

‘Een damesorkest en wat al niet meer...’

Gender en etniciteit in de representatie van vrouwelijke jazzmuzikanten in *De Jazzwereld*

Jelle de Vries

Bachelorwerkstuk Geschiedenis

Radboud Universiteit Nijmegen

Inleverdatum: 15 januari 2020

Begeleider: Dr. Anneleen Arnout

Woordenaantal: 9.501

Inhoudsopgave

Inleiding.....	3
Status Quaestionis.....	4
Concepten en methode.....	7
Hoofdstuk 1 Liefvallige zangeresjes en verleidelijke dames.....	10
Mannelijke en vrouwelijke jazz in <i>De Jazzwereld</i>	10
Gender en etniciteit.....	12
Gender performativiteit en jazz-zangeressen.....	14
Hoofdstuk 2 Damesorkesten en vrouwelijke instrumentalisten.....	16
Gender en damesorkesten.....	16
Gender, etniciteit en vrouwelijke instrumentalisten.....	18
Gender performativiteit en vrouwelijke instrumentalisten.....	20
Conclusie	22
Bronvermelding	24

Inleiding

Op 28 oktober 2011 kopte de Volkskrant: 'Trend in de jazz: sexy vrouwen nemen de leiding'. Naast dat het artikel ingaat op de ontwikkeling waarin steeds meer (aantrekkelijke) vrouwelijke jazzmuzikanten een plaats in de jazz opeisen, klaagt een vrouwelijke jazzmuzikant over oudere mannen die jazzvrouwen meewarig behandelen en wordt de vraag gesteld of er gesproken kan worden van 'vrouwelijke jazz'.¹ Uit het artikel blijkt dat het genre nog niet verlost is van mannelijke idealen en stereotypen over vrouwelijke jazzmuzikanten. Jazz had sinds het ontstaan in het zuiden van de Verenigde Staten een exclusieve mannelijke cultuur waarin vrouwen werden uitgesloten of typisch vrouwelijke rollen als zangeres moesten vervullen om geaccepteerd te worden. Doordat witte Amerikaanse mannen de Afro-Amerikaanse jazzcultuur toe-eigenden, ontstond in Amerika een ideaal van witte mannelijkheid binnen de jazzwereld.

Toen jazz aan het einde van de Eerste Wereldoorlog door Amerikaanse en Engelse militaire bands werd geïntroduceerd in Nederland, werd de Amerikaanse jazzcultuur grotendeels overgenomen. Ook in Nederland bleven idealen van mannelijkheid belangrijk en werden vrouwelijke muzikanten uitgesloten. Idealen op basis van etniciteit verschilden in Europa echter ten opzichte van Amerika, waardoor er een eigen jazzcultuur ontstond. Het hier gepresenteerde onderzoek wil met een analyse van maandblad *De Jazzwereld* een bijdrage leveren aan het academische debat omtrent de sociaal-culturele ontwikkeling van de jazzcultuur in Nederland en vrouwelijke jazzmuzikanten een plaats geven in de geschiedenis van jazz in Nederland. In dit onderzoek wordt de vraag gesteld hoe gender en etniciteit elkaar kruisen in de representatie van vrouwelijke jazzmuzikanten in *De Jazzwereld* (1931-1940). Gekozen is voor *De Jazzwereld* aangezien dit maandblad een relatief grote oplage en verspreiding in Nederland had. Bovendien is het blad een weergave van taaluitingen van jazzliefhebbers in Nederland, waardoor een goed beeld geschept kan worden van de wijze waarop vrouwelijke jazzmuzikanten gerepresenteerd werden. Gender en etniciteit zijn in deze scriptie de belangrijkste relationele categorieën en andere sociaal-culturele factoren worden grotendeels buiten beschouwing gelaten.

Allereerst wordt in de status quaestionis een inzicht gegeven in onderzoek naar vrouwelijkheid en etniciteit in de Amerikaanse jazzcultuur, waarna toegespitst wordt op de jazzcultuur in Nederland. Vervolgens worden de gebruikte concepten en methode toegelicht. Het eerste en tweede hoofdstuk gaan in op respectievelijk de representatie van jazz-zangeressen en de representatie van vrouwelijke instrumentalisten in *De Jazzwereld*. Deze verdeling tussen vrouwelijke vocalisten en instrumentalisten is gemaakt om een verschil in representatie tussen beide soorten jazzmuzikanten uit een te kunnen zetten, zonder de wisselwerking tussen gender en etniciteit te verliezen. In de conclusie worden de resultaten uit beide hoofdstukken vergeleken en wordt antwoord gegeven op de hoofdvraag.

¹ Wim Bossema, 'Trend in de jazz: sexy vrouwen nemen de leiding', *De Volkskrant* (28 oktober 2011).

Status Quaestionis

Discussies over de ondervertegenwoordiging van vrouwen in jazz evolueerden in het begin van de jaren '80. In 1984 schreef historica Linda Dahl een alomvattend werk over de bijdragen van Amerikaanse vrouwelijke jazzmuzikanten aan de jazzmuziek. Dahl beschrijft in *Stormy Weather* de levensloop van vele Amerikaanse jazzmuzikanten en de problemen waar vrouwen tegenaan liepen om zich te kunnen vestigen als jazzmuzikant in een wereld gecreëerd voor mannen. Dahl stelt dat jazz een stijl is die van oudsher niet open stond voor vrouwelijke muzikanten en met name niet voor vrouwelijke instrumentalisten. Kwaliteiten die vereist waren om gezien te worden als succesvolle jazzmuzikant waren volgens Dahl typisch mannelijke idealen: een agressieve vorm van zelfvertrouwen op het podium, het vertoon van muzikale bekwaamheid op basis van blaaskracht en eenzijdige aandacht voor het maken van carrière vermoeid met een frequente afwezigheid van huis en het gezin.²

Vrouwen vervulden vaak geen rol of een typisch vrouwelijke rol als zangeres in de jazzmuziek. Voor vrouwelijke instrumentalisten was het hierdoor moeilijk om toegang te krijgen tot de mannelijke jazzcultuur. Volgens sociologen Chelsea Wahl en Stephen Ellingson waren er twee verschillende culturen binnen de jazzwereld: een op basis van inclusiviteit en een op basis van exclusiviteit. De exclusieve cultuur binnen de jazzwereld leidde er volgens Wahl en Ellingson toe dat vrouwelijke jazzmuzikanten praktische en immanente problemen ervoeren om te worden geaccepteerd als muzikant. In de vroege 20ste eeuw werd jazz gespeeld in plaatsen die voor vrouwen niet veilig en moreel verantwoord waren, zoals nachtclubs of kroegen. Vrouwen werden hierdoor op basis van hun sekse uitgesloten in de jazzwereld. Daartegenover zou jazz juist een inclusieve, meritocratische cultuur hebben, aangezien jazz gestoeld is op artistieke expressie, waardoor etniciteit, kleur en sekse geen rol zouden spelen. Volgens Wahl en Ellington kwam deze expressie tot uiting in de improvisatie van muzikanten, wat gezien werd als de essentie van jazz. De meritocratische cultuur was volgens Wahl en Ellingson in de werkelijkheid echter vooral een ideologie van jazzmuzikanten, al zou muzikale bekwaamheid een belangrijke rol spelen in de jazzcultuur.³

Om toegang te krijgen tot de in de praktijk exclusieve jazzcultuur moesten vrouwelijke muzikanten een plaats voor zichzelf creëren. Volgens Sarah Provost deden vrouwen dit door diverse vormen van mannelijkheid te imiteren. Door hard en 'mannelijk' te spelen, of solo's van mannelijke jazzmuzikanten te imiteren werden vrouwen eerder geaccepteerd binnen de jazzwereld. Zangeressen werden echter nooit helemaal geaccepteerd binnen de jazzwereld, omdat zij geen instrument bespeelden en niet konden improviseren. Ook waren vocalisten bijna altijd vrouwen waardoor deze positie ondergeschikt aan die van instrumentalist werd geacht. Vrouwen zouden hierdoor slechts fysiek erkend worden door mannen. Door de mannelijke taal van jazz te spreken en mannelijk te spelen, konden vrouwen geaccepteerd worden in een mannelijke cultuur, maar bleef de jazzcultuur mannelijk.⁴

De idealen binnen de jazzwereld waren echter niet alleen gebonden aan mannelijkheid maar ook aan etnische afkomst. In *The Creation of Jazz: Music, Race and Culture in Urban America* beschrijft historicus Burton Peretti hoe jazz ontstond als Afro-Amerikaanse muziek in het zuiden

² Linda Dahl Linda Dahl, *Stormy Weather: The Music and Lives of a Century of Jazzwomen* (New York 1989) 10.

³ Chelsea Wahl en Stephen Ellingson, 'Almost Like a Real Band: Navigating a Gendered Jazz Art World', *Qualitative Sociology* 41:3 (2018) 445-471, aldaar 446-447.

⁴ Sarah Caissie Provost, 'Bringing Something New: Female Jazz Instrumentalists' Use of Imitation and Masculinity', *Jazz Perspectives* 10:2-3 (2017) 141-157, aldaar 146.

van Amerika, om precies te zijn New Orleans. Peretti stelt dat de van origine zwarte muziek zich ontplooidde in het zuiden maar dat jazzmuzikanten vanaf 1915 stevast naar het noorden trokken omdat hier meer vraag naar jazzmuziek was. Al snel werd de muziek overgenomen en beïnvloed door Amerikanen van Europese afkomst, waardoor raciale spanningen ontstonden. Witte Amerikanen probeerden zich de jazz toe te eigenen en vonden de Afro-Amerikaanse vorm van jazz maar matig. Door witte muzikanten werd de vroege vorm van jazz gezien als witte muziek, die strikt bedoeld was voor witte musici. Dit ging zelfs zo ver dat sommige witte muzikanten weigerden met gekleurde muzikanten te spelen.⁵

Ook Provost beargumenteert dat witte mannen de hegemonie in de wereld van jazz probeerden te claimen maar stelt dat de Afro-Amerikaanse man de grondlegger van het genre bleef.⁶ Onder jazzmuzikanten ontstond door het toe-eigenen van jazz door witte Amerikanen volgens Ingrid Monson een symbolisch kruispunt van idealen van mannelijkheid, muzikale bekwaamheid en raciale afkomst. Zo was voor witte mannen de ideale jazzmuzikant een gevaarlijke zwarte man. Om zich te vestigen binnen de jazzwereld moesten vrouwen zich zoveel mogelijk aan deze idealen conformeren. Vrouwen die succesvol werden in de jazzwereld wijdden hun succes als jazzmuzikant veelal toe aan hun eigen muzikale bekwaamheid, waardoor mannelijke musici hen niet als vrouw, maar als muzikant zouden zien.⁷ Volgens Wahl zorgde dit ervoor dat succesvolle vrouwelijke jazzmuzikanten de jazzwereld als inclusieve meritocratische jazzcultuur zagen, waarin muzikaal talent voorop stond.⁸

Hoewel veel vrouwelijke jazzmuzikanten dachten dat muzikale bekwaamheid hun geslacht en etniciteit onsteeg, betoogt Professor in Jazz Studies Sherrie Tucker dat de muziekindustrie in de werkelijkheid anders functioneerde. Tucker laat met de geschiedenis van de vrouwenband de *Darlings of Rhythm* zien dat voor een band grotendeels bestaande uit zwarte vrouwen, muzikale competentie niet genoeg was om vrouwelijkheid en afkomst te doen laten vergeten. Volgens Tucker waren getinte vrouwelijke muzikanten, ongeacht hun verdienste op muzikaal gebied, verplicht zich te houden aan de Jim-Crow-wetten, die een rassenscheiding verordonneerden in de Verenigde Staten. Touren was voor zwarte muzikanten hierdoor een stuk moeizamer dan voor witte muzikanten. Verscheidene zwarte muzikanten hadden een witte mannelijke chauffeur, waardoor gemakkelijker onderhandeld werd met witte autoriteiten.⁹ Soms moesten witte jazzmuzikanten zich zelfs noodgedwongen schminken om met bandleiden van Afro-Amerikaanse afkomst te kunnen reizen.¹⁰

Tucker meent dat dat (zwarte) vrouwen twee verschillende strategieën hanteerden om hun plek als jazzartiest in een mannelijke jazzwereld op te eisen. Waar de ene vrouwelijke muzikant zich conformeerde aan de door mannen opgestelde conventies en zich zo vrouwelijk mogelijk voordeed, probeerden andere vrouwen door hard te spelen juist een mannelijke manier van spelen te imiteren. Zo probeerden menige vrouwen ervoor te zorgen dat hun stijl niet werd weggezet als een 'vrouwelijke' vorm van jazz, maar als 'echte' jazz. Door dominante idealen van mannelijkheid en een Afro-Amerikaans afkomst werd hard spelen echter geassocieerd met een

⁵ Burton W. Peretti, *The Creation of Jazz: Music Race and Culture in Urban America* (Champaign 1992) 21, 188.

⁶ Sarah Caissie Provost, 'Bringing Something New', 143.

⁷ Ingrid Monson, 'The Problem with White Hipness: Race, Gender, and Cultural Conception in Jazz Historical Discourse', *Journal of the American Musicological Society* 48:3 (1995) 396-422, aldaar 405.

⁸ Wahl e.a., 'Almost Like a Real Band', 466.

⁹ Sherrie Tucker, 'Nobody's Sweethearts: Gender, Race, Jazz and the Darlings of Rhythm', *American Music* 16:3 (1998) 255-288, aldaar 284.

¹⁰ Vickie Willis, 'Be-in-tween the Spaces: Location of Women and Subversion in Jazz', *The Journal of American Culture* 31:3 (2008) 293-301, aldaar 209.

zwarte huidskleur. Dit resulteerde er in dat sommige vrouwelijke muzikanten vanwege hun harde spel door de 'dames' in de jazz werden weggezet als 'onvrouwelijk' en 'te zwart'.¹¹

Volgens Vickie Willis was jazz echter voor een wit publiek een exotisch genre en moesten zwarte vrouwen zich dus exotisch voordoen. Licht getinte zangeressen moesten zich soms juist schminken, omdat hun huidskleur niet donker genoeg was voor het ideaal van de zwarte muzikant binnen het genre. Daarnaast werd een onderscheid gemaakt tussen witte en donkere zangeressen. Terwijl witte zangeressen werden aangespoord om 'ware vrouwelijkheid' en virtuositeit te symboliseren op het podium, werd juist de seksualiteit van zwarte zangeressen benadrukt, wat met name op foto's van getinte zangeressen is terug te zien. Zo zouden juist veel zwarte zangeressen volgens Willis gepassioneerd zingend en met gesloten ogen gefotografeerd worden.¹²

Vrouwelijke instrumentalisten daarentegen werden niet op basis van huidskleur, maar op basis van het instrument dat zij speelden al dan niet geseksualiseerd. Instrumenten zoals de piano en de harp worden zittend bespeeld, waardoor deze het lichaam van de muzikant kunnen verbergen. Vrouwen die deze instrumenten bespeelden werden daardoor minder geseksualiseerd dan bijvoorbeeld vrouwelijke trompettisten of saxofonisten die hun instrument staand bespeelden en hun lichaam niet konden verbergen voor de *male gaze*.¹³ Hierdoor werd vrouwen afgeraden om dergelijke instrumenten te bespelen, en werd van hen verwacht dat zij piano speelden of zongen. Volgens Peretti bleven vrouwen hierdoor steken in een 'virtuele ghetto van zingen en piano spelen'.¹⁴ Vrouwelijke koperblazers droegen vaak kleren die juist niet hun vrouwelijke vorm accentueerden, terwijl pianistes en zangeressen zich zo vrouwelijk mogelijk kleedden. Vrouwen moesten zich volgens Willis dus conformeren aan idealen van vrouwelijkheid, mannelijkheid of een donkere huidskleur als zij geaccepteerd wilden worden in de wereld van jazzmuziek.¹⁵

Net als in de Verenigde Staten was de jazzwereld in Nederland een door witte mannen gedomineerde culturele ruimte en is er nauwelijks literatuur geschreven over de bijdrage van vrouwen aan de Nederlandse jazzscene. *Jazz & Geïmproviseerde Muziek in Nederland* geeft een overzicht van korte biografieën van Nederlandse jazzmuzikanten voor 1978.¹⁶ Musicologe Loes Rusch concludeert dat van alle 746 biografieën slechts 4% is geschreven over vrouwen in Nederlandse jazz. Bijna 10% van alle biografieën is geschreven over jazzmuzikanten die buiten Nederland geboren zijn. Zowel vrouwen als niet-Nederlanders waren dus een grote minderheid.¹⁷

Volgens Walter van de Leur, hoogleraar Jazz en Improvisatiemuziek, correspondeerde dit met de luisteraars van jazz in Nederland. In een studie naar maandblad *De Jazzwereld* (1931-1940) en de receptie van jazz in Nederland stelt Van de Leur dat jazzliefhebbers voornamelijk hoogopgeleide jonge mannen uit de liberale middenklasse waren, die zich niet identificeerden met een zuil.¹⁸ Van de Leur focust zich in dit onderzoek voornamelijk op de aanhoudende

¹¹ Tucker, 'Nobody's Sweethearts', 273-276.

¹² Willis, 'Be-in-tween the Spaces', 297.

¹³ Ibidem, 299.

¹⁴ Peretti, *The Creation of Jazz*, 122.

¹⁵ Willis, 'Be-in-tween the Spaces', 294, 299.

¹⁶ Wim van Eyle e.a., *Jazz & Geïmproviseerde Muziek: Handboek voor de Nederlandse Jazzwereld* (Antwerpen 1978) 64-158.

¹⁷ Loes Rusch, "Our Subcultural Shit-music": Dutch Jazz, Representation and Cultural Politics (Proefschrift Universiteit van Amsterdam, Amsterdam 2016) 19.

¹⁸ W. van de Leur, 'Pure Jazz' and "Charlatanry": A History of *De Jazzwereld Magazine* 1931-1940 *Current Research in Jazz* 4 (2012) <http://www.cri-online.org/v4/CRI-Jazzwereld.php> (geraadpleegd 25 oktober 2019)

discussie omtrent de definitie van jazz die werd gevoerd in *De Jazzwereld*. Auteurs in *De Jazzwereld* waren van mening dat pure jazz een respectabel genre was, dat in al zijn waarde bestudeerd moest worden. Volgens *De Jazzwereld* was jazz een 'exotisch-primitieve lokale volksmuziek' met culturele beperkingen, die niet universeel was. *De Jazzwereld* probeerde hiermee jazz te duiden alhoewel later bleek dat de grenzen van het genre hiervoor te veel fluctueerden.¹⁹

In een onderzoek naar het naoorlogse blad *Jazzwereld* (1965-1973), de opvolger van *De Jazzwereld*, stelt Van de Leur dat de bijdrage van vrouwen in de Nederlandse jazzwereld gemarginaliseerd werd. Van de Leur concludeert dat er wel vrouwelijke jazzmuzikanten in Nederland waren maar dat deze werden ondergewaardeerd door mannen die over jazz schreven. Zowel alle schrijvers als een groot deel van de lezers van het blad waren mannelijk. Hierdoor ontstond er in het blad soms een 'onbekommerd jongens-onder-mekkaar-sfeertje' wanneer vrouwelijke muzikanten werden besproken, waarbij jazzrecensenten, zoals in wel meer jazzperiodieken, op het uiterlijk van vrouwelijke musici focusten, in plaats van op hun muzikale bekwaamheid.²⁰

Deze publicaties gaan echter voornamelijk in op de jazzwereld na de Tweede Wereldoorlog. De Nederlandse jazzcultuur biedt, zo stelt Rusch, veel ruimte voor onderzoek naar sociaal-culturele kwesties zoals gender, culturele uitwisseling, etniciteit, klasse en nationaliteit.²¹

Concepten en methode

In dit onderzoek worden twee verschillende sociaal-culturele kwesties, namelijk gender en etniciteit, onderzocht in een relationele context. Om sociaal-culturele thema's met overlappende problematische categorieën te kunnen onderzoeken werd hiervoor in 1989 door Kimberlé Crenshaw de term intersectionaliteit ontwikkeld. Crenshaw construeerde de term intersectionaliteit om de onderdrukking van Afro-Amerikaanse vrouwen te kunnen verklaren. Ze stelde dat eigenschappen van vrouwelijkheid en een zwarte huidskleur niet onafhankelijk van elkaar benaderd kunnen worden maar dat beide identiteiten elkaar versterken. Dat beide elementen niet los van elkaar gezien kunnen worden bleek volgens Crenshaw uit het feit dat onderzoek naar discriminatie van vrouwen zich meestal focuste op slechts een van beide aspecten. Zo werden rechterlijke uitspraken betreffende discriminatie ten opzichte van zwarte vrouwen gericht op discriminatie op basis van sekse, óf op discriminatie op basis van huidskleur. Volgens rechters was een combinatie van beide factoren niet mogelijk. Crenshaw liet zien dat dit wel mogelijk was en stelde dat met het begrip intersectionaliteit de ervaring van beide vormen van discriminatie in één beeld gevangen kunnen worden.²²

In dit onderzoek wordt specifiek het concept representationele intersectionaliteit toegepast. Crenshaw betoogt dat deze vorm van intersectionaliteit onderzoekt hoe gender, etniciteit en seksualiteit interageren in stereotypen die gecreëerd worden voor (donkere) vrouwen in verschillende vormen van media. Deze stereotypen laten zien hoe verschillende assen van identiteit, bijvoorbeeld etniciteit en sekse, samenkomen om bepaalde groepen te stigmatiseren. Zo worden Afro-Amerikaanse vrouwen in de media vaak geseksualiseerd, hebben

¹⁹ W. van de Leur, "Pure Jazz" and "Charlatanry".

²⁰ W. Van de Leur, 'Cliché machines versus Improvisatoren: Jazzwereld 1967-1973', *Jazz Bulletin* 82 (2012) 30-37, aldaar 33-34.

²¹ Rusch, 'Our Subcultural Shit-music', 20.

²² Kimberlé Crenshaw, 'Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics', *University of Chicago Legal Forum* 4:1 (1989) 139-167, aldaar 140.

zij met criminaliteit te maken of zijn zij brutaal. Witte vrouwen zijn daarentegen patriarchale normen ontstegen en geliberaliseerd.²³ Van seksualisering kan gesproken worden wanneer de waarde van een individu afgeleid wordt van diens uiterlijk, een individu wordt beschouwd als seksueel object of wanneer seksualiteit ongepast wordt opgelegd aan een individu.²⁴

Naast intersectionaliteit zal dit onderzoek gebruik maken van het concept gender. Met gender wordt in dit onderzoek niet het biologische verschil tussen de sekse bedoeld, maar de sociaal-culturele constructies van mannelijkheid en vrouwelijkheid. Zo is gender een relationele categorie: vrouwelijkheid en mannelijkheid worden in samenwerking bestudeerd. In dit onderzoek wordt voornamelijk de focus gelegd op vrouwen, aangezien de machtsverhoudingen in de productie en consumptie van jazzmuziek de rol en betekenis van vrouwen in de jazzwereld hebben gemarginaliseerd. Dit betekent niet dat mannelijkheid niet meegenomen wordt, aangezien gender fungeert als analytische categorie, waarmee onderzoek naar vrouwen en vrouwelijkheid impliciet iets zegt over mannen en mannelijkheid, en andersom.²⁵

Gender is daarnaast gebonden aan tijd en plaats en is gerelateerd aan de sociaaleconomische positie van mannen en vrouwen. Gender is hiermee geen stabiele, coherente entiteit, maar een veranderlijk en complex concept. Historica Joan Scott stelt dat gender voorgesteld moet worden als analytische categorie die historisch onderzoek naar mannelijkheid en vrouwelijkheid mogelijk maakt. Volgens Scott kan gender gezien worden als een construct van sociale relaties dat gebaseerd is op de waargenomen verschillen tussen mannen en vrouwen. Gender is daarmee een sociale categorie die opgelegd is op geseksueerde lichamen.²⁶ Ook is gender, betoogt Scott, een structurele methode om machtsverhoudingen te verklaren. Individuen die op basis van lichamelijke eigenschappen worden ingedeeld in de categorie man of vrouw, worden verwacht zich te conformeren aan de gedragsnormen die voor de desbetreffende groep gelden. Hierdoor worden machtsrelaties binnen het concept gender duidelijk.²⁷

Judith Butler voegt hieraan het begrip performativiteit toe. De Amerikaanse filosoof past dit begrip toe op gender, en stelt dat gender een culturele verbeelding is die tot een sociale werkelijkheid gevormd wordt door *performance*. Zo zouden gegenderde identiteiten, die mannelijkheid of vrouwelijkheid uitstralen, niet bestaan behalve als deze uitgedrukt worden. Gender en genderrollen worden dus een realiteit doordat gedrag geuit wordt in *performances* die een culturele verbeelding vormen. Deze genderrollen worden volgens Butler geconstrueerd door culturele discoursen die via taal en handelingen tot uiting komen.²⁸

Met een discours wordt een cultureel denkraam bedoeld, dat voorgesteld kan worden als verzameling aan ideeën, concepten en categorisering die tot uiting komen in handelingen, aan de hand waarvan betekenis wordt gegeven aan zowel fysieke als niet-fysieke zaken. Vanuit dit perspectief wordt taal niet gezien als neutraal medium waarmee de werkelijkheid wordt beschreven maar als machtsmiddel waarmee de werkelijkheid wordt gestructureerd door een

²³ Kimberlé Crenshaw, 'Beyond Racism and Misogyny: Black Feminism and 2 Live Crew' in Diana Tietjens Meyers, *Feminist Social Thought: A Reader* (New York 1997) 246-263, aldaar 251- 252.

²⁴ Chrysallis Wright (red.), *Report of the Division 46 Task Force on the Sexualization of Popular Music* (Washington D.C. 2018) 1.

²⁵ Joan W. Scott, 'Gender: A Useful Category of Historical Analysis', *The American Historical Review* 91:5 (1986) 1053-1075, aldaar 1056.

²⁶ Scott, 'Gender', 1056.

²⁷ Ibidem, 1058.

²⁸ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York 1990) 29-35, 82.

dominante groep. Een discours kan dus worden opgevat als een vorm van constructie en onderhoud van systemen van macht en de weerstand daartegen.²⁹

Volgens Willis bestond er binnen de jazz een mannelijk discours, waarin zwarte jazzmuzikanten nieuwe termen, muzikale stijlen en technieken incorporeerden. Deze taal werd door witte musici overgenomen en toegeëigend. Zwarte mannen moesten zich hierdoor opnieuw verzekeren van een plek in het witte mannelijke discours binnen de jazzwereld, door te voldoen aan de door witte mannen geconstrueerde idealen van mannelijkheid. Om geaccepteerd te worden binnen de jazzwereld moesten vrouwen kunnen meepraten met de mannelijke taal van jazz. Dit was voor vrouwen moeilijker dan voor de zwarte man, aangezien deze volgens Willis de grondlegger van het genre bleef en dus eerder werd geaccepteerd door witte jazzmuzikanten.³⁰

Dit onderzoek benadert deze mannelijke cultuur aan de hand van het concept heteronormativiteit. Dit concept heeft zijn oorsprong in de werken van verscheidene auteurs, waaronder Judith Butler, en duidt heteroseksualiteit als een door mannelijke en natuurlijke binaire geslachtsnormen afgedwongen machtssysteem. Specifiek gaat heteronormativiteit ervan uit dat heteroseksualiteit de natuurlijke toestand van de mens is, waarbinnen de ondergeschiktheid van vrouwen aan de mannelijke heteroseksualiteit vaststaat. Daarnaast worden in de heteronormatieve denkwijze gekleurde mensen en mensen die niet voldoen aan dominante normen van heteroseksualiteit geseksualiseerd.³¹

De concepten gender, intersectionaliteit, gender performativiteit en heteronormativiteit zijn onmisbaar in een analyse van *De Jazzwereld*. Aan de hand van deze concepten wordt dit maandblad geanalyseerd middels een discoursanalyse. Door de taaluitingen in *De Jazzwereld* als discours te begrijpen, probeert dit onderzoek een analyse te maken van de rol die gender en etniciteit spelen in de representatie van vrouwelijke jazzmuzikanten in de jaren '30 van de twintigste eeuw. Deze taaluitingen in *De Jazzwereld* zijn geconstrueerd door een dominante mannelijke groep die de werkelijkheid binnen de jazzwereld bepaalde. Binnen dit discours werden gender en genderrollen voor mannen en vrouwen gecreëerd als culturele verbeelding. Een analyse van het discours laat daarmee de gegenderde machtsverhoudingen in de jazzwereld zien, die door taal als werkelijkheid zijn geconstrueerd en tot uiting kwamen. Door *De Jazzwereld* op deze manier te benaderen kan dit onderzoek een bijdrage leveren aan onderzoek over de jazzcultuur en de rol van vrouwen binnen de jazzwereld in Nederland.

²⁹ Maarten A. Hajer, 'Doing Discourse analysis: coalitions, practices, meaning' in Margo van den Brink en Tamara Metze, *Words matter in policy and planning: discourse theory and method in the social sciences* (Utrecht 2006) 65-74, aldaar 67.

³⁰ Willis, 'Be-in-tween the Spaces', 295.

³¹ Megan Burke, 'Heteronormativity' in Gail Weiss, Ann V. Murphy en Gayle Salomon, *50 Concepts for a Critical Phenomenology* (Evanston 2020) 161-167, aldaar 161.

Hoofdstuk 1 Lieftallige zangeresjes en verleidelijke dames

Er waren globaal gezien aanzienlijk meer jazz-zangeressen dan vrouwelijke instrumentalisten, zo ook in Nederland. In mei 1936 schreef Bob Schrijver, redacteur van *De Jazzwereld*, in het maandblad dat ‘het gilde der jazzzangers een stuk kleiner is dan dat der jazzinstrumentalisten, en dat de dames in deze branche verreweg overwegen’.³² Ook de vrouwelijke internationale jazzmuzikanten die Nederland bezochten waren hoofdzakelijk vocalisten. In de maandelijkse uitgave van *De Jazzwereld* werden deze zangeressen door de mannelijke redactie van *De Jazzwereld* uitgebreid besproken in recensies van grammofoonplaten en concerten. De wijze waarop vrouwelijke vocalisten in het jazzblad werden gerepresenteerd was afhankelijk van een aantal factoren, die in dit hoofdstuk worden besproken. Allereerst worden echter de diepgewortelde connotaties van mannelijkheid en vrouwelijkheid die behoorden tot verschillende vormen van jazzmuziek uiteengezet aan de hand van taaluitingen in *De Jazzwereld*.

Mannelijke jazz en vrouwelijke jazz in *De Jazzwereld*

De Jazzwereld was een maandblad dat in 1931 werd opgericht op initiatief van de zestienjarige Ben Bakema, die ook bekend stond onder zijn artiestennaam Red R. Debroy. Het blad werd al snel een groot succes, zo stelde de redactie, en binnen een jaar zouden minstens twaalfduizend jazzliefhebbers *De Jazzwereld* lezen. Het blad werd verspreid door heel Nederland maar was ook te lezen in onder andere Vlaanderen, Duitsland, Denemarken en Nederlands-Indië. Daarnaast was *De Jazzwereld* nauw verbonden met de Nederlandse Hot Club, een belangenvereniging van jazzliefhebbers die de promotie van jazz op zich nam door concerten, filmvoorstellingen en jazzconcoursen te organiseren. Het maandblad probeerde al sinds het bestaan de verschillende vormen van jazzmuziek te duiden.³³

Deze verschillende vormen van jazz in Nederland, zoals hot jazz of bebop, hadden mannelijke of vrouwelijke connotaties. Daarnaast werden deze vormen van jazzmuziek gekenmerkt als zwart of wit, ofwel als primitief of beschaafd. Connotaties van vrouwelijkheid gingen gepaard met jazzbands die volgens de redactie ‘gracieuus’ en ‘charmant’ speelden. Het lijkt erop dat de redactie hierbij doelde op bands met een zachter en melodischer geluid. Zo maakte de (witte) Amerikaan Bing Crosby volgens de *De Jazzwereld* ‘echte damesplaatjes’, die zij niet konden recenseren, omdat de redactie zich ‘niet bepaald competent acht[te] om in deze gevoelskwestie een oordeel te vellen’. Deze vrouwelijke vorm van jazz die Crosby maakte, was volgens de redactie ‘fluwelig’.³⁴ John Ouwerx stelde daarentegen dat mannelijke jazz ‘krachtig’ zou zijn en betreurde het dat de ‘beminnelijke [...] vrouwelijke periode van jazz’ was aangebroken.³⁵

Het verschil tussen mannelijke en vrouwelijke jazz werd uiteengezet door redacteur Schrijver. Zo typeerde hij het vioolspel van de Italiaans-Amerikaanse jazzviolist Joe Venuti als ‘mannelijk’, aangezien deze met ‘eenige ruwheid tracht[te] [...] het timbre van de viool aan te passen, aan dat van trompet, sax en clarinet’. Daartegenover plaatste hij violist Grapelly, een Fransman die zijn viool liet ‘zingen’ en ‘haar vrouwelijke gratie, haar warmte, haar melodisch karakter’ behield.³⁶ Over het algemeen werd de viool vanwege het geluid en de grootte van het

³² Allard Pierson, Universiteit van Amsterdam, Collectie Nederlands Jazz Archief, *De Jazzwereld* mei 1936, 2.

³³ Kees C.A.T.M. Wouters, *Ongewenste Muziek: De bestrijding van jazz en moderne amusementsmuziek in Duitsland en Nederland 1920-1945* (Den Haag 1999) 27, 30.

³⁴ *De Jazzwereld* april 1936, 10.

³⁵ *De Jazzwereld* september 1938, 4.

³⁶ *De Jazzwereld* juli 1937, 4.

instrument als een vrouwelijk instrument gezien.³⁷ Waar Grapelly deze vrouwelijkheid benadrukte, paste Venuti het geluid van de viool zo aan dat zijn harde spel als mannelijk werd gezien. Het lijkt erop dat de redactie van mening was dat een hard en krachtig geluid een indicatie voor mannelijke jazz zou zijn, terwijl instrumentatie die melodieuzer en gevoeliger was connotaties van vrouwelijkheid had. Zo werden zowel de gehele compositie van nummers, zoals bij Crosby, alsmede het geluid van instrumenten bestempeld als mannelijk of vrouwelijk.

Daarnaast werd een duidelijk onderscheid gemaakt tussen de primitieve muziek van de 'Amerikaansche Neger', en de 'beschaafde', ontwikkelde jazzmuziek. De jazzmuziek was geïntroduceerd in Europa na de deelname van de Verenigde Staten aan de Eerste Wereldoorlog en verscheidene militaire bands die gesyncopeerde muziek speelden werden zeer populair. Europese muzikanten begonnen hierna de Amerikaanse 'exotische jazzmuziek' te interpreteren op een eigen Europese manier. Na de oorlog begonnen 'authentieke', meestal zwarte, jazzmuzikanten, te touren door Europa en werden de Europeanen geïntroduceerd met de 'zuivere jazzmuziek'. Deze muzikanten stonden vaak hoger in het vaandel in Europa dan in de Verenigde Staten, aangezien jazz hier serieuzer werd genomen, en zwarte musici steeds meer als artiesten werden gezien. Daarnaast werd in Europa deze 'echte' en 'Afrikaanse' vorm van jazz hoger op waarde geschat dan de eigen 'Europese jazz'.³⁸ De jazzcultuur in Europa wijkte hierdoor af van de cultuur in de Verenigde Staten, waar witte muzikanten de Afro-Amerikaanse vorm van jazz minderwaardig achtten.³⁹

De muziek die door zwarte jazzmuzikanten werd gespeeld, bestempelden de redacteuren van *De Jazzwereld* geregeld als 'rauw' en 'primitief'. Zo zouden volgens W. Galesloot jr. 'de rauwe klanken van de trompet [...] de woeste natuur van de primitieve neger' uitdrukken.⁴⁰ Daarnaast lijkt de donkere huidskleur van musici voortdurend te worden benadrukt door de redactie. Zwarte jazzmuzikanten hadden volgens Ad de Haas een aangeboren gevoel voor ritme en Will Gilbert, pseudoniem voor Willem Henri Adriaan van Steensel van der Aa, stelde dat zwarte muzikanten een 'primitief heftige expressiewijze' hadden, waardoor witte muzikanten hen nooit zouden kunnen evenaren.⁴¹ Gilbert schreef hierover: 'Men kan in de jazzmuziek de negroïde manier van uitdrukken tot op zekere hoogte overnemen en wel tot het moment, waar de animale driften van den eenvoudigen menschen de cultuurgoederen van een sinds eeuwen geciviliseerd volk elk hun eigen wegen kiezen'. De 'zwarte jazz' was zowel dierlijk en primitief, als een hogere vorm van jazz met een ritme dat de witte musici niet konden evenaren.⁴² Jazz lijkt echter geen connotaties van 'witheid' te hebben gehad, maar wat vast stond voor de redactie van *De Jazzwereld* was dat de Afro-Amerikaanse jazzmuziek iets was dat 'geen blanke den neger toch ooit verbeteren' kon.⁴³

De connotaties van mannelijk- en vrouwelijkheid en zwart en wit die de jazz bevatte, speelden een belangrijke rol in de representatie van vrouwelijke muzikanten. Hierdoor was niet alleen het uiterlijke voorkomen of de muzikaliteit van zangeressen belangrijk maar waren ook de composities en het stemgeluid van de zangeressen of de klanken van het gespeelde instrument

³⁷ Veronica Doubleday, 'Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender', *Ethnomusicology Forum* 17:1 (2008) 3-39, aldaar 15, 29.

³⁸ Frank A. Salamone, 'Jazz and Its Impact on European Classical Music', *The Journal of Popular Culture* 38:4 (2005) 732-743, aldaar 742.

³⁹ Peretti, *The Creation of Jazz*, 188.

⁴⁰ *De Jazzwereld* februari 1936, 7.

⁴¹ *De Jazzwereld* juni 1940, 2; *De Jazzwereld* Kerstnummer 1931, 4.

⁴² *De Jazzwereld* juni 1940, 6.

⁴³ *De Jazzwereld* november 1934, 13.

van belang in de representatie van vrouwelijke artiesten. Daarnaast varieerde de representatie van jazz-zangeressen voornamelijk tussen witte en gekleurde jazz-zangeressen.

Gender en etniciteit

In *De Jazzwereld* werden hoofdzakelijk Nederlandse jazz-zangeressen gerecenseerd, aangezien het aanbod van buitenlandse jazzbands logischerwijs een stuk kleiner was. In recensies van Nederlandse jazzzangeressen lijkt het uiterlijk voorkomen van de desbetreffende vocalistes vaak een grote rol te spelen. Zo schreef een onbekende auteur met de initialen 'A.M.V.S.': 'Gewoonlijk is de lieftalligheid der dames van meer gewicht dan de muzikale prestaties'.⁴⁴ Deze lieftalligheid was dan ook een belangrijk aspect om te bespreken voor de redacteurs van het jazzblad. Topy Glerum en Annie Xhofleer bijvoorbeeld, twee bekende Nederlandse jazz-zangeressen, werden door de redactie beschreven als 'charmant' en 'lieftallig'. Zo betoogde Bob Schrijver in september 1934 over Topy Glerum dat 'het zangeresje' en 'platina-blonde, nog geen 25 lentes tellende Haarlemsche meiske' met gerust hart aanbevolen kon worden aan jazzorkesten.⁴⁵ Andere zangeressen zoals de Engelse Evelyn Hayes en Bobby Caston werden door redacteur Schrijver en recensent Ad de Haas beschreven als 'slank', en 'charmant en lieftallig'.⁴⁶ Bij een foto van Alice Faye schrijft recensent Bob Zeverijn dat zij 'bovendien een bijzonder aardige verschijning' is en zangeres en bandleidster Dolores weet volgens Schrijver haar band 'op elegante en 'voor het oog' alleszins aantrekkelijke manier [...] te leiden'. Deze vrouwen werden vanuit de *male gaze* gerepresenteerd in *De Jazzwereld*, waarbij vrouwen worden omschreven vanuit een mannelijk, heteroseksueel perspectief en als seksuele objecten werden gezien. Voor de recensenten waren de zangkwaliteiten van jazz-zangeressen niet altijd even belangrijk, en richtten zij hun aandacht op de wijze waarop zangeressen de 'aantrekkelijkheid' van een band verhoogden.⁴⁷

Alhoewel *De Jazzwereld* lovend sprak over veel vrouwelijke artiesten met hun charmante, aantrekkelijke verschijning en persoonlijkheid, stelt Vickie Willis dat deze vocalistes niet werden gezien als eersterangs jazzmuzikanten. Vrouwelijke vocalisten werden volgens Willis veelal in een typisch ondergeschikte vrouwelijke rol van zangeres geplaatst in de jazzwereld. Deze rol vervulden vrouwelijke vocalisten voornamelijk door een charmante persoonlijkheid en ware vrouwelijkheid te symboliseren, en mannelijke jazzliefhebbers moesten zwichten voor de stem van de lieftallige en charmante dames.⁴⁸

Daarnaast werden jazz-zangeressen in de mannelijke wereld van jazz over het algemeen in een geseksualiseerde rol gedwongen. De mate waarin sprake was van het seksualiseren van vrouwelijke artiesten verschilde volgens Willis op basis van etniciteit.⁴⁹ In het fotoalbum van *De Jazzwereld*, dat uitgegeven werd in 1939, luidde het bijschrift bij foto's van de witte zangeressen Evelyn Dall, Alice Mann en Ella Logan 'Charme en persoonlijkheid'. Deze vrouwen symboliseerden voor *De Jazzwereld* 'Het zwakke geslacht dat met zijn stem en lieve oogopslag toch alles vermag', zoals de tekst daarboven luidde. De drie vrouwen staan gracieus en elegant op de foto, en moeten vrouwelijkheid en charme uitdrukken. Het bijschrift bij de foto's van de drie zwarte zangeressen Ivy Anderson, Maxine Sullivan en Nina May McKinney luidde echter 'Oogen houden oogen vast' en 'Seductive black eyes' en de drie zangeressen kijken verleidelijk in de

⁴⁴ De Jazzwereld februari 1934, 17.

⁴⁵ De Jazzwereld juli 1934, 4.

⁴⁶ De Jazzwereld oktober 1934, 6; De Jazzwereld mei 1936, 3.

⁴⁷ De Jazzwereld maart 1940, 8.

⁴⁸ Willis, 'Be-in-tween the Spaces', 296.

⁴⁹ Ibidem, 296.

camera. Daaronder stond een foto van Elsie Bayron, die door *De Jazzwereld* werd gedoopt tot 'de exotische gracieuze'. Willis stelt dat jazz voor witte mannen een exotisch genre was, dat vertegenwoordigd werd door verleidelijke donkere vrouwen zoals Ivy Anderson en Maxine Sullivan, die 'echte jazz' zouden spelen volgens de redactie van *De Jazzwereld*.⁵¹

Representationele intersectionaliteit speelt een grote rol in de representatie van deze verschillende groepen vrouwen. Zoals Crenshaw aantoonde, moesten witte vrouwen meestal een vorm van vrouwelijkheid representeren, terwijl zwarte vrouwen in het blad geseksualiseerd werden. Deze seksualisering van zwarte vrouwen was volgens Patricia Collins ontstaan onder de slavernij in Noord-Amerika, waarbij zwarte vrouwelijke slaven door witte mannen gestereotypeerd werden als seksueel agressief, zodat seksueel overschrijdend gedrag van witte mannen gemakkelijker gerechtvaardigd kon worden.⁵² Deze stereotypering lijkt door de Nederlandse jazzcultuur overgenomen te zijn vanuit de Verenigde Staten.

Omdat de 'zwarte' jazzmuziek die gekleurde vrouwen speelden eerder werd gezien als primitief, exotisch en rauw, werden zwarte vrouwen ook zo gerepresenteerd. Zangeressen met een donkere huidskleur werden 'exotisch-primitief' genoemd en zouden een aangeboren gevoel voor ritme hebben.⁵³ Over de donkere Joséphine Baker bijvoorbeeld, stelde G. Limper dat zij 'het gevoel voor de jazz-rhythmen [...] in hoge mate' bezat. Ook schreef hij: 'Zij illustreert de gemoedsstemmingen, die in de liederen tot uiting komen, niet alleen met haar gelaatsexpressies, doch met haar geheele prachtige lichaam, waarvan zij ons zooveel laat zien, als hier in ons land nog net geoorloofd is'.⁵⁴ Limper prees Baker voor haar muzikale competentie maar tegelijkertijd richtte de schrijver zich op het lichaam van de zangeres en lijkt Baker beschouwd te worden als seksueel object.

Over Mabel Scott schreef een onbekende gastauteur met de initialen 'E.G.' dat haar 'gehuppel en die rokkenoptillerij' volgens hem geen reclame was voor de jazz en dat zij hem niet kon 'bekoren'.⁵⁵ Opvallend is dat de redactie het woord 'bekoren' bijna uitsluitend in de context van jazz-zangeressen gebruikte, waaronder witte zangeres Lilian Harvey en de gekleurde vocalisten Ivy Anderson en Adelaide Hall.⁵⁶ Sarah Provost stelt dat vrouwelijke muzikanten geaccepteerd werden door mannen als zij hen 'vertederde'.⁵⁷ Uit de recensie van Mabel Scott lijkt naar voren te komen dat 'E.G.' van de zangeres verwacht dat zij hem verleid of verrukt met haar vocalen. In de uitgave van de maand daarvoor werd Scott echter juist door Schrijver beschreven als een 'zeer begaafde artiste, met een sterk uitgesproken persoonlijkheid', en werd haar 'aanhoudende beweeglijkheid, haar mimiek, danspassen en herhaald gehuppel rond den dansvloer' juist geprezen. Dit showelement leidde er volgens de auteur wel toe dat hij Scott niet op haar 'jazzmuzikale talenten [kon] beoordeelen'.⁵⁸ Schrijver noemde Scott enerzijds een 'begaafde artiste' maar stelde daarna dat hij haar muzikale kwaliteiten niet kon beoordelen. De meningen van verschillende redacteuren over het gehuppel en de 'rokkenoptillerij' van Scott waren dus verdeeld, maar opvallend is dat de aandacht niet bij haar muzikale voordracht lag.

⁵¹ Willis, 'Be-in-tween the Spaces', 296-297.

⁵² Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment* (New York 2000) 81-82.

⁵³ *De Jazzwereld* augustus 1932, 14.

⁵⁴ *De Jazzwereld* augustus 1932, 13.

⁵⁵ *De Jazzwereld* november 1938, 9.

⁵⁶ *De Jazzwereld* september 1933, 2; *De Jazzwereld* juli 1932, 6; *De Jazzwereld* februari, 7.

⁵⁷ Provost, 'Bringing Something New', 146.

⁵⁸ *De Jazzwereld* oktober 1938, 8.

Naast dat de seksualiteit van zwarte zangeressen werd benadrukt, lijkt het dat de redactie van hen verwachtte dat zij een superieure vorm van jazz ten opzichte van hun witte vakgenoten maakten. Will Gilbert schreef over de zwarte zangeres Ella Fitzgerald bijvoorbeeld: 'zij is net een blanke, wat zij zelf misschien fijn vindt, doch wat ons maar miserabel voorkomt'. Waarschijnlijk doelde Gilbert, de vaste recensent van grammofoonplaten in *De Jazzwereld*, hier op de 'blanke' manier van zingen van Fitzgerald, waarover hij niet te spreken was. De Amerikaans-Indiaanse zangeres Mildred Bailey vond Gilbert daarentegen 'net een negerin', en Ad de Haas vroeg zich af of Bailey buiten het 'jazzmuzikale gebied' ook 'vernegerscht was', omdat dit 'de spontaniteit waarmee zij zingt' zou kunnen verklaren.⁵⁹ Spontaniteit lijkt een muzikale eigenschap die in *De Jazzwereld* doorgaans toegeschreven werd aan zwarte muzikanten. Zo zouden zwarte muzikanten volgens H. Freddy Koen jr. bang zijn om 'onder Europeeschen invloed te komen' en hierdoor hun 'neger-spontaniteit' te verliezen.⁶⁰ De virtuositeit van Fitzgerald en Bailey kwam klaarblijkelijk volgens Gilbert niet overeen met de etniciteit van beide zangeressen. De donkere Fitzgerald zou volgens hem vanwege haar huidskleur muzikaal bekwaamer moeten zijn dan zij daadwerkelijk was, terwijl Bailey met haar witte huidskleur als een zwarte muzikant zong: rauw en expressief.

Een rauwe en expressieve vorm van jazzmuziek lijkt in *De Jazzwereld* veelal gekoppeld te worden aan zwarte mannelijke muzikanten zoals Louis Armstrong, Duke Ellington en Sam Theard. Deze zwarte muzikanten speelden een vorm van 'hot-jazz' met een 'speciaal element van primitiviteit'.⁶¹ Diens solo's of stemgeluid werden door de redactie van *De Jazzwereld* bestempeld als (te) rauw. Deze rauwheid lijkt connotaties met primitiviteit, mannelijkheid en een zwarte huidskleur te hebben. Wanneer een zwarte zangeres zachter en melodieuzer zong, werd van haar daardoor juist gezegd dat zij beschaafd en 'vrouwelijk' zong of verwesterd was.⁶² Witte zangeressen zoals Bailey daarentegen zongen ongecultiveerd en primitief volgens de redactie, en dus mannelijk.⁶³ Dit waren echter geen negatieve connotaties, aangezien een zwarte vorm van jazz als superieur werd beschouwd door de redactie van *De Jazzwereld*. De wijze waarop zangeressen met een verschillende etnische achtergronden gerepresenteerd werden, verschilde dus op basis van etniciteit en muzikale voordracht.

Gender performativiteit en jazz-zangeressen

Zoals uit bovenstaande analyse blijkt werd de identiteit van vrouwelijke jazzvocalisten in *De Jazzwereld* geconstrueerd op basis van gender, lichamelijke etniciteit en muzikale voordracht. Deze identiteit was geconstrueerd binnen het culturele discours van de Nederlandse jazzwereld, waarin het mannelijke vertoog domineerde. Hierdoor overheersten idealen van mannelijkheid en vrouwelijkheid binnen het jazzdiscours in Nederland, die geconstrueerd waren door mannelijke muzikanten en mannelijke jazzliefhebbers. Om geaccepteerd en succesvol te worden in de jazzwereld moesten vrouwen zich hierdoor schikken naar overheersende mannelijke idealen, waarbij vrouwen meestal de door mannen opgelegde stereotype vrouwelijke rol van zangeres vervulden. In de jazz was de rol van vocalist ondergeschikt aan die van instrumentalisten, waardoor vrouwen vaak een minder belangrijke rol vervulden in jazzensembles.⁶⁴

⁵⁹ De Jazzwereld maart 1938, 11; De Jazzwereld december 1939, 12.

⁶⁰ De Jazzwereld juni 1936, 6.

⁶¹ De Jazzwereld april 1933, 6.

⁶² De Jazzwereld juli 1933, 11; De Jazzwereld april 1937, 6.

⁶³ De Jazzwereld november 1937, 12.

⁶⁴ Wahl e.a., 'Almost Like a Real Band', 447.

Daarnaast was binnen het culturele discours van *De Jazzwereld* het uiterlijke voorkomen van vrouwelijke jazzvocalisten vaak van bijna even groot belang als hun muzikale bekwaamheid. Jazz-zangeressen moesten zich hierdoor meer bewust zijn van hun uiterlijk dan zangers. Hierbij speelde intersectionaliteit een grote rol en witte en zwarte vrouwen werden in *De Jazzwereld* op verschillende wijze gerepresenteerd. Terwijl de redactie witte vrouwen neerzette als charmante en aantrekkelijke verschijningen met een persoonlijkheid, schreven de redacteurs over de verleidelijke ogen en lichamen van zwarte zangeressen. Daarnaast zorgde ook de muzikale voordracht van de vocalistes ervoor of zij als wit of zwart, of mannelijk of vrouwelijk werden gerepresenteerd. Vrouwen die spontaan en expressief zongen, werden bestempeld als zwart en mannelijk, terwijl een 'beschaafd' en melodieus stemgeluid als wit en vrouwelijk werd gekarakteriseerd.

Judith Butler stelt dat deze gegenderde en etnische identiteiten niet tot uiting zouden komen als deze niet uitgedrukt zouden worden. Door de *performance* van jazz-zangeressen werd een mannelijke, vrouwelijke, witte of zwarte identiteit uitgedrukt. Volgens Butler is deze performativiteit geen keuze, maar is de *performance* van een identiteit gecreëerd binnen een cultureel discours. Dit houdt in dat de mannelijke machtsstructuur binnen de jazzwereld zorgde voor de handhaving van een binaire genderpolariteit, waardoor mannelijke en vrouwelijke rollen typisch gescheiden bleven.⁶⁵ Vrouwen gedroegen zich hierdoor aan de hand van vrouwelijke gedragsnormen om geaccepteerd te worden in de jazzwereld. Vrouwen deden dit veelal door de vrouwelijke rol van zangeres te vervullen. In het volgende hoofdstuk zal blijken dat vrouwelijke instrumentalisten, die een typische mannelijke rol vervulden, op een andere wijze gerepresenteerd werden dan vrouwelijke vocalisten.

⁶⁵ Butler, *Gender Trouble*, 178.

Hoofdstuk 2 Damesorkesten en vrouwelijke instrumentalisten

Vrouwelijke instrumentalisten waren een grote minderheid in de jazzmuziek in Nederland en in *De Jazzwereld* zijn weinig recensies over vrouwelijke jazzbands of instrumentalisten geschreven. Veel vrouwelijke jazzmusici die besproken werden in *De Jazzwereld* speelden in een damesorkest. Volgens Leslie Gourse was het voor vrouwelijke instrumentalisten vaak gemakkelijker was om in ensembles te spelen waarbinnen geen seksuele diversiteit bestond. Hij stelt dat dit voor jazzzangeressen wel mogelijk was, aangezien vocalisten door de mannelijke jazzmuzikanten in de band niet werden gezien als volwaardige jazzmuzikanten, en dus geen bedreiging vormden voor de mannelijke hegemonie.⁶⁶ Vrouwelijke instrumentalisten die wel in mannelijke bands speelden, moesten volgens Sarah Provost een mannelijke manier van spelen imiteren, zodat zij door de mannen in de band geaccepteerd zouden worden. Hierdoor is de representatie van vrouwelijke instrumentalisten binnen damesorkesten en instrumentalisten in mannelijke bands uiteenlopend. Om het verschil tussen de representatie van beide te kunnen verklaren wordt in het eerste deel van dit hoofdstuk de representatie van vrouwelijke instrumentalisten in damesorkesten onderzocht, waarna in het tweede deel dieper ingegaan zal worden op de vrouwelijke instrumentalisten in mannelijke jazzbands.

Gender en damesorkesten

In *De Jazzwereld* zijn geen recensies van gekleurde vrouwelijke jazzbands geschreven, waardoor het eerste deel van dit hoofdstuk zich niet richt op de intersectionaliteit van gender en etniciteit, maar de focus alleen op gender ligt. Wellicht kwam dit doordat gekleurde vrouwelijke jazzbands, zoals de *International Sweethearts of Rhythm* of de *Harlem Playgirls* pas later begonnen met touren in Europa of waren gekleurde vrouwelijke ensembles minder populair onder Amerikaanse en Europese jazzliefhebbers. De damesorkesten die wel besproken werden in *De Jazzwereld* werden immer met kritische blik bekeken. In de meeste recensies over vrouwelijke orkesten uitten de auteurs algemene kritiek op damesorkesten alvorens daadwerkelijk in te gaan op het spel van de muzikanten. Zo schreef 'A.M.V.S.', een van de vele gastauteurs in *De Jazzwereld*, in de uitgave van februari 1934 een recensie over Clara de Vries' Blue Jazz Ladies waarin hij stelde: 'De ervaring heeft ons geleerd tegenover dit soort orkesten een enigszins sceptische houding aan te nemen'.⁶⁷ Ook andere auteurs in *De Jazzwereld* hadden een vergelijkbare houding ten opzichte van vrouwenbands. In de uitgave van december 1932 schreef een zekere 'L.O.' een algemene noot over vrouwenorkesten: 'nu bestaan er ongetwijfeld verdienstelijke jazzorkesten, die geheel uit dames zijn samengesteld, doch menigeen, die inzake moderne dansmuziek eenige eischen stelt, zal doorgaans aan een heeren ensemble de voorkeur geven'. De auteur stelde vast dat de discussie die hierover was gevoerd in het Engelse tijdschrift *Melody Maker* 'in 't voordeel van de heeren der schepping geëindigd', zonder hier daadwerkelijk inhoudelijk op in te gaan.⁶⁸ Door een algemeen kwalitatief onderscheid te maken tussen mannelijke en vrouwelijke bands werd de mannelijke hegemonie binnen het discours in *De Jazzwereld* versterkt.

Deze mannelijke hegemonie werd versterkt doordat damesorkesten vaak werden beoordeeld ten opzichte van mannen in *De Jazzwereld*. De representatie van vrouwelijke orkesten was relationeel en was dus afhankelijk van mannelijke orkesten en reageerde daarop. Zo stelde redacteur Poustochkine over Clara de Vries en Annie van 't Zelfde 'een tweetal sterren van de eerste grootte ontdekt te hebben', die 'voor menig trompettist of saxofonist niet [behoefden]

⁶⁶ Leslie Gourse, *Madame Jazz: Contemporary Women Instrumentalists* (New York 1995), 21.

⁶⁷ *De Jazzwereld* februari 1934, 17.

⁶⁸ *De Jazzwereld* december 1932, 35.

onder te doen'. Over de Joodse trompettiste Clara de Vries schreef hij: 'Het is absoluut geen overdrijving te zeggen dat zij haar broer [Louis de Vries, red.] evenaart'.⁶⁹ Over saxofoniste Annie van 't Zelfde, die in Clara de Vries' Blue Jazz Ladies speelde, schreef Bob Schrijver: 'Annie speelt zo doodkalm: beheerscht haar zaken alsof het niets is. Bij haar soli knijpt zij de oogen dicht gelijk Hawkins'.⁷⁰ Alhoewel deze vergelijkingen met Louis de Vries en Coleman Hawkins, twee vooraanstaande musici, waarschijnlijk vleiend bedoeld waren, werd hiermee het talent en de persoonlijkheid van beide vrouwen gemeten aan de hand van twee mannelijke muzikanten. Sarah Provost beargumenteert dat de muzikale inventiviteit van vrouwen, een essentieel onderdeel in de op improvisatie gebaseerde jazzmuziek, ontkend werd doordat vrouwelijke instrumentalisten met mannen werden vergeleken.⁷¹ Uit de wijze waarop de redactie lovende woorden sprak over Clara en Annie, lijken de mannelijke normen van de redactie sterk naar voren te komen.

Alhoewel *De Jazzwereld* over het algemeen sceptisch was ten opzichte van damesorkesten, was de redactie vaak positief verrast door de muzikaliteit van de orkesten of specifieke muzikanten in orkesten. Volgens redacteur Poustochkine presteerde Ina Ray Huttons damesorkest bijvoorbeeld 'muzikale dingen, die geen enkele band oneer zouden aandoen', en stelde Bob Schrijver in *De Jazzwereld* van juli 1934 over Ina Ray Hutton and her Melodears: 'Wat dit damesorkest aan ensembletechniek presteert, verdient alleszins onze bewondering. Menige 'mannelijke band' kan er een voorbeeld aan nemen. Zeker, er zijn enkele ongaafheden, maar wie zou hebben verwacht, dat het zwakke geslacht op het gebied der rhythmten tot dergelijke daden in staat was'.⁷² Door de vrouwelijke instrumentalisten als 'het zwakke geslacht' te typeren, stelde Schrijver dat vrouwen ondergeschikt waren aan mannen. Alhoewel hij ervan uitging dat vrouwen niet in staat waren om goede jazzmuziek te spelen, was hij juist positief over het damesorkest van Ina Ray Hutton. Chelsea Wahl en Stephen Ellington stellen dat vrouwelijke instrumentalisten omwille van hun geslacht uitgesloten werden in de mannelijke cultuur binnen de jazzwereld maar dat door meritocratische idealen in de jazzcultuur, getalenteerde vrouwelijke jazzmusici geaccepteerd werden. *De Jazzwereld* lijkt vrouwelijke instrumentalisten bij voorbaat uit te sluiten maar was vanwege de meritocratische idealen in de jazzcultuur positief over de getalenteerde vrouwelijke musici. Alhoewel vrouwen getypeerd werden als 'het zwakke geslacht' en in het algemeen ondergeschikt werden geacht aan mannen, was dit op muzikaal niveau niet het geval.

Dit blijkt ook uit *De Jazzwereld* van oktober 1937, waarin een onbekende auteur schreef: 'Ook Clara de Vries vergast ons weer op meenige mooie solo. Haar echtgenoot Willy Schobbe [die ook meespeelde, red.] vergenoegt zich met de 2e plaats. Als hij thuis dan maar de 1e viool speelt, dan is het evenwicht in acht genomen'.⁷³ De auteur vond blijkbaar dat Schobbe op muzikaal vlak overschaduwde werd en dat deze een pas op de plaats maakte voor zijn vrouw Clara. Hierom zou Schobbe volgens de auteur binnenshuis maar wel de overhand moeten hebben. Alhoewel Clara gerepresenteerd wordt als een goede soliste, wordt haar vrouwelijkheid door de auteur benadrukt doordat de nadruk wordt gelegd op haar huwelijk waarin Willy Schobbe als man de baas zou moeten zijn. Op muzikaal niveau werd Clara als Schobbes meerdere gezien, terwijl Schobbe vanwege zijn sekse over het algemeen de overhand zou moeten hebben volgens de redactie. Hieruit blijkt de heteronormatieve houding van *De Jazzwereld*, waarbinnen vrouwen ondergeschikt werden geacht aan mannen.

⁶⁹ De Jazzwereld november 1933, 8.

⁷⁰ De Jazzwereld september 1935, 17.

⁷¹ Provost, 'Bringing Something New', 141-143.

⁷² De Jazzwereld oktober 1935, 13.

⁷³ De Jazzwereld oktober 1937, 7.

De focus van de redactie lag bij de vrouwelijke orkesten echter niet enkel bij de muzikale uitvoering maar ook het uiterlijk van de vrouwelijke instrumentalisten werd beoordeeld. Zo stelde Schrijver in de uitgave van september 1935 over het damesorkest van Clara de Vries: 'Niet alleen is het uiterlijk prettig om te aanschouwen, maar wordt er tevens goed gemusiceerd', en A.M.V.S. vond dat het orkest van Clara 'aardig om naar te luisteren en kijken' was.⁷⁴ Over Gloria Hiltons Girls of Syncopation stelde Gilbert: 'Gloria's band is samengesteld uit jonge, knappe meisjes, wier muzikaliteit hun schoonheid evenaart, en wier muziek even verzegend moet zijn als die van blanke mannelijke bands en vele der beroemde gekleurde combinaties'.⁷⁵ Opvallend is dat alle drie de auteurs dieper ingaan op de muzikale prestaties van de vrouwen maar eerst een opmerking over het voorkomen van de musici in het damesorkest maken. Hieruit blijkt dat alhoewel muzikaliteit een belangrijk ideaal was, ook het voorkomen van de vrouwen van belang was.

Naast een opmerking over het uiterlijk van Clara, schreef redacteur Schrijver: 'Zij, die deze eenige goede Europeesche damesband op haar verdere tocht ontmoeten, moeten ook eens letten op de [...] vrouwelijk-gracieuze wijze waarop Clara zelf speelt en de band aanvoert. En als zooveel charmante jongedames dan nog 'I can't give you anything but love' spelen, wat kan de luisteraar of criticus dan verteederd zijn'.⁷⁶ Redacteur Schrijver benadrukt echter Clara's vrouwelijke en gracieuze manier van spelen, waarmee hij waarschijnlijk doelde op het melodieuze spel van Clara. Alhoewel Clara dus geen mannelijke manier van spelen imiteerde, stelt Schrijver wel dat hij 'verteederd' werd. Hierdoor lijkt het alsof Clara's band geaccepteerd werd door *De Jazzwereld*.

Uit recensies over de damesorkesten van Clara de Vries en Gloria Hilton blijkt, afgezien van enkele opmerkingen over het uiterlijk van de vrouwen, dat deze vrouwelijke instrumentalisten niet werden geseksualiseerd door de redactie van *De Jazzwereld*, en de nadruk voornamelijk op de muzikaliteit van de vrouwen lag. Alhoewel Provost betoogde dat trompettistes eerder geseksualiseerd werden dan pianistes, omdat trompettistes hun instrument staand bespeelden en open stonden voor de *male gaze*, lijkt er geen onderscheid gemaakt te kunnen worden binnen damesorkesten.⁷⁷ Dit onderscheid kan daarentegen in de representatie van vrouwelijke instrumentalisten in mannelijk jazzbands wel gemaakt worden.

Gender, etniciteit en vrouwelijke instrumentalisten

Er waren slechts een handvol vrouwelijke instrumentalisten die in mannelijke bands speelden en optraden in Nederland. De manier waarop deze vrouwelijke muzikanten geaccepteerd werden door mannelijke jazzmuzikanten en liefhebbers verschilde op basis van etnische achtergrond maar ook met name op basis van het instrument dat deze vrouwen bespeelden. Provost stelt dat terwijl een zangeres openstond voor de *male gaze*, haar stem en jurk een vrouwelijkheid representeerden die seksueel wenselijk was. Zangeressen vervulden een stereotype vrouwelijke rol en benadrukten met hun vrouwelijke stem en uiterlijk hun vrouwelijkheid. Vrouwelijke instrumentalisten vervulden een typische mannelijke rol, en moesten er volgens Provost voor zorgen dat zij geaccepteerd werden. Een piano blokkeerde een groot deel van de visuele vrouwelijkheid van de vrouwelijke muzikanten, waardoor mannen de 'mannelijke taal' van jazz konden accepteren die uit de piano kwam. Daartegenover konden vrouwen die blaasinstrumenten bespeelden hun vrouwelijke lichaam niet verbergen maar spraken zij wel de mannelijke taal van de jazz. Provost stelt dat vrouwelijke instrumentalisten in mannelijke

⁷⁴ De Jazzwereld september 1935, 17; De Jazzwereld februari 1934, 17.

⁷⁵ De Jazzwereld juli 1934, 13.

⁷⁶ De Jazzwereld september 1935, 17.

⁷⁷ Ibidem, 148.

jazzbands hierdoor stereotype vrouwelijke rollen zoals zingen en dansen aan hun repertoire toevoegden.⁷⁸

Het verschil tussen de representatie van vrouwelijke jazzmuzikanten met verschillende instrumenten komt naar voren in *De Jazzwereld*. Zo schreef Theo Uden Masman in de uitgave van juli 1933 over de Ierse pianiste en zangeres Peggy Dell: 'Haar geluid [...] is nu niet bepaald erg vrouwelijk. Ze zingt Red Hot Mamma Achtig, maar ik vind het geweldig'.⁷⁹ Dell werd door Masman vanwege haar spel, waarmee hij haar pianospel en zang bedoelde, gerepresenteerd als onvrouwelijk. Doordat Dell achter de piano zat was haar lichaam niet zichtbaar was voor de *male gaze*. Provost stelde dat pianistes die 'hard' en 'mannelijk' speelde hierdoor eerder geaccepteerd door mannelijke muzikanten. Waarschijnlijk kon Masman hierdoor Dells mannelijke geluid accepteren en vond hij het 'geweldig'.

De Nederlandse pianiste Tony Kwast, die in het arrangement van haar broer Felix Kwast speelde, vond Bob Schrijver 'een bijzonderheid', die 'een geweldige feeling voor hotmuziek' had, waarop andere vrouwen trots konden zijn.⁸⁰ Constantin Poustochkine merkte echter op dat Felix de variaties speelde, terwijl zijn zuster meestal 'de doorlopende begeleidingen voor haar rekening nam'.⁸¹ Alhoewel hij lovend was over Tony's 'rhythmische virtuositeit', ontkende Poustochkine hiermee Tony's creativiteit als jazzmuzikant, aangezien niet zij, maar haar broer Felix de improvisatie op zich nam. Volgens Provost werd vaak van vrouwelijke instrumentalisten beweerd dat zij op muzikaal gebied niet innovatief waren.⁸²

Ook de Afro-Amerikaanse pianiste Mary Lou Williams werd ervan beticht niet creatief te zijn. Door de redactie werd Williams gezien als 'grote jazz-artiste'. Over een van haar arrangementen stelde Gilbert echter: 'de saxofoonpassage vlak na het gitaarmotiefje kort na den aanvang is regelrecht plagiaat van een oud liedje', waarmee Williams creativiteit aan de kaak werd gesteld.⁸³ Hij noemde de Afro-Amerikaanse Williams in de uitgave van april 1939 'de krachtige satanische muzikante van de engelachtige, zwakke sexe'.⁸⁴ Doordat Gilbert het spel van Williams bestempelde als 'satanisch', wordt haar seksualiteit benadrukt. Satanisme had volgens Per Faxneld en Jesper Petersen van oudsher connotaties met seksualiteit.⁸⁵ De tegenstrijdigheid tussen het krachtige, satanische spel en de engelachtige, zwakke sekse in de representatie van Williams werd niet uitgelegd door Gilbert maar duidde waarschijnlijk enerzijds op het krachtige spel van Williams, dat volgens Provost vaak als mannelijk werd geduid, en anderzijds op haar vrouwelijke voorkomen.⁸⁶

De trompettiste en zangeres Valaida Snow daarentegen, die haar instrument staand moest bespelen, werd door *De Jazzwereld* op een andere wijze gerepresenteerd. Bob Schrijver schreef in de uitgave van april 1939 over de Afro-Amerikaanse Snow: 'Deze zangeres en trompettiste had zoowaar meer succes bij het publiek, waartoe echter haar uiterlijk en kleding wel een beetje bijdroegen. Valaida gaf niettemin prachtige vocals weg'. Waar de pianistes Williams, Kwast en Dell niet aan de hand van hun uiterlijk beschreven werden, gebeurde dat bij

⁷⁸ Ibidem, 148.

⁷⁹ De Jazzwereld juli 1933, 11.

⁸⁰ De Jazzwereld januari 1934, 19.

⁸¹ De Jazzwereld september 1936, 2.

⁸² Provost, 'Bringing Something New', 147.

⁸³ De Jazzwereld april 1939, 12.

⁸⁴ De Jazzwereld april 1939, 11.

⁸⁵ Per Faxneld en Jesper Petersen, 'Cult of Carnality: Sexuality, Eroticism and Gender in Contemporary Culture' in Henrik Bogdan e.a., *Sexuality and New Religious Movements* (New York 2014) 165-181, aldaar 166.

⁸⁶ Provost, 'Bringing Something New', 154.

Snow wel. Daarnaast stelde Schrijver dat haar trompetspel veel indruk maakte op het publiek, maar dat 'doch uit het oogpunt van jazzmuziek' alleen haar zang meetelde.⁸⁷ Schrijver richtte zich in zijn recensie in het geheel niet op Snows trompetspel, en legde de nadruk alleen op de stereotype rol van zangeres die Snow vervulde. Volgens L.F. van Loo jr. was het trompetspel van Snow daarentegen 'om te watertanden'. Daarnaast stelde hij: 'het kan niet anders of ze kent Louis [Armstrong] beter dan alleen van horen zeggen'.⁸⁸ Hiermee vergeleek van Loo haar spel met de Afro-Amerikaanse trompettist Louis Armstrong. Provost stelt dat vrouwelijke instrumentalisten zoals Snow de 'mannelijke' stijl van mannelijke jazzmuzikanten imiteerden, om geaccepteerd te worden in de jazzmuziek. Hierdoor werd Snow volgens Provost in Amerika ervan beticht dat zij Armstrongs muziek noot voor noot kopieerde, waarmee haar creativiteit ontkend werd en de trompettiste niet als eersterangs jazzmuzikant werd gezien. Provost stelt echter dat Snows stilistische keuze ervoor zorgde dat zij geaccepteerd werd in een mannelijke muzikale ruimte, die haar participatie anders afgeraden had.⁸⁹

Het lijkt erop dat Snow de stereotype rol van zangeres naast haar rol als trompettiste moest vervullen, doordat zij haar lichaam niet kon verbergen met haar instrument. Net als bij andere zwarte jazz-zangeressen werd Snow hierdoor juist geseksualiseerd door de mannelijke redactie van *De Jazzwereld*. De intersectionaliteit van Snows etniciteit, gender en het instrument dat zij bespeelde zorgde ervoor dat Snow geseksualiseerd werd in het mannelijke jazzdiscours, waarbij de redactie aandacht had voor haar kleding en uiterlijk. Snow werd in *De Jazzwereld* gerepresenteerd als knappe vrouw met een mooie stem, terwijl er nauwelijks gefocust werd op haar trompetspel.

Gender performativiteit en vrouwelijke instrumentalisten

Vrouwen die een instrument bespeelden konden hun improvisatietalent, een essentieel onderdeel van de jazz, vertonen, waardoor zij konden laten zien dat de jazzwereld niet een puur mannelijk discours maar een performatief discours met stereotype geconstrueerde genderrollen was. Vickie Willis stelt dat vrouwen met hun instrument de 'mannelijke taal' van jazz spraken, en daarmee de binaire man-vrouw-verhoudingen binnen jazz konden ondermijnen.⁹⁰ De wijze waarop vrouwen gerepresenteerd werden binnen het mannelijke discours van bijvoorbeeld *De Jazzwereld* zorgde er echter voor dat de *performance* van vrouwelijke musici wel gegenderd was. Alhoewel vrouwelijke musici konden kiezen om de mannelijke taal van jazz te spelen, was hun gegenderde performativiteit bepaald door het mannelijke discours in de Nederlandse jazzwereld. *De Jazzwereld* had een relatief grote invloed op dit discours, doordat hierin de mannelijke jazzcultuur tot uiting kwam. De wijze waarop vrouwelijke muzikanten gerepresenteerd werden binnen dit discours was afhankelijk van een aantal factoren, waaronder etniciteit en het instrument dat zij bespeelden.

Het lijkt erop dat damesorkesten in *De Jazzwereld* veelal als geheel gerepresenteerd werden. Hierdoor hoefden vrouwen in een damesorkest zich wellicht minder dan vrouwelijke instrumentalisten in mannelijke bands te conformeren aan genderrollen. De redactie van *De Jazzwereld* richtte in het geval van vrouwelijke pianistes in mannelijke bands de aandacht veelal op hun spel. Deze vrouwen werden eerder gerepresenteerd als 'mannelijk' vanwege hun krachtige spel. De 'mannelijke' *performance* van deze pianistes werd beïnvloed door het

⁸⁷ De Jazzwereld april 1939, 7.

⁸⁸ De Jazzwereld november 1934, 13.

⁸⁹ Provost, 'Bringing Something New', 151.

⁹⁰ Willis, 'Be-in-tween the Spaces', 300

mannelijke discours binnen de jazzwereld, waarin vrouwen mannelijk moesten spelen om geaccepteerd te worden door de mannen in de band.

Opvallend is dat de trompettiste en zangeres Valaida Snow daarentegen juist niet werd gerepresenteerd als mannelijk maar eerder als typisch vrouwelijk als jazz-zangeres. Vanwege Snows etniciteit was haar *performance* typisch vrouwelijk, aangezien zwarte vrouwen trompettisten niet geaccepteerd werden binnen het mannelijke jazzdiscours. Zoals uit het vorige hoofdstuk bleek, werden zwarte zangeressen meer geseksualiseerd dan witte vrouwelijke vocalisten, waardoor Valaida Snow hier als trompettiste rekening mee moest houden en de stereotype rol van zangeres op zich nam.

Conclusie

In dit onderzoek stond de vraag centraal op welke wijze gender en etniciteit elkaar kruisen in de representatie van vrouwelijke jazzmuzikanten in *De Jazzwereld* (1931-1940). Hierbij is een onderscheid gemaakt tussen vrouwelijke vocalisten en instrumentalisten, om zo verschillen in de representatie van beide categorieën vrouwelijke jazzmusici te kunnen verklaren. Door middel van een discoursanalyse van *De Jazzwereld* laat dit onderzoek zien dat gender en etniciteit elkaar op verschillende wijze kruisten in de representatie van vrouwelijke jazzmuzikanten. De intersectionaliteit van gender en etniciteit was afhankelijk van een aantal factoren, waaronder het instrument dat vrouwen al dan niet bespeelden, muzikale voordracht en de soort jazz die vrouwen speelden.

Verschillende jazzstijlen hadden in Nederland verschillende connotaties met mannelijk- of vrouwelijkheid en zwart of wit. Mannelijke jazz zou volgens *De Jazzwereld* 'krachtig' zijn, terwijl vrouwelijke jazz bestempeld werd als melodieuze of gevoelig. Daarnaast werd een 'Afrikaanse' vorm van jazz in Nederland gezien als 'authentieke' jazz, waardoor *De Jazzwereld* van mening leek te zijn dat alleen zwarte muzikanten echte jazz konden spelen. Deze vorm van 'hot jazz' was rauw, dierlijk en exotisch-primitief volgens de redactie. Deze rauwheid had daarnaast connotaties van mannelijkheid. Jazz die gespeeld werd door witte artiesten werd daartegenover bestempeld als 'beschaafd' en was melodieuzer en daardoor vrouwelijk. Deze connotaties zorgden er onder andere voor dat jazz-zangeressen op verschillende wijze werden gerepresenteerd. Zangeressen die rauw en expressief zongen werden door de redactie gerepresenteerd als zwart en mannelijk, terwijl zangeressen die melodieuzer zongen werden bestempeld als wit of vrouwelijk.

Daarnaast lijken zwarte zangeressen vanwege hun etnische achtergrond eerder geseksualiseerd te worden dan witte zangeressen. De rol van zangeres was een typisch vrouwelijke rol in de jazzwereld. Vocalisten werden in de jazzmuziek niet gezien als volwaardige muzikanten, omdat zij geen instrument bespeelden en niet zoals instrumentalisten konden improviseren. Daarnaast waren vocalisten meestal vrouwen, en aangezien vrouwen binnen de jazzwereld ondergeschikt werden geacht aan mannen, werd de rol van vocalist vaak als minderwaardig gezien. Hieruit blijkt de heteronormatieve benadering van de redactie van *De Jazzwereld*. De redactie dwong mannelijke binaire gendernormen af door vrouwen in het algemeen ondergeschikt te achten aan mannen. Hierdoor werd door *De Jazzwereld* in recensies van jazz-zangeressen vaak de nadruk gelegd op het uiterlijk van de vrouwen, in plaats van op de muzikaliteit van de zangeressen. Vrouwen werden beschreven als 'charmant' en 'lieftalig', terwijl bij mannelijke vocalisten eerder werd gefocust op hun voordracht. Witte vrouwelijke vocalisten representeerden in *De Jazzwereld* een vorm van charme en vrouwelijkheid, terwijl zwarte zangeressen werden gerepresenteerd als 'verleidelijk' en 'exotisch'. Dit was op foto's uit het fotoalbum van *De Jazzwereld* duidelijk terug te zien.

Vrouwelijke instrumentalisten lijken aan de hand van andere factoren dan jazz-zangeressen gerepresenteerd te worden. Zo varieerde de representatie van instrumentalisten op basis van het instrument dat zij bespeelden en of de vrouwen al dan niet in een damesorkest speelden. De redactie plaatste vaak algemene kritische opmerkingen over damesorkesten, terwijl de recensenten vaak juist positief waren ten opzichte van de muzikaliteit van de orkesten. Aangezien instrumentalisten werden gezien als volwaardige jazzmuzikanten, en deze vrouwen een typische mannelijke rol vervulden, werd er waarschijnlijk meer nadruk op het spel dan op het uiterlijk van de vrouwen gelegd. De redactie richtte zich echter wel tot het voorkomen van damesorkesten maar er lijkt minder gefocust op de lichamen van de vrouwen. Opvallend is dat de redactie de muzikaliteit en het uiterlijk van damesorkesten vaak als geheel beoordeelde.

Vrouwelijke instrumentalisten die in mannelijk bands speelden, zouden volgens Vickie Willis door mannelijke muzikanten beschouwd kunnen worden als een bedreiging voor de mannelijke hegemonie. In *De Jazzwereld* werd opvallend vaak de creativiteit van deze vrouwen ontkend door te stellen dat vrouwen het spel van mannen kopieerden of niet improviseerden. Hierdoor lijkt het alsof de mannelijke redactie van *De Jazzwereld* ook vrouwelijke instrumentalisten ondergeschikt aan mannelijke instrumentalisten achtten. Vergeleken met jazz-zangeressen richtte de redactie van *De Jazzwereld* zijn aandacht echter veelal op de muzikaliteit van de vrouwen. Toch werden er door de redactie, in mindere mate, opmerkingen gemaakt over het voorkomen van de vrouwen. Daarbij lijken zwarte instrumentalisten binnen de heteronormatieve denkbeelden van de redactie evenals gekleurde jazz-zangeressen eerder geseksualiseerd te worden dan witte vrouwelijke instrumentalisten.

Zo werd door de redactie het succes van trompettiste Valaida Snow toegeschreven aan haar lichaam en kleding, en werd vooral de focus gelegd op haar rol als zangeres in plaats van instrumentalist. Snow werd als trompettiste eerder geseksualiseerd aangezien zij haar lichaam niet achter haar instrument kon verbergen. Hierdoor werd het 'mannelijke geluid' dat uit het instrument kwam, niet geaccepteerd door mannen en zouden vrouwelijke instrumentalisten als onvrouwelijk worden gezien. Doordat pianistes hun lichaam konden verbergen achter hun instrument, konden zij wel 'mannelijk' spelen en werd er minder aandacht gelegd op het lichaam van deze vrouwen.

Vanwege de overheersende mannelijke idealen binnen de jazzwereld, moesten vrouwen een plaats voor zichzelf creëren binnen de jazzscene in Nederland. Hierdoor moesten vrouwen zich conformeren aan mannelijke idealen en een stereotype rol als zangeres vervullen. Door de *performance* van jazz-zangeressen werd een witte, zwarte, mannelijke of vrouwelijke identiteit uitgedrukt. Doordat binaire verdeling tussen mannen en vrouwen werd gehandhaafd in de mannelijke jazzwereld, moesten vrouwen (en mannen) zich gedragen aan de hand van stereotype genderrollen, die in hun *performance* tot uiting kwam. Opvallend is dat vrouwelijke instrumentalisten eerder werden gezien als volwaardige jazzmuzikanten, waardoor deze vrouwen zich aan idealen van mannelijkheid moesten conformeren. De *performance* van vrouwelijke jazzmuzikanten zorgde ervoor dat deze idealen uitgedrukt werden. Dit werd beïnvloed door het mannelijke discours binnen de jazzmuziek in Nederland, waarbinnen de werkelijkheid werd bepaald door de dominante mannelijke groep. Hierdoor bleef de mannelijke machtsstructuur binnen de jazzwereld in Nederland gehandhaafd en lijkt deze nog steeds te bestaan. *De Jazzwereld* droeg door middel van taaluitingen bij aan het mannelijke discours binnen de Nederlandse jazzmuziek, en had daarmee invloed op de werkelijkheid. De representatie van vrouwelijke jazzmuzikanten was dus tot stand gekomen in een discours waar mannelijkheid een belangrijk ideaal was.

Door sociaal-culturele factoren zoals gender en etniciteit in *De Jazzwereld* te analyseren, heeft dit onderzoek laten zien dat vrouwen wel degelijk een plaats hadden in de Nederlandse jazzmuziek. Tegelijkertijd is een beeld gegeven van het ontstaan van de normen en waarden van mannelijkheid, vrouwelijkheid en etniciteit in de jazzcultuur in Nederland. Daarmee opent deze scriptie deuren voor eventueel verder onderzoek naar vrouwen in de Nederlandse jazzwereld en de Nederlandse jazzcultuur en blijft er veel ruimte voor analyses van andere sociaal-culturele kwesties in de jazzwereld, zoals klasse, nationaliteit en culturele uitwisselingen.

Bronvermelding

Literatuur

Burke, M., 'Heteronormativity' in Gail Weiss, Ann V. Murphy en Gayle Salomon, *50 Concepts for a Critical Phenomenology* (Evanston 2020) 161-167.

Butler, J., *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Oxford, 1990).

Collins, P.H., *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment* (New York 2000).

Crenshaw, K., 'Beyond Racism and Misogyny: Black Feminism and 2 Live Crew' in Diana Tietjens Meyers ed., *Feminist Social Thought: A Reader* (New York, 1997) 246-263.

Crenshaw, K., 'Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics' in *University of Chicago Legal Forum* 4:1 (1989) 139-167.

Dahl, L., *Stormy Weather: The Music and Lives of a Century of Jazzwomen* (New York, 1989).

Doubleday, V., 'Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender' in *Ethnomusicology Forum* 17:1 (2008) 3-39.

Eyle, W. van, (red.), *Jazz & Geïmproviseerde Muziek: Handboek voor de Nederlandse Jazzwereld* (Antwerpen, 1978).

Gourse, L., *Madame Jazz: contemporary women instrumentalists* (New York, 2005).

Hajer, M.A., 'Doing Discourse analysis: coalitions, practices, meaning' in Margo van den Brink en Tamara Metze, *Words matter in policy and planning: discourse theory and method in the social sciences* (Utrecht 2006) 65-74.

Leur, W. van de, *Jazz behind the Dikes: vijftientig jaar schrijven over jazz in Nederland* (Amsterdam, 2009).

Leur, W. van de, 'Clichémachines versus Improvisatoren: Jazzwereld 1967-1973', in *Jazz Bulletin* 82 (2012) 30-37.

McKeage K., 'Gender and Participation in High School and College Jazz Ensembles' in *Journal of Research in Music Education* 52:4 (2004) 343-356.

Monson, I., 'The Problem with White Hipness: Race, Gender, and Cultural Conceptions in Jazz Historical Discourse' in *Journal of the American Musicological Society* 48: 3 (1995) 396-422.

Peretti, W., *The Creation of Jazz: Music, Race, and Culture in Urban America* (Champaign, 1992).

Porter, L., 'She Wiped All the Men Out': Jazzwomen Part I.' in *Music Educators Journal* 71:1 (1984) 43-52.

Provost, S., 'Bringing Something New: Female Jazz Instrumentalists' Use of Imitation and Masculinity' in *Jazz Perspectives* 10:2-3 (2017) 141-157.

Rusch, L., *"Our subcultural shit-music": Dutch jazz, representation, and cultural politics* (Amsterdam, 2016).

Rustin, N., en Tucker, S., (red.), *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies* (Durham, 2008).

Salmone, F.A., 'Jazz and Its Impact on European Classical Music' in *The Journal of Popular Culture* 38:4 (2005) 732-743.

Scott J.W., 'Gender: A Useful Category of Historical Analysis' in *The American Historical Review* 91:5 (1986) 1053-1075.

Tucker, S., 'Telling Performances: Jazz History Remembered and Remade by the Women in the Band' in *The Oral History Review* 26:1 (1999) 67-84.

Tucker, S., *Swing shift: All-Girl Bands of the 1940s* (Durham, 2000).

Tucker, S., 'Nobody's Sweethearts: Gender, Race, Jazz and the Darlings of Rhythm' in *American Music* 16:3 (1998) 255-288.

Wahl, C., en Ellingson, S., 'Almost Like a Real Band: Navigating a Gendered Jazz Art World' in *Qualitative Sociology* 41 (2018) 445-471.

Willis, V., 'Be-in-tween the Spaces: Location of Women and Subversion in Jazz' in *The Journal of American Culture* 31:3 (2008) 293-301.

Wouters, K., *Ongewenschte Muziek: De bestrijding van jazz en moderne amusementsmuziek in Duitsland en Nederland, 1920-1945* (Den Haag, 1991).

Wright, C., (red.), *Report of the Division 46 Task Force on the Sexualization of Popular Music* (Washington D.C., 2018).

Kranten

Bossema, W., 'Trend in de jazz: sexy vrouwen nemen de leiding', *De Volkskrant* (28 oktober 2011).

Archiefstukken

Allard Pierson, Universiteit van Amsterdam, Stichting Nederlands Jazz Archief, *De Jazzwereld* (1931-1940).

Internetpagina's

Leur, W. van de, "'Pure Jazz" and "Charlatanry": A History of De Jazzwereld Magazine 1931-1940', *Current Research in Jazz* 4 (2012) <http://www.crj-online.org/v4/CRJ-Jazzwereld.php> (geraadpleegd op 15 december 2019).

