

Swingende geschiedschrijving

Mythen van de jazzgeschiedenis ontzenuwd

Jazzhistorici houden zich natuurlijk bezig met het onderzoek naar de jazzgeschiedenis. Maar naast de vraag naar de ontwikkeling van de muziek zelf, de belangrijkste musici en genres, en de sociale, politieke en economische context waarin jazz functioneert, is de jazzhistoriografie inmiddels zelf ook onderwerp van debat geworden. **door Walter van de Leur**



Charlie Parker en Dizzy Gillespie door Jesse Fritch.

In de jaren dertig van de vorige eeuw bood het spelen van jazz zwarte Amerikanen uitstekende perspectieven. Swingorkesten waren razend populair en verschaften een goed inkomen. Altsaxofonist Charlie Parker (1920-1955) en trompettist Dizzy Gillespie (1917-1993) begonnen hun carrière als sectiespelers in verschillende jazzorkesten waarmee ze hun eerste platen opnamen. Maar een groot aantal economische, politieke en sociale factoren, waaronder de Tweede Wereldoorlog en veranderingen in de smaak van het publiek, verkleinde de werkgelegenheid voor swingmusici. Daardoor werd het racisme in de muziekindustrie meer voelbaar, wat betekende dat zwarte orkesten het eerste te lijden hadden. Witte orkesten, bijvoorbeeld, hadden vaak zogenaamde *location jobs* in hotels en restaurants, terwijl zwarte orkesten van *one-nighter* naar *one-nighter* moesten reizen. Doordat de benzine op de bon ging, viel dat soort werk het eerst af. Deze verslechterende omstandigheden stimuleerden Parker, Gillespie en een aantal tijdgenoten om hun muziek te transformeren. Dit zou leiden tot een melodisch, harmonisch en ritmisch complexere muziek, die later bebop werd genoemd.

In zijn alom geprezen *The Birth of Bebop. A Social and Musical History* (1997) laat jazzonderzoeker Scott DeVeaux zien hoe een verbinding tussen de muziek en de maatschappelijke context waarin zij ontstaat, een betere verklaring geeft voor muzikale veranderingen dan meer eenzijdige lezingen. Die zien bebop óf als een sociaal protest (revolutie) óf als een artistieke ontwikkeling (evolutie). Wie bebop

DeVeaux betoogt dat de gangbare interpretaties te nauw zijn. Hij legt uit dat de veranderende markt de carrièrekansen van jonge jazzmusici ernstig onder druk zette en hen dwong tot het zoeken naar een nieuwe muziek, in de hoop een nieuw publiek te bereiken. Daarbij legt hij wellicht ten overvloede uit dat 'commercie' en 'kunst' geen eenduidige begrippen zijn, hoewel de meeste jazzgeschiedenissen dat wel suggereren. Vooral de verbinding die hij legt tussen de muziekvoorbeelden (de noten) en de historische interpretatie is zinnig en verdient meer navolging.

zich autonoom ontwikkelende kunstvorm, een optocht van *great men* en *recorded masterpieces*, waarbij factoren als racisme of een klein publieksbereik slechts externe hobbels waren die door de kunst overwonnen moesten worden. Biografieën behandelden het leven van belangrijke jazzmusici en musicologische analyses bespraken de noten, maar auteurs zochten te weinig naar de verbindingen. Het was tijd voor een meer interdisciplinaire aanpak, die de canonvorming zelf ter discussie stelde. DeVeaux' aanpak is gemodelleerd naar de interdisciplinaire zienswijze uit de literatuurtheorie die school heeft gemaakt als *New Historicism*.

Na zijn voorbeeldige bebopstudie was het lang wachten op een volgend boek. Maar dat is er nu met *Jazz*, dat DeVeaux verrassend genoeg heeft geschreven met jazzcriticus en biograaf Gary Giddins. Verrassend, omdat DeVeaux en Giddins lijnrecht tegenover elkaar stonden in de verhitte discussies rond de spraakmakende televisiedocumentaire uit 2001 van Ken Burns, eveneens getiteld *Jazz*. Giddins laat zich in deze documentaire nogal eens verleiden tot geromantiseerde verhalen en mystificaties. Vooral inhoudelijk lijkt hij weinig notie te hebben van hoe muziek werkt, hetgeen voor muzikaal onderlegden een paar hilarische momenten oplevert. Zo hangt hij een warrig verhaal op over hoe bebopimprovisaties zich verhoudten tot het onderliggende akkoordenschema.

In een artikel in *Current Musicology* (2002), gewijd aan de documentaire, neemt DeVeaux Giddins flink op de korrel. Gid-

JAZZ

door Scott DeVeaux en Gary Giddins.
W.W. Norton & Co. New York 2009.
553 pag. € 42,15 (exclusief vier cd's)

BIG EARS. LISTENING FOR GENDER IN JAZZ STUDIES

door Nichole T. Rustin en
Sherrie Tucker (red.).
Duke University Press. Durham 2008.
472 pag. € 27,15

dins moet het bezuren wegens wonderlijke uitspraken als 'jazz is de enige volksmuziek die het tot kunst heeft weten te schoppen' en omdat hij jazz zonder meer positioneert als een 'authentieke kunstvorm', zonder zich kennelijk te realiseren dat de kwalificatie 'kunst' sociaal geconstrueerd is. 'Giddins', sneert DeVeaux, 'knows art when he sees it.' Door dit soort verschillen van inzicht is een gezamenlijk boek van deze auteurs met recht een spannende onderneming. Bovendien moet DeVeaux nu laten zien wat de door hem gepropageerde *New Jazz Studies* in een breed opgezette jazzgeschiedenis opleveren.

De lezer die het werk van beide auteurs kent, kan het niet laten zich af te vragen wie van de twee zijn stempel op welke passages heeft weten te drukken. Naar het zich laat aanzien zijn de muzikantenportretten veelal van Giddins' hand. Ze leunen sterk op zijn eerdere bundels *Visions of Jazz. The First Century* (2000) en *Weather Bird. Jazz at the Dawn of Its Second Century* (2006). De meer muziektheoretische en historiografische bijdragen zullen van DeVeaux zijn. Daardoor verhouden de beschouwelijke passages zich soms maar slecht met wat Giddins eerder voor de camera van Burns betoogde.

Het boek, verkrijgbaar als *college textbook* en op termijn in een handelseditie, richt zich eerst en vooral op studenten die de vele *jazz appreciation courses* volgen aan Amerikaanse universiteiten. Er horen vier cd's bij met luistervoorbeelden en er is een elektronische leeromgeving gemaakt die via internet is te gebruiken. Daarmee gaat dit werk de directe concurrentie aan met Mark C. Gridleys *Jazz Styles. History and Analysis* (1978), tot dusver de standaardtekst voor deze doelgroep. Zijn boek is inmiddels in tiende druk verschenen, maar Gridley gaat zo goed als geheel voorbij aan buitenmuzikale contexten: *Old Jazz Studies* dus.

Dan doen DeVeaux en Giddins het veel beter. Zij laten zien dat jazz zich niet eenduidig laat definiëren, maar dat de muziek onderdeel is van een steeds veranderende wereld waarin kunst, popu-

'Eenzijdige lezingen zien bebop óf als een sociaal protest (revolutie) óf als een artistieke ontwikkeling (evolutie).'

ziet als een revolutie, als een reactie op het commerciële karakter van de swingorkesten en het racisme in de muziekindustrie, lukt het niet om uit te leggen waarom Parker zich inliet met de commercieel geachte plaatopnames van Tiny Grimes, of waarom Gillespie pogingen ondernam zijn eigen bigband te formeren. Ze probeerden toch juist van die wereld weg te breken? Wie bebop daarentegen ziet als een evolutie, zal moeten uitleggen waarom een groot deel van het publiek, en een flink aantal musici, deze muziek als een radicale breuk met de geschiedenis ervoer, en de veronderstelde organische ontwikkeling maar niet kon zien.

In 1991 publiceerde DeVeaux een kritiek op het idee van een ongebroken, organische jazztraditie, zoals tot dan toe in de meeste jazzgeschiedenissen te vinden was. In zijn artikel 'Constructing the Jazz Tradition. Jazz Historiography' betoogde hij dat de stamboom van jazzgenres - van New Orleans *up the river* via Chicago naar New York - een constructie was die het zicht ontnam op het eigenlijke struikgewas dat de geschiedenis nu eenmaal is. Bovendien pleitte hij ervoor de muziek en haar ontwikkelingen te beschouwen in de culturele, sociale, politieke en economische contexten van de eigen tijd. Dat was tot dan toe vrij ongebruikelijk. Jazz werd doorgaans beschreven als een

laire muziek, commercie, ras en etniciteit slechts een paar van de ambigue termen zijn. DeVeaux en Giddins schromen niet om allerlei mythen die de jazz omgeven tegen het licht te houden en waar nodig door te prikken. Zo besteden ze ruim aandacht aan het orkest van Paul Whiteman: tien jaar lang het populairste dansorkest van de Verenigde Staten dat een hybride mix van genres bracht onder de naam *symphonic jazz*. Whiteman, in de jaren twintig door zijn publiciteitsmensen tot 'King of Jazz' gekroond, werd een decennium later weggezet als een imitator die de zwarte muziek had gestolen om deze wit te wassen voor eigen gewin. Sindsdien ontbreekt Whiteman (what's in a name?) vrijwel in de jazz-geschiedenisboeken, hoewel zijn rol groot is geweest, bijvoorbeeld als inspirator van Duke Ellington.

Natuurlijk is de belangrijkste opdracht voor DeVeaux en Giddins om aan de hand van relevante musici en bepalende plaatopnamen de vele ontwikkelingen in de jazzgeschiedenis te schetsen. Van die taak kwijten ze zich uitstekend, maar ze doen gelukkig nog veel méér. Hun historische interpretaties verbinden ze zo veel mogelijk met de muziek. Naast gedetailleerde plaatbesprekingen geven ze noten-voorbeelden en zelfs een *crash course* in

jazzharmonie. Dat is misschien wel erg ambitieus in een toch al lijvig boek, en zo valt er wel meer aan te merken op het hele project. Er staan de onvermijdelijke foutjes in, en ook deze auteurs ontkomen er niet aan sommige mythen in stand te houden.

Zo marginaliseren zij de rol van handgeschreven muziek in het orkest van Duke Ellington, hoewel hiervan een overweldigende hoeveelheid is nagelaten. The Duke Ellington Collection van het Smithsonian Institution in Washington DC herbergt meer dan viereenhalf kubieke meter bladmuziek uit de bibliotheek van Ellingtons orkest, waaronder honderden vrij gedetailleerde partituren van zijn hand. De collectie is niet eens compleet. Tijdens de vijftig jaar dat het orkest bijna het hele jaar door *on the road* was, is er veel zoekgeraakt. Die genoteerde muziek vervult een belangrijke functie in Ellingtons componeren, ook al kregen zijn stukken vaak hun definitieve vorm tijdens repetities of veranderden ze onder invloed van opeenvolgende uitvoeringen.



Een door Paul Whiteman gesigneerde foto van zijn orkest, 1929. www.biography.com.

Gek genoeg is *gender* vrijwel afwezig als analytische categorie in de studie naar jazz. Met *gender* verwijzen we naar de niet-biologische aspecten van sekse, zoals

gen in haar ondergeschikte rol. Zo ziet Burns het graag, lijkt het.

Lil Hardin komt ter sprake als Armstrongs tweede vrouw, maar geen woord over haar interessante carrière als pianist, componist-arrangeur en bandleider, signaleert Tucker. Een enkele keer krijgen vrouwen wel een blokje in de film, zoals Mary Lou Williams, die kennelijk tegen de verwachtingen in net zo goed kan spelen als de mannelijke muzikanten. Tucker wijst erop dat Burns' positie niet uitzonderlijk is. Het is gangbaar om vrouwen zo neer te zetten in de jazzhistoriografie, stelt ze. Ze zijn lastig of lekker, en kunnen bij uitzondering doorgaan als *one of the boys*.

In de ogen van Rustin en Tucker zullen DeVeaux en Giddins de plank eveneens flink misslaan. En dat terwijl de heren apart aandacht besteden aan 'women in jazz'. Ze leggen uit dat swingen niet aan mannen is voorbehouden, en dat er niets onvrouwelijks is aan het spelen van jazz. Jazz-instrumentalisten ontbreken echter geheel op de bijgeleverde cd's. Zeker, in het boek passeert een aantal jazzvrouwen de revue, maar dat betreft dan vooral vocalisten. Die aanpak doet Tucker af als 'voeg een paar vrouwen toe naar smaak en roer'. Daarmee is de vraag naar jazz en vrouwen geenszins afgehandeld. Laat staan dat we iets te weten komen over

'De "King of Jazz" werd een decennium later weggezet als een imitator die de zwarte muziek had gestolen om deze wit te wassen voor eigen gewin.'

De praktijk van het orkest van Ellington zou ondenkbaar zijn geweest zonder genoteerde muziek. Sterker nog, muzieknotatie speelde vanaf het begin in veel jazz een rol. Met een afgewogen discussie van dit fenomeen hadden DeVeaux en Giddins veel kunnen verhelderen. Maar in plaats daarvan verheffen zij de uitzonderingen tot norm en halen zij de oude, vertrouwde anekdoten over vage aanwijzingen van Ellington, genoteerd op servetjes, weer van stal. Ook is het jammer dat de jazz in Europa er weer eens bekaaid vanaf komt, hoewel de ontwikkelingen op ons continent alweer meer ruimte krijgen dan in de meeste andere Amerikaanse jazzgeschiedenissen.

Op voorbeeldige wijze wijden de schrijvers een hoofdstuk aan de rol van het historicisme, niet alleen in het denken over jazz, ook in de creatie van de muziek zelf. Toen in 1925 Fletcher Hendersons arrangeur Don Redman een eerdere compositie van Louis Armstrong en King Oliver, *Dippermouth Blues*, bewerkte tot *Sugar Foot Stomp*, markeerde dat het begin van een historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk. Vanaf dat moment is jazz naast een actuele muziek ook een historisch fenomeen en verhouden vrijwel alle jazzmusici zich tot een jazztraditie, hoe problematisch die ook te duiden mag zijn. Zo bestuderen zij plaatopnamen van hun voorgangers, waarop zij dan weer hun eigen werk baseren en waarnaar zij bijvoorbeeld met muzikale citaten verwijzen.

In de jazzhistoriografie is het inmiddels een gegeven dat *race* een onderdeel van het debat is. Voor alle duidelijkheid: *race* niet als een biologisch fenomeen maar als een sociaal geconstrueerde categorie.

gedrag, identiteit en maatschappelijke rolpatronen. Net als ras is *gender* sociaal geconstrueerd. *Gender* is een sturende factor die historici niet over het hoofd mogen zien, stellen Nicole Rustin (hoogleraar Afro-American Studies) en Sherrie Tucker (hoogleraar American Studies) in de door hen samengestelde bundel *Big Ears. Listening for Gender in Jazz Studies*. Het gaat er niet zozeer om dat de vrouwen in de jazz nu eens genoemd worden in een kadertekstje, het is zaak maatschappelijke rolpatronen tot integraal onderdeel van de discussie te maken.

Rustin en Tucker hebben weinig goeds te melden over de manier waarop vrouwen worden gerepresenteerd in jazzgeschiedenissen. Als voorbeeld nemen

'Plotseling was de "meisjesband" een bedreiging voor de werkgelegenheid van de mannenorkesten.'

zij Burns' documentaire *Jazz*. Daarin komen vrouwen vooral voor als obstakels of als zeurende en manipulatieve figuren. Op z'n best zijn zij *objects of desire*, begeerlijke wezens die het leven van mannen kunnen veraangenamen. Louis Armstrongs eerste drie vrouwen, bijvoorbeeld, zijn er alleen maar op uit om over zijn rug rijk of beroemd te worden; zijn vierde en laatste echtgenote, de voormalige danseres Lucille Wilson, begrijpt pas echt wat hij nodig heeft. Armstrongs grootste liefde is namelijk zijn trompet, en na maanden toeren wil hij lekker thuis kunnen komen. Lucille wacht op hem, al koekjesbakkend, en schikt zich zonder te kla-

jazz en rolpatronen. *Gender in Jazz Studies* beoogt veel meer. DeVeaux had het kunnen weten, want zijn kritiek op Giddins verscheen in hetzelfde tijdschriftnummer als Tuckers pleidooi voor een andere kijk op de jazzhistoriografie.

De auteurs van *Big Ears* laten aan de hand van diverse casestudies zien dat jazzvrouwen met heel andere criteria worden benaderd dan jazzmannen. Als een der voorbeelden dient de Britse saxofonist en 'all-girl swingband'-leider Ivy Benson (1913-1993). Met haar orkest kreeg zij in de vroege oorlogsjaren aanvankelijk veel bijval in de pers. Een anonieme columnist voor *Melody Maker*

De Academische Boekengids wordt zes keer per jaar gratis verspreid onder het wetenschappelijk personeel van vrijwel alle Nederlandse universiteiten, de Universiteit Medische Centra en de KNAW. Daarnaast wordt zij gedistribueerd aan lezers van *Vrij Nederland*. Voor de verspreiding zijn deze instellingen zelf verantwoordelijk. Voor klachten over de bezorging wordt de lezer verzocht contact op te nemen met de afdelingen adresbeheer van de eigen instelling, en niet met AUP.

LETTERTYPE: Arnheim door Fred Smeijers, OurType.
www.academischeboekengids.nl is een gratis website die alle artikelen en rubrieken bevat die vanaf 2000 in De Academische Boekengids zijn verschenen.

Artikelen en reacties zeer welkom op redactieadres. REDACTIESECRETARIAAT: Amsterdam University Press | Herengracht 221, 1016 CC, Amsterdam | e-mail: abg@aup.nl. Abonnementenprijs: € 33,50 losse nummers € 4,50. Proefabo's (3 nrs.) € 13,-. Opzeggingen schriftelijk voor 1 nov.

ADVERTENTIES: Amsterdam University Press | a.u.p. afdeling Marketing, Herengracht 221, 1016 CC Amsterdam | T: 020-4200050 | marketing@aup.nl

ONTWERP: Corina Cotonobai & Wigger Bierma | Weetplaat Typografie, Arnheim

OPMAAK: Studio Typefaces, Leystad

DRUK: Dijkman Offset, Dieren.

UITGAVE EN COPYRIGHT: AUP, ISSN 1567-7842

OPPLAGE: 64.578 exemplaren.

COLOFON
 REDACTIE: Trudy Debae/UG, Robbert Dijkgraaf/UG, Albert Heck/UG, Theo Mulder/KNAW, Gerard Nienhuis/UG, Sijbolt Noorda/UG, Herman Philippe/UG, Jeroen van der Poel/UG, Carel Stolk/UG, Thomas Vanheste/UG.
 REDACTIEBAAI: Albert Cornelissen/UG, Jacob Folkema/UG, Louise Gunning/UG, Wifol Hoekstra/UG, Sjoerd Janis/UG, Anke Komter/UG, Pieter de Meijer/UG.
 JOHAN OOSTERMAAT/UG, Willem Oterspeer/UG, Melanie Peters/UG, Wiek Rolling/UG, Maarten van Rossum/UG, Gus Termeer/UG, Bert Theunissen/UG, Jan Veldhuis/UG, Rob Wiche/UG, Willem Witteveen/UG.
 HOOFDREDACTEUR: Chantal Nicolaas
 EINDREDACTEUR: Inge Klünkers
 ACQUISITIE/REDACTEUR: Geertje Dekkers
 ADVERTENTIES: Richard Ludeke
 UITGEVER: Amsterdam University Press



De Ivy Benson All Girl Band.

bekende zelfs dat hij haar na een radio-uitzending had opgebeld om te horen welke mannen ze stiekem inhuurde, zo goed klonk het. Benson verzekerde hem dat haar orkest echt alleen uit vrouwen bestond. De toon sloeg echter om toen Benson met haar Ladies' Dance Orchestra een contract kreeg als huisorkest van de BBC. Er ontstond een heuse rel in de landelijke pers, die bekend werd als 'the battle of the saxes and the sexes'. Plotse-ling was de 'meisjesband' een bedreiging voor de werkgelegenheid van de mannen-orkesten. De BBC kon vrouwen immers minder betalen dan mannen, en dus was er sprake van oneerlijke concurrentie.

lukkige term te boek zijn komen te staan, kunnen nog veel leren van hun hedendaagse tegenhangers in de Europese barok. Het geluk van de authentieke barok-uitvoeringspraktijk is namelijk dat we de originele opnames van Bach en Händel niet hebben. Ondanks het authentieke instrumentarium resulteert dat bij barok-uitvoeringen onvermijdelijk in een interpretatie van een onkenbare historische realiteit, wat ruimte laat voor verschillende inzichten.

Een eigen interpretatie van jazz uit het verleden is veel interessanter dan deze slaafse navolging van gestolde voorbeelden. Daarvoor wordt Marsalis veelvuldig

jazz interessante analyses oplevert, schuilt in de *cultural studies*-aanpak wel een risico. In een aantal artikelen verdwijnt de muziek bijna volledig naar de achtergrond. Natuurlijk, jazz is een spiegel van zijn tijd, van dynamische, sociale, maatschappelijke, economische en politieke omstandigheden, en als zodanig moet de jazzgeschiedenis verdergaan dan alleen muziekgeschiedenis. Evengoed is jazz een levende muziek, die vooral op het niveau van het louter muzikale relevant is.

Na een concert dat we samen hadden bijgewoond, zei een *cultural studies*-auteur die hier naamloos zal blijven mij eens: 'Ach, de muziek zelf bestaat eigenlijk niet, het is allemaal discours.' Dat ben ik niet met deze gewaardeerde collega eens. Waar de traditionele jazzhistorici de buitenmuzikale context beter in het onderzoek moeten betrekken, doen de sociaalhistorici er goed aan de muziek niet te vergeten. De auteurs in *Big Ears* analyseren met name de representatie van jazz. Zij onderzoeken hoe jazz er vanaf komt in boeken en films, bij beleids-makers, opinie-leiders, critici en journa-listen. Jammer genoeg hebben zij het zel-den over de klinkende muziek. Dan biedt de aanpak van DeVeaux en Giddins, die de noten, de historische context en het vertoog proberen te verbinden, de beste resultaten.

Walter van de Leur is hoogleraar jazz en geïmpro-viseerde muziek aan de Universiteit van Amster-dam en docent aan het Conservatorium van Amsterdam.

Overige literatuur

- S. DeVeaux. 'Constructing the Jazz Tradition. Jazz Historiography', *Black American Literature Forum* 25/3 (1991) 525-560.
- S. DeVeaux. *The Birth of Bebop. A Social and Musical History*. California University Press. Berkeley 1997.
- S. DeVeaux. 'Struggling with Jazz', *Current Musicology* 71-73 (2002) 353-374.
- G. Giddins. *Visions of Jazz. The First Century*. Oxford University Press. New York 2000.
- G. Giddins. *Weather Bird. Jazz at the Dawn of Its Second Century*. Oxford University Press. New York 2006.
- M.C. Gridley. *Jazz Styles. History and Analysis* (tenth edition). Prentice Hall. Upper Saddle River, NJ 2008 (1978).
- N.T. Rustin en S. Tucker. *Big Ears. Listening for Gender in Jazz Studies*. Duke University Press. Durham 2008.
- S. Tucker. 'Big Ears. Listening for Gender in Jazz Studies', *Current Musicology* 71-73 (2002) 375-408.

'Het geluk van de authentieke barokuitvoeringspraktijk is dat we de originele opnames van Bach en Händel niet hebben.'

Voor de meeste commentatoren was het evident dat economische overwegingen de doorslag hadden gegeven bij het radio-contract. Anderen dachten dat het niet meer was dan een publiciteitsstunt van de BBC. Bladen als *Melody Maker*, eerst nog zo lovend, gaven plotseling af op de kwaliteit van Bensons orkest. Zelfs de beste vrouwenband kon zich niet meten met de mindere der mannenorkesten, zo heette het nu. Daarnaast waren er zorgen te horen uit het mannenkamp. Was Benson wel opgewassen tegen de zware taak die haar wachtte, met die nachtelijke uitzendingen, dat drukke speelschema, die tours langs de legerbases? Zou het moreel van de troepen, op wie de radio-uitzendingen waren gericht, niet verzwakken door het luisteren naar al te feminiene dansmuziek?

Trompettist Wynton Marsalis, leider van het prestigieuze Jazz at Lincoln Center in New York, krijgt er stevig van langs in *Big Ears*. Zijn orkest houdt zich onder andere bezig met het exact uitvoeren van historische plaatregistraties, inclusief het noot voor noot naspelen van ooit geïmproviseerde solo's. De 'neoclassicisten', zoals Marsalis cum suis met een onge-

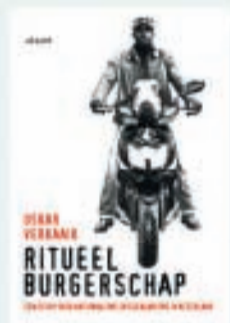
bekritiseerd, maar daar gaat het de auteurs van *Big Ears* niet om. Door zijn rol als *hip black urban male* verdraagt hij de aanwezigheid van vrouwelijke musici slecht. Vreemd, want Marsalis positioneert jazz als het ultieme model voor vrijheid en democratie. Op zijn website legt hij uit dat zijn nieuwe zaal, *Dizzy's Club Coca-Cola*, een 'hall of integration' is. Die integratie behoeft nog wel verbetering. In zijn orkest, de vaste bespeler van de nieuwe zaal, zitten voornamelijk geen vrouwen. Zo kan het gebeuren dat bij het project waarin Armstrongs *Hot Five*-platen uit de jaren twintig tot in het kleinste detail worden geïmiteerd, de kopieën op één puntje afwijken van het historische model. De rol van Lil Hardin, componist en arrangeur van veel van de originele opnames, wordt vertolkt door een man. Voor vrouwen in de jazz organiseert Marsalis' Jazz at Lincoln Center eens per jaar een eigen *Women in Jazz Festival*, dat veelzeggend gesponsord wordt door een submerk van hoofdsponsor Coca-Cola: Diet Coke. Een flauw zoethoudertje dus.

Hoewel de bijdragen aan *Big Ears* vaak op overtuigende wijze laten zien dat gender als invalshoek bij het bestuderen van

tel: 020 - 890 01 50
Postbus 2169
1000 CD Amsterdam
info@aksant.nl
www.aksant.nl

aksant

Oskar Verkaaik



Ritueel burgerschap

Een essay over nationalisme en secularisme

Nederland is in de ban van cultuur. Meer dan ooit worden culturele verschillen tussen bevolkingsgroepen benadrukt. Integratieproblemen worden vooral gezien als een culturele kwestie in plaats van een sociaal-economisch probleem. Wij praten niet meer over kansarmen, maar over de islam of tribale culturen. Een diepgaande antropologische analyse van wat er in Nederland gaande is, ontbreekt tot dusver. Dit boek vult dat gat.

ISBN 978-90-5260-363-6
176 pagina's, € 24,90

Rob Witte



'Al eeuwenlang een gastvrij volk'

Racistisch geweld en overheidsreacties in Nederland, 1950-2009

Racistisch geweld is in Nederland een hardnekkig probleem tussen 1950 en 2009. In reactie op incidenten bestaat echter een grote neiging tot bagatelliseren en om het structurele karakter van dit geweld te ontkennen. En juist die overheidsreactie heeft grote invloed op de wijze waarop dit geweld de kop opsteekt en blijft voortduren. 'Het boek stemt tot nadenken', zo stelt Ronald Bandell, in 2009 burgemeester van Dordrecht en voorzitter van het Nederlands Genootschap van Burgemeesters, in zijn voorwoord.

ISBN 978-90-5260-368-1
200 pagina's, € 24,90