit heeft ook te maken met de culturele verschillen.

Kranten

In de kranten werd Ellington ook positief besproken. Hij kwam het meest voor in de kranten uit de staat New York. In deze krantenartikelen waren het voornamelijk aankondigingen voor radioprogramma’s van diezelfde dag. De eerste keer dat hij op deze manier voorkomt is in de krant *The Glens Falls Times* van 31 december 1927.⁶⁹ Als hij wordt aangekondigd in de krant, dan worden hier niet veel woorden aan gependend, waardoor er geen duidelijk imago van de artiest ontstaat. Wat opvalt is dat hij altijd op een goed tijdstip wordt uitgezonden. Zo wordt hij altijd ingedeeld op het tijdstip tussen 5 uur ’s middags en 7 uur ’s avonds. Dit was in de jaren 20 speciaal, omdat Duke Ellington een van de weinige artiesten was die in dit decennium op de radio mocht komen.⁷⁰ Daarnaast was Ellington de artiest die het meest op de radio voorkwam. In de periode tussen 1927 en 1930 was hij meer dan tweehonderd keer te horen.⁷¹ Verder in de kranten staan er ook reclames voor optredens die hij zou doen. In deze reclames wordt meer over Ellington geschreven, wat een positief beeld van de artiest creëert. Zo wordt hij in een reclame voor een optreden in de krant *The Daily Illini*, een krant uit Illinois, als ‘*master of melody*’ neergezet.⁷² In dezelfde uitgave wordt een optreden van hem nog beoordeeld, en wordt Ellington zijn optreden als “*one of the best entertainment in our opinion...*”.⁷³ In de reclame voor zijn shows wordt wel vaak vermeld dat Ellington van Afro-Amerikaanse afkomst is. Zo wordt er vaak gesteld dat hij en zijn ‘*negro orchestra*’ gaan optreden. Ellington en zijn band *The Washingtonians* worden bijvoorbeeld in een uitgave van de *New York Clipper* uit 1923 beoordeeld op hun muziek. Hierin wordt gesteld dat zij erg goede muziek maken en netjes gekleed zijn in pak, maar er wordt ook vermeld dat zij een ‘*colored band*’ zijn.⁷⁴ Dit is dus vooral de manier waarop Ellington

⁶⁷ Anderson, ‘The White Reception of Jazz’, 144.

⁶⁸ ‘Classic and Hemi-Demi-Semi-Classic’, *Etude Magazine* 41:2 (februari 1923).

⁶⁹ ‘Radio Programmes’, *The Glens Falls Times* (31 december 1927).

⁷⁰ Barlow, ‘Black Music on Radio’, 326-327.

⁷¹ Ibidem, 327.

⁷² ‘Orpheum Jazz Festival’, *Daily Illini* (10 december 1929).

⁷³ ‘Looking over the shows’, *Daily Illini* (10 december 1929).

⁷⁴ ‘Band and Orchestra Reviews’, *The New York Clipper* (23 november 1923).

aangekondigd werd in de kranten. Ook in de kranten is het van toepassing dat Ellington verder in de jaren 20 steeds positiever en ook vaker wordt besproken. Daarnaast wordt Duke Ellington opnieuw vaker genoemd dan andere Afro-Amerikaanse artiesten. Zo wordt bijvoorbeeld Louis Armstrong in kranten uit de staat New York niet eens aangekondigd of besproken en in de kranten uit de staat Illinois slechts een enkele keer in een aankondiging. Bij dit soort aankondigingen is niet eens zeker of dit over de artiest Louis Armstrong gaat. Zijn naam is een algemene naam in Amerika en de keer dat zijn naam in het artikel staat, staat deze in een opsomming met andere namen zonder verdere informatie, wat het onduidelijk maakt of het over de artiest gaat, of over een ander persoon met dezelfde naam.⁷⁵

Conclusie

Duke Ellington wordt dus in de geprinte media erg geprezen voor zijn muziek en zijn talent. Er werd maar zelden iets negatiefs gesteld over zijn muziek of over hem als persoon. Het imago dat de geprinte media voor hem creëerde is dat van een goede en belangrijk artiest. Wel wordt er vaak nog bij gemeld dat hij een Afro-Amerikaan is. Dit houdt in dat de auteurs en de lezers het belangrijk vonden om te weten welke etniciteit deze artiest had. Dit stond dus echter niet in de weg van de positieve manier van presenteren. In *Phonograph Monthly Review* wordt er telkens gesteld dat hij een fantastische muzikant is. Deze mening groeide gedurende de jaren 20 van ‘opmerkelijk’ naar ‘meesterlijk’. In *Etude* werd hij niet vermeld, dit is dus te verklaren door de culturele voorkeur, en bijbehorende etnische voorkeur, van het blad. In de kranten werd Ellington vaker op neutralere wijze besproken dan in *Phonograph Monthly Review*, maar nog steeds wordt hier een goed imago van Ellington neergezet. Daarnaast werd Ellington in de kranten van de staat Illinois vaker en uitgebreider besproken dan in de kranten van New York. Ook bleek uit de kranten dat Ellington veel op de radio voorkwam, wat voor Afro-Amerikaanse artiesten in de jaren 20 een uitzonderlijke positie was. Aan het aantal keren dat Ellington in de media voorkwam, is te zien dat hij een uitzonderlijke positie verkreeg in deze media. Louis Armstrong kreeg bijvoorbeeld geen aandacht in de kranten en werd in *Phonograph Monthly Review* minder vaak en minder positief besproken. Duke Ellington werd door de geprinte media als een van de meest belangrijke Afro-Amerikaanse jazz artiesten van de jaren 20 gezien.

⁷⁵ ‘Baseball Fans Wait all Night for World Series Game’, *Galena Daily Gazette* (7 oktober 1927).

Hoofdstuk 3: Paul Whiteman en Sweet Jazz

Paul Whiteman was geboren in 1890 in Colorado. Hij kwam uit een muzikaal gezin en werd gedurende zijn jeugd opgevoed met klassieke muziek en leerde hierin viool spelen. In 1914 vertrok hij vanuit Denver naar San Francisco, waar hij als symfonisch muzikant in de klassieke muziekindustrie wilde spelen.⁷⁶ Hier kreeg hij een plek in de *San Francisco Exposition Orchestra* en in het *San Francisco Symphony*, maar zag weinig toekomst in deze wereld en begon jazz te spelen.⁷⁷ Hij speelde in grote jazz orkesten aan de westkust in het einde van de jaren 10, in 1920 verhuisde Paul Whiteman van San Francisco naar New York. In dit hoofdstuk zal er gekeken worden naar de manier waarop deze artiest werd gepresenteerd in de geprinte media.

Magazines

Whiteman komt in de magazines voor het eerst voor in de uitgave van *Etude Magazine* van juni 1923. In deze uitgave wordt hij slechts bij naam genoemd en zit er verder geen waardeoordeel aan, maar in de uitgave van juli 1923 wel. In deze uitgave wordt Paul Whiteman gebruikt voor een reclame van een saxofoonmerk. De titel van de reclame luidt “*Be the Paul Whiteman of your town.*” en verder in deze reclame wordt gesteld dat Whiteman en zijn orkest de bestbetaalde artiesten zijn van Amerika.⁷⁸ In deze reclame wordt Paul Whiteman al direct als een iconische artiest afgebeeld. Nu is een reclame een meestal gekleurd in de boodschap dat het verstuurd, maar dit laat al wel direct zien welke status Paul Whiteman had in 1923. De eerste keer dat Whiteman uitgebreid wordt besproken gebeurt in de uitgave van augustus 1924. In deze uitgave is er een heel artikel met foto aan hem gewijd. Het artikel is vooral vanuit Whiteman geschreven en gaat daarom niet heel erg in op manieren hoe hij beschreven wordt, maar in de *editors note* van dit artikel wordt hij geprezen voor zijn toevoeging aan jazz en zijn muzikale achtergrond. “*Because he has brought a new meaning to American jazz, (...), and because he himself is a trained musician with years of routine work in large symphony orchestras to his credit.*”⁷⁹ In dit citaat is het duidelijk dat *Etude* heel veel waarde hecht aan de culturele achtergrond van de artiest. Daarnaast wordt er in de subtitel van dit artikel gesteld dat Whiteman de ‘*millionaire emperor of super-jazz*’ is, wat laat zien dat Whiteman in 1924 als een van de grootste jazz artiesten werd gezien.⁸⁰ Dit artikel laat wederom de visie van *Etude Magazine* zien. Waar Ellington in de jaren 20 geen enkele keer bij naam werd genoemd, werd Paul Whiteman met een foto afgebeeld en werd een geheel artikel over hem geplaatst. Dit laat zien dat *Etude* waarde hechtte aan de culturele achtergrond van de artiest, de muziek die de artiest maakt en de etniciteit van de artiest. Whiteman was namelijk niet de enige jazz artiest dat een foto toegewezen kreeg in *Etude*. In de uitgave van december 1922 stond er een reclame over het leren spelen van blaasinstrumenten en werd een groep van blanke jazz

⁷⁶ J. Berret, *Louis Armstrong and Paul Whiteman: Two Kings of Jazz* (New Haven 2004), 1.

⁷⁷ *Ibidem*, 2.

⁷⁸ ‘Be the Paul Whiteman of Your Town’, *Etude Magazine* 41:7 (juli 1923).

⁷⁹ ‘What is Jazz Doing to American Music?’, *Etude Magazine* 42:8 (augustus 1924).

⁸⁰ *Ibidem*.

artiesten als ‘*leading jazz artists*’ beschreven en werden met een portretfoto afgebeeld.⁸¹ Het beeld van Paul Whiteman als leider van de jazz wordt doorgezet in *Etude*. In dit blad dient Whiteman vaak als maatstaaf tegenover andere artiesten en wordt hij gezien als de enige die goede jazzmuziek maakt. Zo wordt er meerdere keren naar hem verwezen als de ‘*King of Jazz*’ en wordt hij ook ‘*the greatest exponent of jazz*’ genoemd.⁸² Echter wordt hij in de laatste jaren van het decennium minder tot bijna niet meer genoemd. Zo wordt hij in de jaargang van 1928 geen enkele keer benoemd en in 1929 slechts twee keer. Ook de manier waarop is minder enthousiast dan in het de voorgaande jaren. In de uitgave uit 1929 wordt zijn spel slechts ‘*impressive*’ genoemd en de laatste keer dat hij voorkomt in *Etude* wordt er een citaat van hem toegepast en wordt er naar hem verwezen als ‘*Mr. Paul Whiteman*’ en niet de ‘*King of Jazz*’.⁸³

In *Phonograph Monthly Review* wordt Whiteman ook positief gepresenteerd, echter zit er meer nuance in dan in *Etude*. In *Etude* werd de stijl van Whiteman vooral geprezen, omdat dat meer in lijn zat met de hoge cultuur van *Etude Magazine*. In *Phonograph Monthly*, waar sweet en hot jazz beide in worden besproken, wordt de stijl van Whiteman vergeleken met andere stijlen van jazz. Hierdoor werd de stijl van Whiteman van bijvoorbeeld een plaat wat door *Phonograph Monthly* als een van zijn beste werken wordt gezien, alsnog beschreven als: “*The music itself, (...), is not particularly impressive, although it is novel and pleasant enough as far as color and rhythmic dash go.*”⁸⁴ In dit artikel wordt het nummer van Whiteman als een van zijn beste uitvoeringen ooit benoemd, maar het wordt wel genuanceerd dat het niet de meest indrukwekkende muziek is. Buiten deze nuances om, wordt Whiteman echter heel positief gerepresenteerd in dit tijdschrift. Ook in dit tijdschrift kreeg Whiteman een geheel artikel met foto aan hem toegewezen. Dit artikel is hem toegewezen, omdat een contract bij Columbia Records had getekend. In dit artikel wordt hij de innovator van jazz genoemd en wordt hij als persoon verantwoordelijk gesteld dat jazz van dansmuziek naar symfonische muziek is veranderd.⁸⁵ Verder wordt er in dit tijdschrift voornamelijk gesproken over zijn nieuwe muziek. Zijn nummer *Rhapsody in Blue*, samen met componist George Gershwin, wordt als een van de beste jazz platen ooit gezien. *Phonograph Monthly* beschrijft deze compositie als “*... the most adequate and characteristic example of pure native jazz – America’s most significant contribution to the ‘lively’ arts.*”⁸⁶ Dit is voornamelijk de manier waarop Whiteman wordt geprezen in dit tijdschrift. Zo worden er woorden als ‘*brilliant*’ en ‘*excellent*’ veel gebruikt om zijn nieuwe albums of nummers te beschrijven. Wat opvalt is de plek waar Whiteman vooral voorkomt.

⁸¹ ‘Here your Chance for Extra Money’, *Etude Magazine* 40:12 (december 1922).

⁸² ‘New Books on Music Reviewed’, *Etude Magazine* 45:5 (april 1927); A.S. Cole, ‘Gypsy Melodies’, *Etude Magazine* 43:10 (oktober 1925).

⁸³ P. H. Reed, ‘Master Discs: A Department of Reproduced Music’, *Etude Magazine* 47:5 (mei 1929); G. B. Nevin, ‘Jazz – Wither Bound’, *Etude Magazine* 47:9 (september 1929).

⁸⁴ ‘Analytical Notes and Reviews’, *Phonograph Monthly Review* 2:5 (februari 1928).

⁸⁵ ‘Paul Whiteman’, *Phonograph Monthly Review* 2:10 (juli 1928).

⁸⁶ R. D. Darrell, ‘A Glance at Recorded American Music’, *Phonograph Monthly Review* 1:10 (juli 1927).

Sinds hij bij Columbia Records had getekend, kreeg Whiteman een vaste plek aan het begin van het tijdschrift, waar bijvoorbeeld Ellington altijd op het einde van het tijdschrift werd besproken. Daarnaast wordt Whiteman ook vaker genoemd in de jaren 20 en vaker per uitgave dan Ellington of andere artiesten. Waar Ellington in 21 uitgaves voorkwam, kwam Whiteman 27 keer voor. Als Whiteman voorkwam in de uitgave, dan werd hij bijna altijd meer dan twee keer genoemd, waar Ellington meestal maar een keer werd genoemd. Andere blanke artiesten zoals Bud Freeman en Benny Goodman, twee grote jazz legendes uit Chicago die allebei hot jazz speelde en met klassieke muziek zijn opgevoed, kregen vrijwel geen aandacht. Zo wordt Goodman twee keer benoemd en Freeman maar één keer. De manier waarop deze artiesten worden besproken is wel op een positieve manier, maar worden in enkele zinnen neergezet en woorden zoals ‘good’ voor gebruikt. Dit laat zien dat Whiteman op een heel positieve manier wordt gepresenteerd. Het verschil tussen Whiteman en de andere artiesten is te verklaren door de definitie van jazz dat veel schrijvers deelden in de jaren 20. Voor veel van deze schrijvers betekende jazz als genre de muziek zoals Paul Whiteman en zijn groep maakten.⁸⁷ Deze definitie is dus de sweet jazz, voor hen was dan waarschijnlijk de hot jazz niet echte jazz en was dit minder aantrekkelijk om te bespreken.

Kranten

In de kranten wordt Whiteman op dezelfde manier neergezet als in de tijdschriften. In deze media wordt Whiteman wederom beschreven als “... *leading exponent of that type of music commonly known as jazz*” en met de zin “... *rightfully do a man credit to have done more for American jazz and dance music than any other individual has done before.*”⁸⁸ Beide artikelen komen uit *The New York Clipper* en zijn van het begin van de jaren 20. Hij heeft dus ook in de kranten de naam gekregen van ‘de beste in de jazz’ en hij wordt opnieuw verantwoordelijk gesteld voor de overgang naar sweet jazz. Zijn bijnaam van de *King of Jazz* wordt ook in de kranten toegepast. Zo is er een advertentie over Whiteman zijn uur op de radio uit 1929, waarin hij de ‘*King of Jazz*’ wordt genoemd.⁸⁹ Ook wordt Whiteman in de kranten uit New York meerdere keren met foto afgebeeld. Dit gebeurt bijvoorbeeld in de *New York Evening Post*, een van de oudste kranten van de VS, in 1927.⁹⁰ Dit laat zien dat Whiteman een persoon was, wat waardig was om foto’s van deze artiest in te voegen. Het toevoegen van foto’s van bekende artiesten liet het gezicht achter de artiest zien. Hierdoor werd het makkelijk om de grenzen en verschillen tussen de donkere en blanke etniciteit te onderhouden.⁹¹ Het toevoegen van foto’s van Whiteman liet zien aan de lezers dat hij een blanke man was die sweet jazz maakte, wat tot

⁸⁷ DuPree, ‘“Jazz” the Critics’, 288.

⁸⁸ ‘Whiteman’s Reception upon Return Unprecedented among Celebrities’, *The New York Clipper* (17 augustus 1923); ‘Paul Whiteman to Defend Jazz at Public Recital’, *The New York Clipper* (4 januari 1924).

⁸⁹ ‘Folks how can I make Whoopee up here ... when down in front the coughers are whooping?’, *The Concordiensis* (15 februari 1929).

⁹⁰ ‘U.S. Navy Experts at Geneva – Radio Officials Here – Tilden Loses to Cochet’, *New York Evening Post* (1 juli 1927).

⁹¹ Stras, ‘White Face, Black Voice’, 210.

een stijgende populariteit leidde. Net zoals Ellington, zijn er veel aankondigingen waar Whiteman in voor komt. Echter verschillen deze aankondigingen van elkaar, omdat de advertenties van Whiteman in de vorm van een artikel worden vermeld. Wanneer Whiteman een optreden doet, wordt er onder de aankondiging nog informatie over Whiteman en zijn band gegeven. In deze beschrijvingen wordt het talent van Whiteman opnieuw aangekaart door te stellen dat zijn muziek “*One of the most remarkable musical treats that has ever taken place in Glens Falls...*” was.⁹² Ook Whiteman wordt veel aangekondigd voor radioprogramma’s. Net zoals Duke Ellington, kreeg Whiteman het tijdslot van de vroege avond bij veel radio stations. Whiteman kreeg echter de grotere radiostations tot zijn beschikking. Zo kon hij bij het gehele netwerk van *Columbia Broadcasting System* het zogenaamde *Old Gold - Paul Whiteman Hour* en dat was elke dinsdagavond van 9 tot 10.⁹³ Wat erg opvalt is de hoeveelheid artikelen die er bestaan waar Paul Whiteman in genoemd wordt. In de kranten uit New York en Chicago zijn er in beide archieven meer dan duizend artikelen te vinden. Veel hiervan zijn aankondigingen van optredens of overzichten van nieuwe muziek dat hij heeft uitgebracht, maar er zijn ook veel artikelen over Whiteman zelf met foto. Geen een van de andere artiesten is zo vaak voorgekomen in de kranten. Duke Ellington kwam vaak voor in kranten uit de staat New York, maar dit waren voornamelijk aankondigingen voor radioprogramma’s. Daarnaast kwam Ellington maar zelden voor in kranten uit Illinois. Ook de artiesten Benny Goodman en Bud Freeman bijvoorbeeld niet genoemd in kranten uit New York en allebei slechts een keer genoemd in een krantenartikel uit de staat Illinois.

Conclusie

Paul Whiteman werd in de jaren 20 gezien als de leider van de sweet jazz. In beide tijdschriften wordt Whiteman geprezen om zijn talent en zijn toevoeging aan Amerikaanse muziek. In *Etude Magazine* werd Whiteman positiever afgebeeld dan in *Phonograph Monthly Review*, dit is te verklaren door de culturele insteek van *Etude Magazine*. Whiteman is ook een van de weinige jazz artiesten die in dit blad voorkwamen en op zo’n positieve manier besproken werden. Voor *Etude* lag de reden voornamelijk bij de culturele opvoeding die Whiteman heeft gehad. Dit is meerdere keren aan bod gekomen wanneer het tijdschrift over Whiteman besprak. Daarnaast valt ook te concluderen dat de culturele achtergrond niet alleen van toepassing is, maar ook de stijl van de muziek. De artiesten Bud Freeman en Benny Goodman hadden beiden ook een klassieke opvoeding en speelden hot jazz, maar kwamen niet voor in *Etude*. In *Phonograph Monthly Review* wordt er een meer genuanceerd beeld van Whiteman geschetst. In dit blad werden nuances aangebracht, bijvoorbeeld dat zijn muziek niet heel indrukwekkend is, wat Whiteman op een objectievere manier doet presenteren. Echter wordt er ook in dit blad enkel positief over Whiteman gesproken. In *Etude* werd er na verloop van tijd minder over Whiteman gesproken en uiteindelijk ook minder positief dan voorheen, deze ontwikkeling is niet uit

⁹² ‘Paul Whiteman and Orchestra play in K. and C. Hall’, *The Post-Star* (12 augustus 1924).

⁹³ ‘Why not Cough in a Carload?’, *The Concordiensis* (19 maart 1929).

het bronmateriaal te verklaren, omdat in de andere bronnen deze positiviteit gedurende het decennium bleef. In de kranten werd Whiteman vaak besproken, wat duidt op de enorme populariteit van deze artiest in de jaren 20. Hij werd uitgebreid aangekondigd voor shows en deze aankondigingen werden met beeldmateriaal voorzien. Hier werd de populariteit van Whiteman enkel groter door, omdat men zag wie de man achter de sweet jazz was. De reputatie die de geprinte media aan Paul Whiteman hebben gegeven is dat van de meest belangrijke sweet jazz artiest.

Conclusie

In dit onderzoek ben ik gaan kijken naar de manier waarop de artiesten Paul Whiteman en Duke Ellington in de geprinte media gepresenteerd werden. Om dit te onderzoeken ben ik eerst naar de maatschappelijke en culturele context gaan kijken. Hieruit bleek dat na de *Great Migration* in het noorden een onderscheid werd gemaakt in cultuur. Uit het eerste hoofdstuk blijkt dus dat het verschil tussen de blanke en Afro-Amerikaanse bevolking voortkwam uit de cultuur gelinkt aan de etniciteiten. Wat Mele duidelijk maakte, is dat in het noorden het machtsverschil in stand werd gehouden door het gebruik van discours. In het hoofdstuk is te zien dat jazz en de bijbehorende Afro-Amerikaanse cultuur via discours als lage cultuur wordt afgebeeld. Met deze sterke onderscheiding in hoge en lage cultuur zijn er twee soorten stijlen in de jazz ontstaan: de sweet jazz, wat meer in lijn had met de hoge cultuur, en de hot jazz, wat meer in lijn had met de lage cultuur. Daarnaast was er ook een onderscheid in de jazz uit Chicago en New York. Hot jazz in Chicago was afgeleid van de jazz uit New Orleans en werd gezien als lage cultuur, wat voor veel Afro-Amerikaanse artiesten betekende dat zij sweet jazz gingen produceren om meer succes te verkrijgen. Hot jazz in New York bezat al veel muzikale tradities van de hoge cultuur, waardoor deze muziekstijl sneller geaccepteerd werd door de blanke bevolking. Deze vorm van hot jazz werd gespeeld door Duke Ellington. Uit de analyse bleek dat Duke Ellington op een positieve manier werd gepresenteerd in de geprinte media. Aan het einde van de jaren 20 werd Ellington als een van de grootste artiesten van het decennium gezien. Dit is te verklaren door de culturele opvoeding die Ellington heeft gehad. Hij was opgeleid met klassieke muziek, waardoor hij, ondanks dat hij hot jazz speelde, op een positieve manier werd gepresenteerd. Ter vergelijking, Louis Armstrong, wie niet in hoge cultuur was opgevoed, werd daarom negatiever besproken in de jaren 20. Dit kwam dus doordat Ellington zijn jazzmuziek in de stijl van New York werd gespeeld en niet in de stijl van New Orleans. Naast dat Ellington positief werd beschreven, werd er wel vaak bijgezet dat Ellington een donkere huidskleur heeft. Daarnaast werd Ellington niet besproken in *Etude Magazine*, vanwege zijn jazzstijl en door zijn etniciteit. In de kranten werd Ellington voornamelijk aangekondigd voor de radio en shows. Hieruit viel te concluderen dat Ellington een gewaardeerde muzikant was, omdat hij altijd op een belangrijk moment op de radio kwam en hij een van de weinige Afro-Amerikaanse artiesten was dat zo vaak op de radio verscheen. Ook Whiteman kreeg op de radio de beste tijden toegewezen, maar Whiteman kreeg deze tijden op grotere netwerken, zoals dat van

Columbia Broadcasting System. Whiteman werd echter uitgebreider besproken dan Ellington in de kranten. Whiteman kreeg vaak een artikel aan hem toegewezen om een show aan te kondigen, ook zat hier vaak een foto bij. Daarnaast werd Whiteman vaker besproken, waar Ellington in slechts veertig krantenartikelen voorkwam, was dit er bij Whiteman meer dan duizend. Whiteman werd in de tijdschriften ook positief gerepresenteerd. In *Etude* werd hij gezien als het beste wat is voortgekomen uit de jazz en zijn bijnaam ‘*King of Jazz*’ werd meerdere keren toegepast. In *Phonograph Monthly Review* zat er iets meer objectiviteit in de representatie dan in *Etude*. Waar *Etude* Whiteman prees voor zijn sweet jazz, klassieke opvoeding en blanke huidskleur, stond er in *Phonograph Monthly* af en toe een nuance van zijn stijl of uitvoering. Echter waren er naast deze nuances geen negatieve woorden die werden toegepast om Whiteman te beschrijven.

Uit de analyse is gebleken dat door het decennium heen de presentatie van de artiesten in positiviteit toe nam. Duke Ellington werd aan het einde van de jaren 20 als een van de grootste hot jazz artiesten gezien, waar hij in het begin van de jaren 20 nog nergens beschreven werd. Dit gaat gepaard met de groeiende populariteit van jazz als genre in de jaren 20. Uit het eerste hoofdstuk valt te concluderen dat in 1929 er een algemene acceptatie was voor jazz, waar in het begin van de jaren 20 nog veel afkeer tegen was. Dit is erg goed te zien in de artikelen van *Etude*. Dit tijdschrift was fundamenteel tegen jazz in de jaren 20, maar op het einde van het decennium waren er acceptabele jazzstijlen, jazz stukken en jazz artiesten. Ook Whiteman werd door heel het decennium positief besproken. Bij hem zat er minder toename in positiviteit, omdat Whiteman al in 1924 als een van de belangrijkste werd gezien. Dit beeld bleef de gehele jaren 20 bestaan. Echter werd Whiteman in de laatste jaren van het decennium in *Etude* minder expliciet positief en minder vaak besproken, maar in de kranten en *Phonograph Monthly* was hier niks van te merken. Wat een grote factor bleek te zijn in de manier waarop de artiesten gerepresenteerd werden, is de culturele achtergrond van de artiest. Zoals net al even besproken is, werd Duke Ellington op een positievere manier beschreven dan bijvoorbeeld Louis Armstrong. Dit verschil is te verklaren door de culturele achtergrond van de artiest. In de ‘*culture wars*’ was het van groot belang om de hoge cultuur van de blanken te kennen, om acceptatie in die cultuur te vinden. Ellington had deze kennis en werd daarom door blanke critici en schrijvers op een positievere manier neergezet. Ook de stijl van hot jazz of sweet jazz maakte een verschil. Waar sweet jazz een product was van jazz en klassieke muziek, werd deze stijl over het algemeen positiever besproken. Whiteman werd namelijk als een leider in dit genre gezien, maar Freeman en Goodman, wie beiden in de hot jazz zaten, kregen vrijwel geen aandacht voor hun uitvoeringen. Er valt dus te concluderen dat culturele achtergrond van de artiest van grote invloed was op de manier waarop de artiest werd gepresenteerd. Daarnaast was tijd ook een belangrijke factor. Doordat jazz in de jaren 20 steeds populairder werd, werden de artiesten op het einde van het decennium positiever besproken en niet meer afgeschreven als mensen die slechte muziek maakten, wat in het begin van het decennium wel gebeurde. Terugkerend naar de hoofdvraag: Op welke manier werd racisme ingezet door de

geprinte media in de imagovorming van blanke en Afro-Amerikaanse jazz artiesten in de jaren 20? Racisme was een grote factor wanneer het om imagovorming van de artiesten ging. Duke Ellington werd vaak bij genoemd dat deze artiest van Afro-Amerikaanse afkomst was. Daarnaast werd Whiteman bijvoorbeeld veel uitgebreider besproken en werd meerdere malen in foto's afgebeeld. Dit wijst er op dat Whiteman een voorkeur had in de geprinte media. Echter is het niet alleen het racisme wat de vorming van het imago beïnvloedde, maar de culturele achtergrond en de stijl van jazz waren ook van toepassing. In het noorden, waar geen wettelijke segregatie was, werd een onderscheid op culturele aspecten gemaakt. Dit bestond om vooral de Afro-Amerikaanse cultuur gescheiden te houden van de blanke cultuur. Vanuit de blanken werd er dus ook neergekeken op de Afro-Amerikaanse cultuur. Het was dus een samenwerking van racisme en culturele hiërarchie die van invloed waren op het presenteren van de artiest.

Voor vervolgonderzoek zou ik aanraden om een soortgelijk onderzoek vanuit een Amerikaanse instantie te doen, omdat er dan meer bronmateriaal beschikbaar is. Met dit bronmateriaal zou ik ook aanraden om meer artiesten met elkaar te vergelijken. Daarnaast kan het interessant zijn om de jaren 30 erbij te betrekken in vervolg onderzoek, om artiesten die op het einde van de jaren 20 bekend waren, zoals Louis Armstrong in zijn hoogtij te bespreken.

(9993 woorden, exclusief: titelblad, inhoud, bijlage, voetnoten en bibliografie)

Bibliografie

Bronnen

- ‘Analytical Notes and Reviews’, *Phonograph Monthly Review* 2:5 (februari 1928).
- ‘Band and Orchestra Reviews’, *The New York Clipper* (23 november 1923).
- ‘Baseball Fans Wait all Night for World Series Game’, *Galena Daily Gazette* (7 oktober 1927).
- ‘Be the Paul Whiteman of Your Town’, *Etude Magazine* 41:7 (juli 1923).
- Campbell, L. B., ‘A Study in Bells, Chimes or Carillons as Related to National Life’, *Etude Magazine* 47:4 (April 1929).
- ‘Classic and Hemi-Demi-Semi-Classic’, *Etude Magazine* 41:2 (februari 1923).
- Cole, A. S., ‘Gypsy Melodies’, *Etude Magazine* 43:10 (oktober 1925).
- ‘Dance Records’, *Phonograph Monthly Review* 4:1 (oktober 1929).
- ‘Dance Records’, *Phonograph Monthly Review* 3:9 (juni 1929).
- ‘Dance Records’, *Phonograph Monthly Review* 3:7 (april 1929).
- ‘Dance Records’, *Phonograph Monthly Review* 2:10 (juli 1928).
- ‘Dance Records’, *Phonograph Monthly Review* 2:9 (juni 1928).
- ‘Dance Records’, *Phonograph Monthly Review* 2:4 (januari 1928).
- ‘Dance Records’, *Phonograph Monthly Review* 1:12 (september 1927).
- ‘Dance Records’, *Phonograph Monthly Review* 1:9 (juni 1927).
- Darrell, R. D., ‘A Glance at Recorded American Music’, *Phonograph Monthly Review* 1:10 (juli 1927).
- ‘Dr. Van Dyke’s Notable Adress’ *Etude Magazine* 39:8 (augustus 1921).
- ‘Here your Chance for Extra Money’, *Etude Magazine* 40:12 (december 1922).
- ‘Folks how can I make Whoopee up here ... when down in front the coughers are whooping?’, *The Concordiensis* (15 februari 1929).
- Kramer, G., ‘Louis Armstrong’s Black & Blues zoomt in op de problemen die de jazzlegende als zwarte muzikant ondervond’, *De Volkskrant* (6 januari 2023).
- ‘Looking over the shows’, *Daily Illini* (10 december 1929).
- ‘Louis Armstrong’s Black & Blues’, Apple+,

<https://www.apple.com/tv-pr/originals/louis-armstrongs-black-blues/> (geraadpleegd op 14-6 2023).

‘Louis Armstrong’s Black & Blues’, IMDB,

<https://www.imdb.com/title/tt14447458/> (geraadpleegd op 14-6-2023).

Nevin, G. B., ‘Jazz – Wither Bound’, *Etude Magazine* 47:9 (september 1929).

‘New Books on Music Reviewed’, *Etude Magazine* 45:5 (april 1927).

‘Orpheum Jazz Festival’, *Daily Illini* (10 december 1929).

‘Paul Whiteman’, *Phonograph Monthly Review* 2:10 (juli 1928).

‘Paul Whiteman and Orchestra play in K. and C. Hall’, *The Post-Star* (12 augustus 1924).

‘Paul Whiteman to Defend Jazz at Public Recital’, *The New York Clipper* (4 januari 1924).

‘Popular Music’, *Phonograph Monthly Review* 1:12 (september 1927).

‘Radio Programmes’, *The Glens Falls Times* (31 december 1927).

Reed, P. H., ‘Master Discs: A Department of Reproduced Music’, *Etude Magazine* 47:5 (mei 1929).

Spry, W., ‘What Effect has Jazz upon Present Day Music and Composers?’, *Etude Magazine* 45:6 (juni 1927).

‘U.S. Navy Experts at Geneva – Radio Officials Here – Tilden Loses to Cochet’, *New York Evening Post* (1 juli 1927).

‘What is Jazz Doing to American Music?’, *Etude Magazine* 42:8 (augustus 1924).

‘What’s the matter with Jazz?’, *Etude Magazine* 42:1 (januari 1924).

White, C. C., ‘Musical Genius of the American Negro’, *Etude Magazine* 42:5 (mei 1924).

‘Whiteman’s Reception upon Return Unprecedented among Celebrities’, *The New York Clipper* (17 augustus 1923).

‘Why not Cough in a Carload?’, *The Concordiensis* (19 maart 1929).

Literatuur

- Absher, A., *The Black Musician and the White City: Race and Music in Chicago 1900-1967* (Michigan 2014).
- Anderson, M., 'The White Reception of Jazz in America', *African American Review* 38:1 (2004) 135-145.
- Appelrouth, S., 'Constructing the Meaning of Early Jazz, 1917-1930', *Poetics* 31:2 (2003) 117-131.
- Barlow, W., 'Black Music on Radio during the Jazz Age', *African American Review* 29:2 (1995) 325-328.
- Berret, J., *Louis Armstrong and Paul Whiteman: Two Kings of Jazz* (New Haven 2004).
- Bicket, D., 'An Early 'Denial of Ekphrasis': Controversy over the Breakout of the Visual in the Jazz Age Tabloids and the New York Times', *Visual Communication* 3:3 (2004) 260-379.
- Carney, C. P., *Jazz and the Cultural Transformation of America in the 1920's* (Baton Rouge 2003).
- Douglas, S., S. Massey en N. A. Denton, *American Apartheid: Segregation and the Making of the Underclass* (Cambridge 1998).
- Dupree, M. H., "'Jazz" the Critics and American Art Music in the 1920's', *American Music* 4:3 (1986) 287-301.
- Ehredt, A. R., *Racism and Prejudice in the Twentieth Century: A Tale of Jazz Music and its Musicians* (Bachelor scriptie History, University of Arizona, Tucson 2015).
- Fussel, E., 'Constructing New Orleans, Constructing Race: A Population History of New Orleans', *The Journal of American History* 94:3 (2007) 846-855.
- Gioia, T., *The History of Jazz* (3e editie; New York 2021).
- Levine, L. W., 'Jazz and American Culture', *The Journal of American Folklore* 102:403 (1989) 6-22.
- Mele, C., 'The Materiality of Urban Discourse: Rational Planning in the Restructuring of the Early Twentieth-Century Ghetto', *Urban Affairs Review* 35:5 (2000) 628-648.
- Osofsky, G., 'Symbols of the Jazz Age: The New Negro and Harlem Discovered', *American Quarterly* 17:2 (1965) 229-238.
- Peretti, B., *The Creation of Jazz: Music, Race and Culture in Urban America* (Urbana 1992).
- Philipp, Z., 'The Social Effects of Jazz', *The York Review* 6:2 (2009) (url: <https://www.york.cuny.edu/english/writing-program/the-york-scholar-1/volume-6.1-fall-2009/the-social-effects-of-jazz> ; geraadpleegd op 14-6-2023)
- Seago, L., 'From Potent to Popular: The Effects of Racism on Chicago Jazz 1920-1930', *Constructing the Past* 1:1 (2000) 43-51.
- Stras, L., 'White Face, Black Voice: Race, Gender and Region in the Music of the Boswell Sisters', *Journal of the Society for American Music* 1:2 (2007) 207-255.
- Tucker, M., *The Duke Ellington Reader* (Oxford 1995).
- Welburn, R., 'Jazz Magazines of the 1930s: An Overview of their Provocative Journalism', *American Music* 5:3 (1987) 255-270.

Bijlage

Archive.org; <https://archive.org/details/thephonographmonthlyreview?&sort=date>

Gardner-Webb University; <https://digitalcommons.gardner-webb.edu/etude/index.html>

Illinois Digital Newspaper Collections; <https://idnc.library.illinois.edu/?a=p&p=home&e=-1910---1930--en-20--1--img-txIN-jazz+performance-----English>

NYS Historic Newspapers; <https://nyshistoricnewspapers.org/>