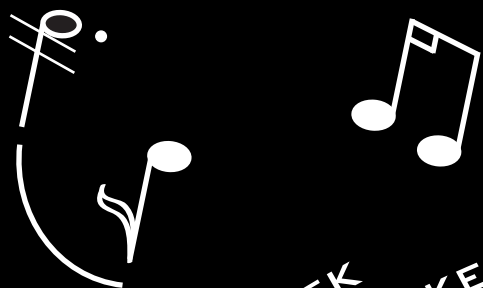
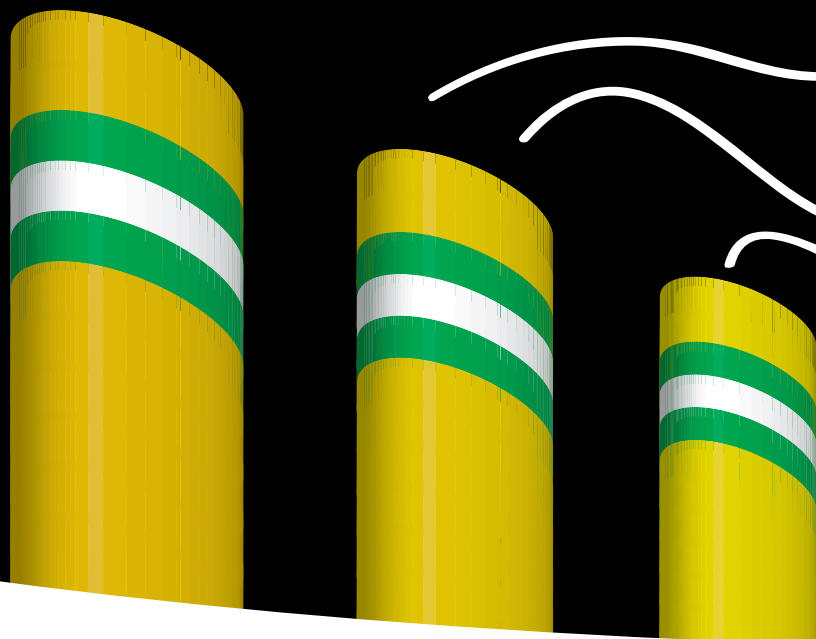


JAZZ OVER DE OCEAAN



ONDERZOEK
NAAR DE BETEKENIS VAN
DE OVERZEESSE CONTACTEN MET
ROTTERDAM, ALS HAVENSTAD, VOOR DE
ONTWIKKELING EN VERSPREIDING VAN
JAZZ, 1918-1940.



A.M. VERHEIJ



Jazz over de oceaan

*Onderzoek naar de betekenis van de overzeese contacten met Rotterdam,
als havenstad, voor de ontwikkeling en verspreiding van jazz, 1918-1940.*

Master Thesis Maatschappijgeschiedenis

Arie Verheij
(279154)

Lodewijk Pincoffsplein 17
3071 AT Rotterdam
a.verheij@fhk.eur.nl
jazz@arieverheij.nl

thesis begeleider: prof.dr. Paul van de Laar (bijzonder hoogleraar stadsgeschiedenis, EUR)
tweede lezer: prof.dr. Marlite Halbertsma (hoogleraar geschiedenis van kunst en cultuur, EUR)
derde lezer: prof.dr. Walter van de Leur (hoogleraar jazz en geïmproviseerde muziek, UvA)

2008/2009

Erasmus Universiteit Rotterdam

"Rotterdam danst!"

*Rotterdam wil dansen,
Er is geen helpen aan.
't Is met de goede kansen
Voor 't variété gedaan;
Zelfs bioscopen kwijnen.
Wie had dat ooit gedacht?
En wie heeft toch die dansmanie
In Rotterdam gebracht?*

P. Kloppers, in weekblad *Het Leven*, 5 mei 1923

Voorwoord

Jazzmuziek heeft –met al haar toeters en bellen– van jongs af aan mijn aandacht getrokken. In mijn kinderjaren draaide ik graag grammofoonplaten van Louis Armstrong of Ben Webster. Met mijn eerste geld, dat ik verdiende door zaterdag in winkelcentra trompet te spelen, kocht ik cd's van Miles Davis en Dizzy Gillespie. Op de middelbare school schreef ik een werkstuk over de ontwikkeling van jazz voor het vak Muziek en presenteerde dit bij Nederlands, met behulp van luistervoorbeelden. Na een succesvolle afronding van de Bachelor Geschiedenis en Bachelor Cultuurwetenschappen lag een afstudeeronderwerp voor de Master Maatschappijgeschiedenis in het verlengde van mijn interesses en passies voor de hand. Ik heb gekozen voor een studie en afstudeeronderwerp dat mij energie geeft.¹

De jazzgeschiedenis verhaalt van méér dan alleen muziek. Zij gaat over muzikanten, die omwille van hun huidskleur vaak niet geaccepteerd of ondergewaardeerd werden, en gaat over uitzinnige dansmuziek met haar aanstekelijke effect op allerlei bevolkingsgroepen. Het verhaal van de jazz is een relaas geworden met culturele, musicologische, sociale, politieke en etnische moeilijkheden, omdat deze cultuurvorm geworteld was in volkscultuur en –in aangepaste vormen– is opgeklommen tot populaire of zelfs hogere cultuur. De jazzgeschiedenis omvat nieuwe instrumenten en technologieën, heeft aandacht voor aangepaste wetgeving en meningsverschillen. Smaakvoorkeur en gedachten over waar muziek werkelijk voor staat, of zou moeten staan, zorgden dikwijls voor nieuwe jazzstromingen en -stijlen. De verschillende varianten van jazz stonden onder druk van buitenaf door muziekensuur en van binnenuit door haar richtingenstrijd. Ondanks al deze interessante invalshoeken was er lange tijd nauwelijks serieuze aandacht voor en onderzoek naar jazz als volwaardig cultuurproduct.

De befaamde Bebop-trompettist Dizzy Gillespie (1917-1993) schreef hierover '...jazz, the music I play most often, has never really been accepted as an art form by the people of my own country... I believe that the great mass of the American people still consider jazz as lowbrow music. To them, jazz is music for kids and dope addicts. Music to get high to. Music to take a fling to. Music to rub bodies to. Not 'serious' music. Not concert hall material. Not music to listen to. Not music to study'.² Aan deze episode van onderwaardering lijkt –gezien de recente publicaties en onderzoeksscholen– nu een eind gekomen en toch ontbreken er enkele wetenschappelijke componenten. Deze Master Thesis draagt bij aan de bespreking en waardering van de jazz in haar maatschappelijke en cultuurhistorische context.

¹ Brochure 'Master Maatschappijgeschiedenis', Testimonial Arie Verheij (Erasmus Universiteit Rotterdam 2008; herdruk 2009).

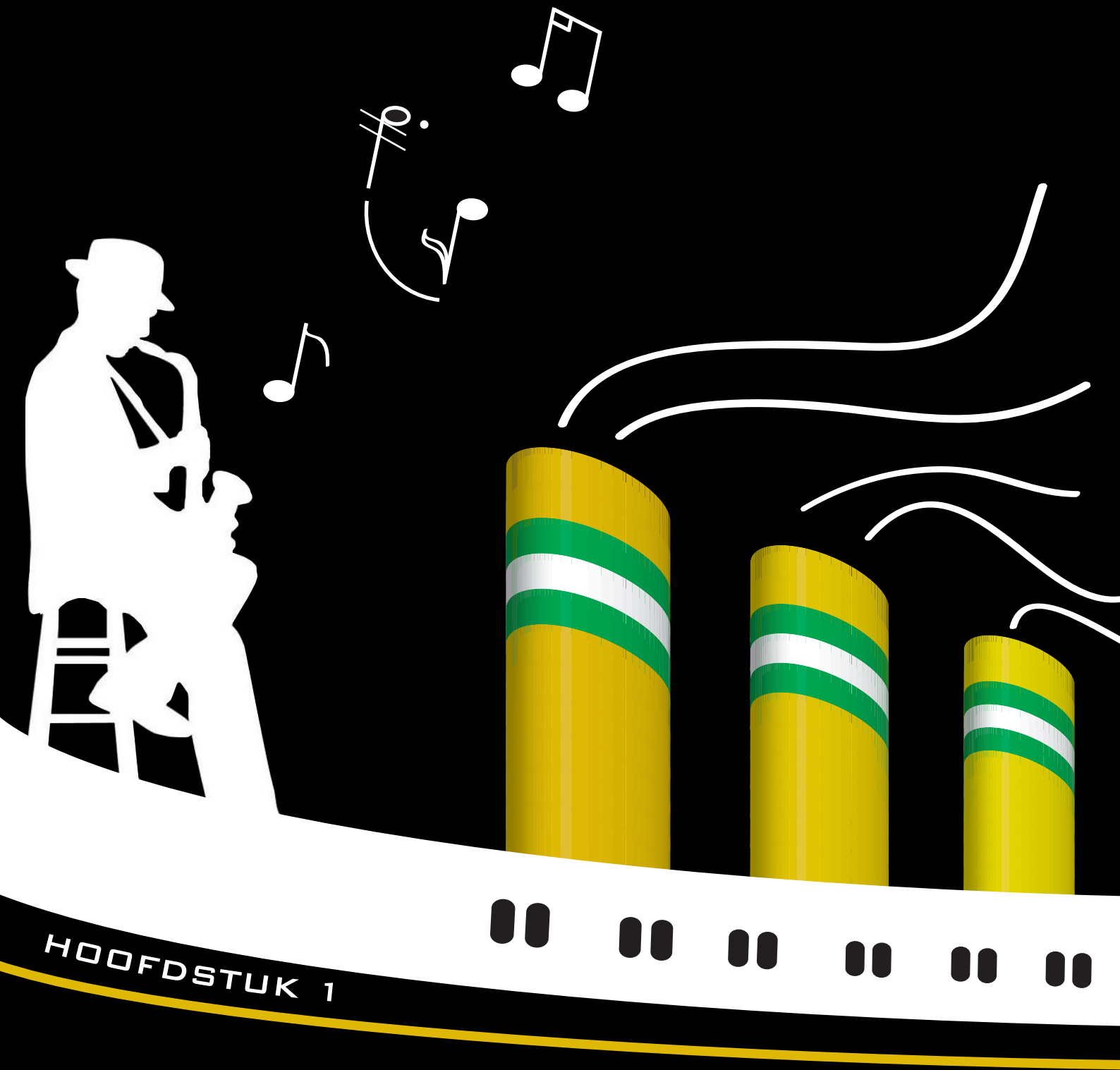
² John Birks 'Dizzy' Gillespie, 'Jazz is too good for Americans', in *Esquire* (june 1957) 55.

Inhoudsopgave

1.	Inleiding	7
1.1	Algemene inleiding	8
1.2	Vraagstelling, doelstelling en afbakening	9
1.3	Definities en theoretische concepten	11
	1.3.1 De definieerbaarheid van jazz: muziek tussen wal en schip	11
	1.3.2 De betrokkenheid van een netwerk: Jazz Art World	15
	1.3.3 De aantoonbaarheid van transatlantisch cultureel verkeer	16
1.4	Bronnen en methoden	18
1.5	Leeswijzer	21
2.	De historiografie van de Master Thesis	22
2.1	Historiografische verantwoording	23
2.2	Historiografie van het Rotterdams Interbellum	23
	2.2.1 Stadsgeschiedenis in internationaal kader	24
	2.2.2 Kunst en cultuur voor en door de Rotterdammers	25
2.3	Historiografie van de jazz	27
	2.3.1 Jazzhagiografie en invented traditions	28
	2.3.2 Enkele aspecten van een samengestelde jazzgeschiedenis	29
	2.3.3 Stedelijke jazzgeschiedenis	33
2.4	Historiografie van de Holland Amerika Lijn	35
	2.4.1 Maritieme geschiedenis	35
	2.4.2 Culturele verkenningen van de cruisevaart	37
2.5	Deelconclusie: De lacune in de geschakeerde historiografie	39
3.	Het muzikale uitgaansleven van het Rotterdams Interbellum	41
3.1	Podia en programmering: Vermaak in Rotterdam	42
	3.1.1 Dancing Pschorr	46
	3.1.2 Negro-Palace Mephisto	49
	3.1.3 Andere relevante podia	50
3.2	Muzikale families: Wie gingen het maken?	51
	3.2.1 De Vries	52
	3.2.2 Willebrandts	54
	3.2.3 Valkhoff	54
3.3	Rotterdammers op z'n Amerikaans	55
	3.3.1 Hollandse 'Flappers' in de Jazz Age	55
	3.3.2 Rotterdamse muzikanten gingen Amerikaanse muziek spelen	56
	3.3.3 Amerikaanse solisten met Rotterdamse orkesten	59
3.4	Deelconclusie	62

4.	De jazzmuziek en -musici uit Nederlandse koloniën	63
4.1	Batavia als swingende stad	64
4.2	Surinaamse musici in Nederlandse negercafés	67
4.3	Etnische kwesties tijdens het Interbellum	70
4.4	Deelconclusie	72
5.	De radio en platen gaan de wereld rond	73
5.1	Transport: de technologie en de Rotterdamse haven	74
5.2	Radiogeschiedenis: individuen en industrieën	75
5.3	Instrumenten van verspreiding van amusementsmuziek	79
5.4	Studenten beschikten over het nieuwste materiaal	81
5.5	Deelconclusie	82
6.	De betekenis van de maritieme sector voor de jazz	83
6.1	Cruisevaart, passagiersvaart en landverhuizing	84
6.2	Muziek aan boord van de Holland Amerika Lijn	89
6.3	Orkesten en muzikanten	90
6.4	Deelconclusie	92
7.	Conclusie	94
8.	Epiloog	99
8.1	Vervolgonderzoek havensteden	100
8.2	Het internationale netwerk in kaart	101
9.	Bronvermelding	102
9.1	Archieven	103
9.2	Literatuur	103
9.3	Websites	107
9.4	Kranten/tijdschriften	107
9.5	Overig	107
10.	Samenvattingen en bijlagen	108
10.1	Summary in English	109
10.2	Zusammenfassung in Deutsch	110
10.3	Personenregister	111
10.4	Overzicht afbeeldingen	112
	Dankwoord	113

INLEIDING



Hoofdstuk 1. Inleiding

1.1 Algemene inleiding

Toen de wereld een eeuw jonger was, was het voor Rotterdamse jongeren helemaal niet zo gewoon om te swingen op de nieuwste Amerikaanse muziek. Toch kwamen tijdens het Interbellum cultuurproducten als de 'Charleston', 'Blackbottom'- en 'Lindy Hop'-dansen en 'hot' en 'swing'-muziek in relatief korte tijd bijzonder dichtbij voor de Rotterdammers.

Hoewel de enorme afstand tussen de Nieuwe Wereld en het Europese continent al eeuwen overbrugd werd door passagiersschepen, werd de verbinding sneller en eenvoudiger door de ontwikkeling van stoomschepen en de aanleg van de Nieuwe Waterweg. Aan het eind van de negentiende eeuw was de NASM, later de Holland Amerika Lijn genoemd, een belangrijke spil in het transatlantische verkeer. Het bestaan van deze rechtstreekse verbinding tussen New York en Rotterdam doet vermoeden dat er allerlei zakelijke en persoonlijke relaties mogelijk waren, waarbij cultuur in zowel 'hardware' als 'software' werd verscheept. De nieuwste dans en muziek, maar ook nieuwe ideeën en gedragingen vlogen over, of beter gezegd: voeren mee. Bemanning en passagiers van de Holland Amerika Lijn namen, aldus de verhalen, nagenoeg allemaal grammofoonplaten mee in hun koffers. De bladmuziek en de eerste elektrische piano, allerlei apparatuur en (dans-)leraren vonden dankzij de Lijn hun weg naar Rotterdam. Als deze verhalen waar zijn, mag de Holland Amerika Lijn dan gezien worden als de *muzikale* brug over de oceaan?

Jazzgeschiedenis is vanuit verschillende invalshoeken, door allerhande auteurs, met allerlei motieven onder handen genomen. Zelden gaat het hierbij om wetenschappelijke bijdragen, die gericht zijn op een beter begrip van de verspreiding en ontwikkeling van jazz in een concrete tijd en plaats. De geschiedschrijving beperkt zich veelal tot beschrijvingen en biografieën, die over de jazz als kunstvorm en de jazzmusici als kunstenaars vertellen. Met deze Master Thesis worden verbanden gelegd tussen processen, plaatsen en personen. Hiermee wordt onder meer gehoor gegeven aan de oproep van Scott DeVaux, om de jazzmuziek in haar historische context te plaatsen: "The time has come for an approach that is less invested in the ideology of jazz as aesthetic object and more responsive to issues of historical particularity".³ Door de vraagstelling van deze Master Thesis wordt de geschiedschrijving van grofweg drie onderzoeksterreinen met elkaar in verband gebracht, te weten: de jazz, het Rotterdams Interbellum en de Holland Amerika Lijn. Uit de historiografische inbedding van deze studie blijkt hoezeer behoefte is aan onderzoek naar verklarende factoren, van hoe dit historische proces van jazzverspreiding heeft plaatsgevonden in het Rotterdams Interbellum.

³ S. DeVaux, 'Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography', in: *Black American Literature Forum*, vol.25, no.3 (1991) 525.

1.2 Vraagstelling, doelstelling en afbakening

In de lijn van het voorgaande luidde de vraagstelling van deze Master Thesis: *Wat was de rol en betekenis van de Holland Amerika Lijn voor de verspreiding en ontwikkeling van jazz tijdens het Interbellum?*

Gaandeweg het onderzoek is deze centrale vraag verbreed naar: *Wat was de rol en betekenis van de transatlantische maritieme activiteiten vanuit de Rotterdamse haven voor de verspreiding van jazz, 1918-1940?*

De definitieve vraagstelling is: *Wat was de betekenis van de overzeese contacten met Rotterdam, als havenstad, voor de verspreiding en ontwikkeling van jazz in het Interbellum?*

De Holland Amerika Lijn vormt hierin wel de meest prominente casus, waaraan veel voorbeelden ontleend worden, maar door deze herziene vraagstelling ligt meer nadruk op de havenfunctie van Rotterdam en is er ruimte voor het betrekken van daarmee samenhangende elementen als de contacten met de Nederlandse koloniën en van de verspreiding van platen en radio.

Doel van het onderzoek

Het doel van dit onderzoek is twee- of liever drieledig. In eerste instantie is dit een Master Thesis voor de studie Maatschappijgeschiedenis, bijgevolg is het als afstudeerscriptie een discrete bijdrage aan de geschiedwetenschap. De bedoeling van de Master Thesis is blijk te geven van zowel onderzoeksvaardigheden als inhoudelijke kennis van de geschiedenis van Rotterdam, van kunst en cultuur, van internationale betrekkingen en van sociaal-culturele processen. Het is een academisch werk dat aansluiting vindt bij een historisch, musicologisch, etnisch en cultuursociologisch discours.

Bovendien is de inhoud van deze scriptie bruikbaar voor een overzichtspublicatie voor breder publiek, waarin (onder redactie van Hans Zirkzee) de Rotterdamse jazzgeschiedenis besproken wordt. Het boek over *Jazz in Rotterdam* beoogt niet alleen een leemte in de geschiedschrijving op te vullen, maar ook enkele misverstanden en onjuistheden uit recente publicaties over 'jazzsteden' recht te zetten, dankzij uniek bronmateriaal; de voor u liggende Master Thesis dient als bijdrage aan dit boek.

Met dit onderzoeksverslag beoog ik bovenal een beeld te schetsen van hoe de cultuurspreiding in het Rotterdams Interbellum heeft plaatsgevonden, ten einde inzicht te verschaffen in de wereldwijde en historische processen van verspreiding en ontwikkeling van cultuur door intercontinentale, interstedelijke en interpersoonlijke contacten tussen havensteden.

Afbakening van tijd en plaats

De tijdsperiode van deze Master Thesis betreft het 'Interbellum': het tijdvak tussen de Eerste Wereldoorlog (1914-1918) en de Tweede Wereldoorlog (1940-1945). Het verhaal begint op het punt dat de storm in Europa tot bedaren is gekomen, een jarenlange en bloedige strijd, waarin zelfs de legers van Brits-Indië en van de VS meevochten. Het neutrale Nederland heeft tijdens die crisisjaren aan een miljoen Belgische vluchtelingen onderdak geboden; voedsel en brandstof werden schaars. Tijdens en na deze oorlog werd in Rotterdam de economische afhankelijkheid van het buitenland zichtbaar: graan werd uit de VS aangevoerd, steenkool kwam uit Duitsland en Engeland beheerste de

vaarroutes. De Vrede van Versailles leverde weinig stabiliteit op, maar Nederland zag voor zich een plaats als gidsland weggelegd in 'het internationale tijdperk van den Nederlandse eenheidsstaat'.⁴ De jaren die daarop volgden, de jaren 1920 staan bekend als de 'Roaring Twenties', waarover P.J. Bouman schreef 'De zucht naar ontspanning, na de verschrikkingen van vier oorlogsjaren, had zich na 1918 van alle bevolkingsgroepen meester gemaakt. Men danste, men danste met overgave'.⁵ In deze jaren beleefde het amusement een bloeiperiode en de inkomens stijgen. Als gevolg van de beurskrach van 1929 werden de dertiger jaren gekenmerkt door een economische crisis, met als Nederlands dieptepunt een werkloosheid van twaalf procent in 1935/1936; hoog, maar nog altijd lager dan de werkloosheid in Duitsland, Engeland en de VS. De jaren dertig verschilden van de jaren twintig; in het Interbellum hebben zich zichtbare veranderingen voorgedaan. De vraag hierbij is: vormde het Interbellum voor Nederland, of voor Rotterdam, eigenlijk wel een eenheid? Was het wel een bijzondere cultuurperiode? Deze beantwoordden Halbertsma c.s. met het wijzen op de toenemende zorg van de overheid en op de modernisering van het dagelijks leven en de media.⁶ Rotterdam liep qua avant-gardekunst voorop in Nederland. Het optimisme groeide tijdens het Interbellum. Het tijdvak eindigt op het punt dat het bombardement een einde maakt aan Dancing Pschorr aan de Coolsingel, hetgeen geenszins een einde van de Rotterdamse jazz inhield. Ondanks de tegenwerking van de nazi-bezitters beleven Rotterdammers hun (jazz-)dansavonden houden; de jaren 1940 vallen echter buiten het bestek van deze Master Thesis. Voor zover er aandacht is voor de voorgeschiedenis van 'jazz' (en muzikale voorlopers) in Rotterdam is dit in het licht van de tijdspanne 1918-1940.

Het betreft hier de geschiedenis van Rotterdam – waar andere steden of regio's aan de orde komen, is dit louter in dienst van de analyse van internationale en interstedelijke relaties. Steden als Amsterdam en Den Haag worden in vergelijkingen besproken, evenals Hamburg en Liverpool die in deze periode eveneens een transatlantische vaarroute kenden. Zoals mijn onderzoeksvraag aangeeft, ligt de nadruk op 'transatlantische maritieme activiteiten vanuit de Rotterdamse haven'; daarbij gaat het dus niet noodzakelijk om hetgeen zich in de stad afspeelt, maar veeleer de wisselwerking met het stadsleven op het gebied van amusement en cultuur. Ik pretendeer niet de gehele Rotterdamse geschiedenis van het Interbellum te bespreken, noch zal een volledige jazzgeschiedenis van de periode 1918-1940 gegeven worden; ik richt mij op de muzikale activiteiten in Rotterdam tijdens het Interbellum, in relatie tot met name de passagiers- en cruisevaart. Voor café's en podia is eenvoudiger aan te geven of deze tot de stad behoort dan voor de musici; voor de orkesten en bands is gekeken of de helft uit Rotterdam afkomstig is, waarbij de orkestleider of solist doorslaggevend is. Desalniettemin worden ook *The Ramblers* besproken in een nationale context en Kid Dynamite in een koloniale. De musici die besproken worden, zijn dus niet altijd 'Rotterdammers', omdat zij er geboren zijn, maar zijn wel op één of andere wijze verbonden met de stad. Rotterdamse muzikanten tellen internationaal mee, vooral doordat zij samen spelen met grootheden uit de nationale en internationale jazzscene.

⁴ G. Mak, J. Bank e.a., *Verleden van Nederland* (Amsterdam/Antwerpen 2008) 386-387.

⁵ P.J. Bouman, *Cultuurgeschiedenis van de twintigste eeuw* (Amsterdam/Brussel 1977) 78.

⁶ M. Halbertsma en P. van Ulzen (red.), *Interbellum Rotterdam. Kunst en cultuur, 1918-1940* (Rotterdam 2001) 12-13.

1.3 Definities en theoretische concepten

Van de termen in mijn onderzoeksopzet is een definitie van 'jazz' het meest ambigu. Om uitspraken te kunnen doen over de verspreiding en ontwikkeling van deze muziek, zal duidelijk gemaakt moeten worden om welke muziek het *wel*, of juist *niet* gaat. De bestaande definities van 'jazz' zijn allerm minst eenduidig. Dit deel van het eerste hoofdstuk bestaat daarom uit enkele werkbare definities en relevante theorieën en is daarmee een operationalisering van mijn onderzoeksvraag.

1.3.1. De definieerbaarheid van jazz: muziek tussen wal en schip

Ondanks dat dit niet de plaats is voor een uitvoerige verhandeling van muziekgenres, voor cesuren in muzikale carrières, of voor musicologische analyses van jazzhits, zal ik hier –per definitie– enkele artiesten, genres en muziekstukken aan boord hijsen, en anderen laten vallen tussen wal en schip. Mijn eerste vraag is: *Wat is jazz?*

De oorsprong van het woord 'jazz' is tot de dag van vandaag niet geheel duidelijk. Was het misschien afgeleid van andere woorden, uit Afrikaanse talen of van de werkwoorden 'to jizz' (dat dansen of swingen zou betekenen), of stamt het van 'to jazz' (rondseksen) uit de vroeg-twintigste eeuwse Amerikaanse straattaal? Voordat met jazz een muzieksoort bedoeld werd, duidde het woord op een energieke dans, zoals Chambers' etymologisch woordenboek laat weten: "The meaning of energy, excitement, pep, is first recorded in 1913, again perhaps influenced by earlier 'jasm'."⁷ We weten even weinig van het vroegste gebruik van het woord 'jazz' als van hoe deze dans eruit gezien zou hebben. Wel weten we dat de eerste treffer in een muziekpublicatie was in *Victor Record Review* van 17 maart 1917. Over de spelling van dit nieuwe fenomeen was men het nog niet eens: 'jazz', 'jaz', 'jass', 'jas' en 'jasz' werd door en naast elkaar gebruikt. Anders dan langere tijd werd aangenomen, stammen de eerste 'jazz'-opnamen niet uit 1917 (van de Original Dixieland Jazz Band), maar uit het jaar 1913 (van James Reese Europe). Volgens de jazzdiscografieën van Brian Rust en *A New History of Jazz* door Alyn Shipton (2007) zou er vanaf 1897 al jazz zijn;⁸ dit hangt af van wat men wel of geen 'jazz' noemt. De definities lieten er in die tijd (tot vandaag toe) veel onduidelijkheden over bestaan.

Jazz bestaat bij gratie van vermenging: door het mêleren van etnische en muzikale tradities. In de jaren 1920 en 1930 was het Zuiden van de Verenigde Staten, in het bijzonder een havenstad als New Orleans, een broedplaats voor allerlei culturele gewoontes van Afro-Amerikaanse, Caribische en Europese origine, die door samensmelting nieuwe dans en muziek vormden, die wij als 'jazz' kennen. In de Master Thesis van Talitha Verheij is uiteengezet hoe jazz en de Jazz Age elkaar definiëren, waarbij de muziek een 'culturele representatie' is van de jaren 1920 en 1930 van Amerika.⁹ Verheij concludeerde dat de ontwikkelingen in deze periode vertaald kunnen worden naar het revolutionaire en populaire karakter van de jazzmuziek, hoewel dit onderhevig is aan mythevorming over Afro-

⁷ R.K. Barnhart (red.), *Chambers' dictionary of etymology* (2005) 551; verwijzend naar: D. Shulman, 'The earliest citation of jazz', in: *Comments on etymology*, 16 (1986) 5-6.

⁸ A. Shipton, *A New History of Jazz* (New York/London 2007).

⁹ T.C.E. Verheij, *It Don't Mean A Thing, If It Ain't Got That Swing. De wijze waarop jazz en de Jazz Age elkaar definiëren* (Utrecht 2007)49-50. Theoretische basis: Stuart Hall, *Cultural Representations and Signifying Practices* (Londen 1997).

Amerikanen en hun cultuur. De Jazz Age wordt opgevolgd door de Swing Era. Die Swing is niet los te denken van jazz. Wat bedoelt men met de jazz-stijlen 'swing' en 'hot'? Reken ik Ragtime ook tot de jazz? Welke muzikale elementen van 'klezmer' en 'blues' zijn in de traditionele jazz terug te vinden?

Dit gezegd hebbende, zal ik hier een werkbare definitie van 'traditionele jazz' geven om inhoudelijk het onderzoeksgebied af te bakenen; ik zal daartoe eerst verschillende omschrijvingen uiteenzetten.¹⁰ Ten eerste de strikte definitie, waarbij jazz gezien wordt als 'muziek met improvisatie en swing'; ten tweede de familiegelijkenis of verwantschapsdefinitie, duidend op muziek die verwant is aan jazz, of uit de jazz-traditie voortkomt. Ten derde is er de beschrijving van 'jazz als dimensie', niet *wat* het is, maar *hoe* het is (een soort 'jazzheid'). Deze laatstgenoemde definitie laat ik hier buiten beschouwing; van de twee eerdere volgt hieronder een werkdefinitie.

Eerste werkdefinitie: improvisatie en swing

In de eerste definitie spelen de sleutelwoorden 'improvisatie' en 'swing' samen de hoofdrol; ik zal deze concepten hieronder uiteenzetten. Improvisatie wordt meestal gedefinieerd als het ter plekke bedenken van nieuwe muziek. In dit geval betekent muziek 'bedenken' niet hetzelfde als 'componeren', omdat het niet genoteerd wordt, maar direct gespeeld, waarmee wijzigingen niet meer mogelijk zijn. Improvisatie vindt plaats in het nu-moment. Daarmee is geïmproviseerde muziek te vergelijken met gesproken taal: een spreker spreekt een zin meestal voor de eerste keer uit en eenmaal uitgesproken in het nu-moment onherroepelijk voorbij. Improvisatie is kenmerkend voor jazzmuziek.

Er zijn enkele problemen met het doorslaggevende van het 'improvisatie'-element. Ten eerste is het de vraag, wanneer iets geïmproviseerd is. Volstaat ornamentatie, door een nootje ervoor of erna te spelen, ten opzichte van uitgeschreven partituur? Volstaat variatie op de uitgeschreven muziek: de melodie blijft herkenbaar, maar is steeds licht veranderd? Volstaat het gebruik van patronen van inmiddels bestaande muziek? Volstaat het spelen van citaten, waardoor andermans improvisatie in een muzikale nabootsing gespeeld wordt. Ten tweede is het problematisch, dat improvisatie een gradueel verschijnsel is: de ene keer is de gespeelde muziek nieuwer dan de andere. Een derde punt is, dat improvisatie jazzmuziek niet uniek maakt: de meeste volksmuziek is immers geïmproviseerd. Niet alle geïmproviseerde muziek is jazzmuziek; tegelijkertijd is er wel veel muziek die klinkt als jazz. Dit is dan ook het vierde problematische punt: er is jazz(achtige) muziek zonder improvisatie; de meeste bigband-muziek zou niet meegeteld mogen worden, indien improvisatie een doorslaggevend element zou zijn in de definitie van 'jazz'. Ik reken in mijn thesis dus géén Ragtime mee als jazz, maar als ongeïmproviseerde voorloper, die weldegelijk op een jazz-manier swingt.

Het tweede element waarvan een definitie niet mag uitblijven, is 'swing', dat gezien wordt als een spanning tussen een constant tempo (*time*) en de ritmische laag erboven, afwisseling tussen spanning en ontspanning, oftewel 'een ongelijke onderverdeling van de tel' (*swing eights*): niet-gelijke

¹⁰ Gebaseerd op: W. van de Leur, collegencyclus 'Geschiedenis van de jazz', Universiteit van Amsterdam, 2008.

achtste-noten, met sowieso veel achtste-noten-patronen.¹¹ Hier hangt het verschijnsel van ‘syncopes’ mee samen: onverwachte accenten worden gespeeld, terwijl verwachte accenten weggelaten worden. Bij swingend spelen, gaat het om de frasering, namelijk het aanzetten en binden van de noten.

Als een definitie van jazz stoelt op swing, dan zijn er wederom enkele problematische punten. Ten eerste is het de vraag, wanneer iets op een ‘jazzy manier’ swingt. Ten tweede is ‘swing’ in de jazzgeschiedenis steeds anders geweest. Ten derde is er ook jazz zonder een ‘strikte swing’. Sommige muziek klinkt in eerste instantie nauwelijks swingend, pas in ruimere zin zou men zeggen dat het swingt. In een aantal gevallen is er een geoefend oor voor nodig de frasering te duiden, namelijk: hoe zitten de noten aan elkaar?

Tweede werkdefinitie: jazzverwantschap

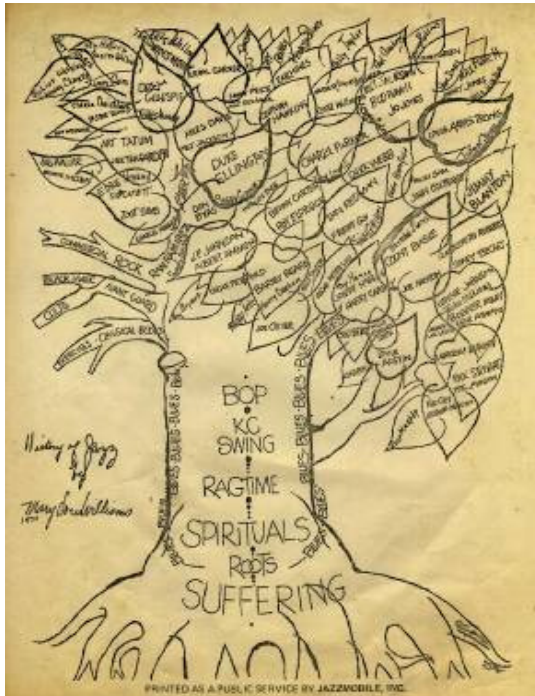
Voor de tweede definitie wordt meer gekeken naar de familiegelijkenis in de jazztraditie. Over de zogenaamde ‘families’ schreef Ludwig Wittgenstein, in zijn *Philosophische Untersuchungen* (1953), dat een fenomeen door bepaalde elementen gerekend kan worden tot een verzameling fenomenen.¹² Deze theorie van Wittgenstein betreft aanvankelijk variaties op spellen die op elkaar lijken, bijv. een aantal kaartenspellen dat qua doel en speelwijze op hetzelfde neerkomt; we kunnen die principes toepassen op muziek. Als bepaalde muziek lijkt op andere muziek die we wel jazz noemen, dan kunnen we die muziek ook ‘jazz’ noemen. De vraag hierbij is wel, wanneer die verschillende muzieksoorten op elkaar lijken. Welke overeenkomsten zijn doorslaggevend? Allerlei andere elementen spelen mee: zo is de klankkleur van het trompetspel van Miles Davis ook ‘jazzy’ met veel blue notes), ook als deze muzikant muziek uit een andere categorie ten gehore zou brengen. Dit hangt verder samen met de instrumentatie (bijv. het gebruik van saxofoons), het repertoire (als een jazz-standard gespeeld wordt), de vorm (met geïmproviseerde solo’s), de buiten-muzikale context (zo verwacht men in een bepaald café jazz te horen); dit alles zorgt ervoor dat bepaalde muziek als jazzachtig wordt opgevat.

Er zijn ook allerlei problemen met deze familiedefinitie: ten eerste is er sprake van een zekere circulaire redenering. Een muzieksoort wordt tot de jazzachtigen gerekend, om samen met die andere jazzsoorten ervoor te zorgen dat andere muziek tot jazz gaan behoren. Ten tweede is er het gevaar van traditionalisme. Er ontstaat een canon van ‘wat jazz is’ met een conventionele speelwijze voor ‘hoe jazz hoort te zijn’. Dit is in de lijn van hetgeen in de historiografische bespreking als een ‘invented tradition’ wordt aangeduid. Het derde probleem is dat het een uiterst essentialistische bezigheid is: de kern van een bepaalde muzieksoort wordt gekoppeld aan het typische van wat jazz zou zijn. Wat dit betreft is de verwantschapsdefinitie een afbreuk aan muzikale verscheidenheid, hoewel het zinvol is om de jazz in een kader te plaatsen van andere muzieksoorten: enerzijds muziek waarin de jazz haar oorsprong vindt als blues, spirituals, klezmer, fanfare etc.; anderzijds muzieksoorten die de jazz in haar decennialange ontwikkeling heeft beïnvloed, van rock ‘n roll tot hiphop, van latin tot funk.

¹¹ Zie bijv.: B. Blumenthal, *Jazz. Collins Need to know?* (Londen 2007). T. de Joode, *Jazz onder het mes* (Amsterdam/Meppel 1962). J.E. Berendt, *Jazz. Van New Orleans tot Cool* (Utrecht/Antwerpen 1953).

¹² L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen. Kritisch-genetische Edition* (Frankfurt am Main 2001).

Als voorlopige slotopmerking over de definitie van jazz, constateer ik dat een eensluidende definitie van jazz niet te geven valt. We kunnen niet in een beschrijving alle jazzmuziek vangen, zonder andere (eveneens echte) jazz buiten de boot te laten vallen. Jazz is divers en verandert voortdurend. Ook de term ‘jazz’ heeft door de tijd steeds naar iets anders verwezen. Elke artiest heeft op eigen wijze invulling gegeven aan deze muzieksoort; jazzmuzikanten kunnen allen gezien worden als bladeren aan dezelfde boom, die geworteld is in tradities van zogenaamde ‘Black Music’.



Afbeelding 1.1: ‘History of Jazz’-Tree, getekend door Mary Lou Williams (1979).

In aansluiting op de definitie geef ik een opsomming van muzikale kenmerken van jazz: improvisatie, swing, klankkleur, instrumentatie, achtste-noten lijnen, frasering, notenkeuze, ‘blue notes’, ‘pitch bending’, toonversiering, prominente rol slagwerk, syncopatie (accentverschuiving), polyritmiek, specifieke harmoniek (eigen akkoordenkeuze), vorm (afwezigheid van andere vormen, bijv. sonates), patronen en herhalingen, eigen repertoire, call-and-response.¹³

Kortom, jazz is een breed en moeilijk te omlijnen begrip, het is een containerbegrip dat veel stijlen en stromingen omvat; niet iedereen verstaat hetzelfde onder deze muzieksoort. De selectie van kenmerken en de mate waarin er van die kenmerk sprake moet zijn, bepaalt of de muziek al dan niet tot de jazz gerekend wordt. In het Interbellum, de hier besproken periode, was de jazz (of liever: wat we tegenwoordig ‘jazz’ noemen) de dominante muziekstijl in het uitgaansleven. In de periode 1918-1940 beleefde de jazzmuziek haar hoogtijdagen, of beter gezegd: de populaire entertainmentmuziek beantwoordde tijdens het Interbellum aan de kenmerken die wij tegenwoordig toeschrijven aan ‘jazz’.

¹³ Gebaseerd op: W. van de Leur, collegecyclus ‘Geschiedenis van de jazz’, Universiteit van Amsterdam, 2008.

1.3.2. De betrokkenheid van een netwerk: *Jazz Art World*

In de optiek van de Amerikaanse socioloog Howard Becker is kunst niet zozeer het resultaat van de inspanningen van een enkele kunstenaar, maar komt kunst voort uit een onderling afgestemd netwerk van specialisten, die allen bijdragen aan de totstandkoming van kunst en cultuur. In *Art Worlds* (1982) is de volgende definitie te vinden van dit veelzeggende concept: 'Art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art. Members of the art world co-ordinate the activities by which work is produced by referring to a body of conventional understandings embodied in common practice and in frequently used artefacts'.¹⁴ Hierin is er oog voor allerlei betrokkenen bij de totstandkoming en verspreiding van muziek: de geluidstechnici, de eigenaars of beheerders van podia, de makers of verkopers van muziekinstrumenten, van radio's en van grammofoonplaten etc.

Het sleutelwoord van Becker's sociologische vocabulaire is 'conventies': dit zijn afspraken en gewoonten van bijv. *hoe* de muziek gespeeld wordt, in vorm en samenspel – deze conventies zijn zelden rigide of onveranderlijk, maar bieden vooral houvast aan de muzikanten, de café-eigenaars of het dansend publiek. Conventies worden overgedragen door praktijkervaring en langs professionele lijnen, zoals muziekscholen; door actief te zijn een bepaalde 'wereld' raakt men gewend aan de taal en werkwijze die hierbij hoort. Sommige 'kunstwerelden' of netwerken met conventies zijn sterk lokaal, of nationaal, anderen juist internationaal; het ene netwerk is meer gesloten of complex dan de andere.

De arbeidsdeling en conventionele afstemming binnen kunstwerelden vormen de kern van Becker's theorie van *Art Worlds*, daarom omvat deze een typologie van kunstenaars, waarin een viertal typen kunstenaars worden onderscheiden. Ten eerste 'Integrated Professionals', die we als gevestigde kunstenaars zien, ten tweede de 'Mavericks', die zich afzetten tegen conventies en dus door de kunstwereld niet geaccepteerd worden, de derde categorie bestaat uit 'Folk Artists', die buiten professionele kunstwerelden maar veeleer in sociaal netwerken creatieve producten ontwikkelen, en ten vierde de 'Naïve Artists', die zich van elk cultureel netwerk afzijdig wil houden. Deze typen artiesten hebben allen een andere omgang met gestelde conventies. De cultuursociologie werkte hiermee aan het categoriseren en definiëren van de verschillende groepen in de kunstwereld. Een ander voorbeeld is dat van 'core' versus 'support' personeel voor wat betreft de totstandkoming van kunst; ook op dit punt spreken we van een uiterst *cultuursociologische* theorie van Becker.¹⁵

Vernieuwing en ontwikkeling van de kunstwereld ontstaat door een netwerk dat voortdurend in beweging is: Diana Crane 'early jazz networks... which centered on the black bar and the late-night jam session, provide ideal conditions for innovation'.¹⁶ Paul Lopes beschrijft in zijn *The Rise of a Jazz*

¹⁴ H.S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley 1982).

¹⁵ De theorie van Becker (die tot de Chicago School gerekend mag worden) vormt een belangrijk deel van de wetenschappelijke basis van de Bachelor Algemene Cultuurwetenschappen aan de Erasmus Universiteit Rotterdam; hij ontving hiervoor in 2004 een 'honorary degree', promotor prof.dr. A.M. Bevers. Zie hierover: www.eur.nl/eur/universitaire_plechtigheden/diesnatalis/2004/honorary (10 dec. 2008).

¹⁶ D. Crane, *The Production of Culture: Media and the Urban Arts* (Londen 1992) 121-124. Zie hierover: V.D. Alexander, *Sociology of the Arts. Exploring fine and popular forms* (Oxford/Melbourne 2003) 117.

Art World (2002) hoe muzikanten en anderen de betekenis en de praktijk van jazz hebben veranderd, hetgeen tot culturele legitimiteit van jazzmuziek heeft geleid. Door de organisatiestructuren en het discours in (muziek-)tijdschriften te bestuderen, kwam Lopes tot de conclusie dat de sociale organisatie van de jazz-kunstwereld (in Becker's voetsporen) een doorslaggevende rol gespeeld heeft in een *interpretatieve ommekeer*, waarmee hij doelt op 'how individuals refashioned prevailing meanings and practices against cultural orthodoxy'.¹⁷ De verandering in de waardering mag niet te simplistisch worden weergegeven: 'Jazz music was not simply moving up the hierarchy from low to high. Rather the jazz art world and jazz music threatened to dissolve the very boundaries of low, middle, and highbrow culture'.¹⁸ Op dit punt reageert Lopes op de fasentheorie van Richard Peterson, die in het historiografische deel een plaats heeft gekregen.¹⁹ Hieronder definieer ik eerst nog enkele voorname begrippen van mijn onderzoeksvraag, met name 'cultuurspreiding', aan de hand van een andere cultuursociologische theorie.

1.3.3. De aantoonbaarheid van transatlantisch cultureel verkeer

Met het concept 'cultuurstroom' (*cultural flow*) van de Scandinavische sociaal-antropoloog Hannerz duidt hij op de verscheidene niveaus waarop cultuur wordt overgedragen.²⁰ Cultuur bestaat volgens Hannerz in drie dimensies: ten eerste is het gedachtegoed, ten tweede de veruiterlijkte vormen van het gedachtegoed en ten derde de sociale distributie van de eerste en/of tweede dimensie. Voor deze cultuurstroom onderscheidt hij een viertal 'frameworks of flow': de staat, de markt, maatschappelijke bewegingen en levensstijlen. Hoewel deze vier kaders nauwelijks op zichzelf staan en meestal met elkaar samenhangen, omvatten zij het grootste deel van de culturele processen die wereldwijd plaatsvinden.²¹ Hannerz besteedt aandacht aan uitwisseling van cultuur, die leiden tot 'the global ecumene' and 'the creolizing world' met steeds verbastering en een homogenisering of verrijking van de cultuur. In deze cultuursociologische theorie is er zodoende oog voor transnationale netwerken. Dat het in deze Master Thesis om een 'transnationaal netwerk' gaat, of liever: om 'transatlantisch' verkeer, wil zeggen dat ik mij richt op de verbindingen over landsgrenzen, over de Atlantische Oceaan en tussen havensteden. Het accent ligt hier anders dan bij een 'internationaal netwerk', waarbij interactie tussen en verbondenheid van landen wordt benadrukt. Deze scriptie is een aanzet tot een studie naar het cultureel belang van havensteden (dit zal in de epiloog uitgebouwd worden).

De havenstad in kwestie is Rotterdam, oftewel de stad aan de Maas, met een verbinding naar de Noordzee; de stad die al aan het begin van de twintigste eeuw als poort van Europa fungeerde, de brug naar Amerika sloeg en veel nieuwkomers verwelkomde. Rotterdam bevindt zich in een

¹⁷ P. Lopes, *The Rise of a Jazz Art World* (Cambridge 2002) 278.

¹⁸ Idem, 270.

¹⁹ R.A. Peterson, 'A Process Model of the Folk, Pop and Fine Art Phases of Jazz', in: C. Nanry, *American Music. From Storyville to Woodstock* (New Brunswick 1972)

²⁰ U. Hannerz, *Cultural Complexity. Studies in de Social Organization of Meaning* (New York 1992) 5-7, 48-49.

²¹ Om dit theoretisch verder uit te bouwen, gebruikt Hannerz een palet van zes dimensies (baseline, input mode, input quantity, scale, material resource linkage, power linkage), die in elke culturele relatie een rol spelen, waarbij zij de mate van symmetrie bepalen. Dit valt buiten het bestek van mijn Master Thesis. Zie: Hannerz, 56 e.v.

dichtbevolkt gebied door omliggende gemeenten en maak deel uit van een internationaal netwerk. Ik besteed hier enkel aandacht aan andere steden waar dit dient ter beschrijving van de (inter-)nationale positie van Rotterdam. Het culturele verkeer naar en in de stad neemt een centrale rol in. Door de beschikbare bronnen te toetsen aan de theorieën van Hannerz zal ik opmaken, welke aantoonbare factoren van belang waren voor de jazzverspreiding.

Op de eerste pagina van deze inleiding is de centrale hypothese naar voren gebracht. Heeft de Holland Amerika Lijn als 'stoomvaartmaatschappij' tussen New York en Rotterdam een significante rol gespeeld? Heeft de muziekcultuur geprofiteerd van de technologische ontwikkeling en de aanleg van de Nieuwe Waterweg, die een (steeds) snelle(re) verbinding naar Rotterdam betekenden? In mijn thesis komen vooral de opvarenden van de schepen, in mindere mate de schepen zelf, en nauwelijks bedrijfsvoering van de HAL, aan de orde. De HAL kan worden beschouwd als dé transatlantische verbinding tussen Rotterdam en New York tussen 1873-1978. Toch zal uit onderzoek blijken dat er via andere steden en landen (waaronder Ierland en Engeland) gereisd wordt om Nederland te bereiken.

In de onderzoeksvraag spreek ik van de 'rol' en 'betekenis' van deze verbinding en maritieme activiteiten. Conceptueel wordt met de *rol*: een functie, een bepaald gedragspatroon in een sociale omgeving, een onderdeel. Ik bekijk in de thesis de plaats in het geheel, bijvoorbeeld een stabiliserende of stimulerende rol; de doorslaggevende factor(en) van veranderingen. Het concept *betekenis* verwijst naar het 'gewicht' of 'belang' (zie Van Dale, 2005) van een zaak of persoon, in dit geval een bedrijf of verbinding; wat heeft deze betekend? Hoe belangrijk is de HAL voor deze jazzgeschiedenis? Hoe groot is haar invloed? Was de HAL wellicht misbaar? In dit verband spreken we van 'significantie'.

De *verspreiding*, ookwel 'dislocatie' of 'distributie', van de cultuur neemt in het theoretisch raamwerk van Ulf Hannerz een belangrijke plaats in. Verspreiding gaat hierbij niet alleen om een overdracht van de ene regio naar de andere, maar ook om overdracht van de ene klasse of bevolkingsgroep op de andere. Is er bijv. een ander publiek gekomen voor jazz? Komen de muzikanten uit andere milieus? De cultuur verplaatst zich van de ene stad naar de andere, van het ene land of continent naar het andere; de middelen van verplaatsing zijn soms in de vorm van bladmuziek, geluidsopnames en –niet onbelangrijk – de radio, maar meestal door personen. In de besproken periode verspreidde jazz zich over verschillende bevolkingsgroepen. In dit onderzoek wordt bestudeerd, welke verklarende factoren er zijn voor die succesvolle en veelzijdige verspreiding.

Tenslotte is het concept 'ontwikkeling' van belang voor het operationaliseren van de onderzoeksvraag. Ontwikkeling verwijst naar groei, naar ontplooiing en er is per definitie sprake van een verandering. Ik vraag mij dan ook af, of de muziek veranderd is. Wordt er aan de andere kant van de oceaan op een andere manier gemusiceerd? Hoe snel kan een dansrage 'overvaren'? Is de jazz-ontwikkeling snel(ler) verlopen in Rotterdam door de havenfunctie van deze stad? Wat houdt deze verandering in (op de drie lagen van de sociologische cultuurtheorie: gedachtegoed, veruiterlijking en sociale organisatie); hoe is dit zichtbaar in de jazz? Op deze vragen wordt een hypothetisch antwoord geformuleerd aan de hand van de theorieën van Lopes en Becker, ervoor wakende niet verzanden in

musicologische verklaringen, zocht Peterson in dit verband ook in de historisch-sociologische richting.

Kortom, om het muzikale netwerk te beschrijven en het culturele verkeer aan te tonen, bespreek ik de geschiedenis van de jazz, van Rotterdam en van de Holland Amerika Lijn. Theoretische concepten en verklaringen worden tegen het licht gehouden door deze 'drie geschiedenislijnen'. Juist om dit te kunnen verklaren kan ik niet volstaan met één van de drie: stadshistorici zijn teveel naar binnen gekeerd, jazzhistorici zijn idolaat en monomaan aangelegd wat muzikanten en steden aangaat, de maritieme historici richten zich vooral op de grote schepen, hun vaarkracht, tonnage etc. De samenhang staat hier centraal, doordat de vraagstelling deze zaken met elkaar in verband brengt.

1.4 Bronnen en methoden

Voor het onderzoek van deze Master Thesis zijn de archieven van de Holland Amerika Lijn en van Rotterdamse podia geraadpleegd. Bovendien is particulier archiefmateriaal gebruikt om nieuwe inzichten te krijgen in het muzikale leven tijdens het Interbellum. De bronnenlijst van hoofdstuk 8 geeft een overzicht van het gebruikte materiaal: archieven, literatuur, websites, kranten en tijdschriften. Deze flinke dosis literatuur bestaat voor een belangrijk deel uit scripties, dissertaties en artikelen, waarvan de onderzoeksresultaten in het licht van mijn vraagstelling betekenis krijgen.

In oktober 2007 ben ik gestart met deze Master Thesis, met het eerste gesprek met begeleider Paul van de Laar en externe onderzoeker Hans Zirkzee. Hieruit is een onderzoeksopzet ontstaan, waarin ik mijn hoofdvraag, deelvragen en methoden formuleerde. De vraagstelling van mijn onderzoek richtte zich op de betekenis van de Holland Amerika Lijn voor de jazzmuziek in Rotterdam tijdens het Interbellum. Met Hans Zirkzee heeft veelvuldig overleg plaatsgevonden over de nieuwste resultaten vanuit het nalatenschap van Hans Langeweg. Dankzij deze verzamelaar zijn we veel te weten gekomen over muzikanten en muziekaanbod in Rotterdam: door programmeringen van podia is tamelijk nauwkeurig aan te geven wie, wanneer, waar speelde en dus ook hoe vaak, met verder speurwerk kan worden achterhaald voor welk publiek, en welke muziek ter gehore gebracht werd.

Mijn bronnenonderzoek vond aanvankelijk vooral plaats in het Gemeentearchief Rotterdam; het Nederlands Jazz Archief was wegens verhuizing tijdelijk gesloten. De hoeveelheid en toegankelijkheid van het archiefmateriaal aldaar viel behoorlijk tegen: over de podia, café's met live muziek, en musici (uit Rotterdam voor 1940) was slechts weinig te vinden. Ik heb de passagierslijsten en personeelslijsten van de Holland Amerika Lijn bestudeerd voor de periode 1914-1940. In bijv. de *Staat van Passagegelden, s.s. Nieuw Amsterdam, van Rotterdam naar New York (21 dec. 1918)* zijn vooral landverhuizers te vinden, zonder nadere specificatie. Er kunnen enkel voor ons bekende namen in deze alfabetische lijst worden opgezocht. Ik heb daarom een lijst van Rotterdamse musici en bands uit de jaren 1918-1940 naast deze archivalia gelegd. Dit heeft niet de gewenste resultaten opgeleverd. Voor wat betreft de personeelslijsten is geregistreerd welke functie (stoker, matroos, slager, etc.) iemand aan boord had; entertainers en musici worden hoogstwaarschijnlijk gerekend tot de verzamelcategorie 'bediende'. Hierin heb ik wel enkele bekende namen gevonden, zoals van de latere

horecagigant Dirk Reese, met de functie van 'bediende' en van Adriaan J.K. Reys ('bed. mzt.', wellicht een afkorting voor 'bediende muzikant'). De personeelslijsten zijn op alfabetische volgorde van achternaam ingedeeld, niet op datum van indiensttreding of op functie; waardoor het zoeken naar een groep personeel op één schip of in één periode niet eenvoudig is. Bovendien zijn deze lijsten enkel toegankelijk via microfiches in het GAR.²²

1231	Reese	Opmerkt de	staler	6067	Reverman	1000
1234	Reedje	Anna	liemant	6261	Revdink	Ann
1242	Reinlander	Adolf	kokkens	6348	Regt	Dins
1242	Remie	Frederik		6370	Revsche	Trea
1542	Reubt	Jan v d	olienand	6419	Reyalt	Car
1691	Reyndje	Christ	heimmer	6491	Reyden	Reen
1757	Ree	Pieter	matross	6679	Reyert	Hea
1893	Ree	Johannes	jongen	6691	Reyboom	Da
1941	Reese	Dirk	bediende	6832	Recourt	Hea
1993	Reepoot	Jacob		6988	Reede	Ja
2006	Reemet	Dirk	matross	7000	Reelder	He

Afb. 1.2: Microfiche 'Reese'

Reussma	Ike	bediende	9212	Reygraaf	
Reussen	John L	kokkens	9322	Regt de	
Reys	Adriaan J K	bed mzt	9478	Reyde	sd
Reynwold	Thomas	Balle	9674	Reyvis	
Rebel	Loth C	bediende	9721	Reyvoorde	
Reinhals	Andolf	bediende	9760	Reywert	
Reijnt	Sebastian		10020	Reyels	
Reijne	Thomas J		10428	Reyeling	
Reijne	Frans H	Kokkens	10497	Reyde	
Reijman	Theodor	bediende	10578	Reen	

Afb. 1.3: Microfiche 'Reys'

Voor de informatie over artiesten heb ik deels van de 'knipselmappen' van het Nederlands Jazz Archief (NJA) gebruik gemaakt en wat daarover aan artikelen reeds verschenen is, daarmee deels van bestaande biografische besprekingen. In de bulletins van het NJA worden, naast mededelingen en de cd- en boekrecensies, allerlei interessante optredens en musici besproken, zoals bijv. in een serie over 'Nederlandse jazzpioniers' Nico de Rooij is besproken. Aanvullend daarop heb ik biografische woordenboeken benut, zoals die van het Instituut voor Nederlandse Geschiedenis. Bovendien geldt voor de meeste jazzpublicaties –waarvan er niet weinig in mijn bronnenlijst vermeld worden– dat daarin de muzikanten de hoofdrol spelen. Er wordt verhalenderwijs en aan de hand van hits en optredens vermeld wat de carrière van deze muzikant betekent voor de jazzgeschiedenis. In het licht van mijn vraagstelling zijn al deze losse verhalen over plaatsen en personen al dan niet van betekenis voor 'het grote verhaal' van de verspreiding en ontwikkeling van jazz tijdens het Interbellum.

Met de programmeringen van Rotterdam in de jaren 1918-1940 als startpunt was het duidelijk wie er hebben opgetreden. Dit was ook de eerste voorwaarde, want 'no performance, no distribution'.

²² Gemeentearchief Rotterdam (GAR), *Archief van de Holland Amerika Lijn. Personeel* (318.06), inv.nr. 598.

Er bleek al snel dat de inbedding van de jazzmuziek in het uitgaansleven en verwevenheid met andere vormen van vermaak een uitgebreide lijst van namen van muzikanten zou opleveren. Vervolgens was de vraag *wat* zij speelden en *met wie* zij speelden. Voor niet-Rotterdamse of buitenlandse musici was het voor mij relevant hoe zij hierheen reisden; wellicht met een HAL-schip. Voor Rotterdamse musici wilde ik weten, of zij op de *passagiers-/personeelslijsten van de HAL* terug te vinden waren. In het onderzoeksverslag is te lezen, of de Rotterdamse muzikanten terug te vinden waren in de HAL-archieven, met mogelijke verklaringen hiervoor. Tenslotte verwachtte ik dat het bronmateriaal duidelijk zou maken, op welke schepen en hoeveel afvaarten het ging. Duurde de 'verplaatsing' van de jazz (in platen, musici, hits of trends) even lang als de overtocht, of veel langer?

Met de beschikbare bronnen bleek echter –na enkele maanden van onderzoek– dat moeilijk 'bewezen' kon worden, wat de betekenis van de Holland Amerika Lijn was voor de verspreiding en ontwikkeling van jazzmuziek. Het was daarom nodig de vraagstelling bij te schaven, om een –met een thematische uitbreiding– wel een antwoord te kunnen geven op de vraag waarom Rotterdam in het Interbellum in cultuurhistorisch opzicht zo belangrijk was. Kwantitatieve gegevens ten aanzien van hoeveel muzikanten en orkesten er in totaal bij de HAL gewerkt hebben, zijn niet voor handen, laat staan welke van de musici er enkel gereisd hebben. Welke muziek tijdens officiële optredens aan boord gespeeld werd, is op de programmering vermeld, maar welke muziek buiten deze momenten gespeeld werd door scheepsorkesten, blijft de vraag. We weten evenmin hoe die muziek heeft geklonken. Zulke antwoorden konden niet uit het beschikbare archiefmateriaal gedistilleerd worden.

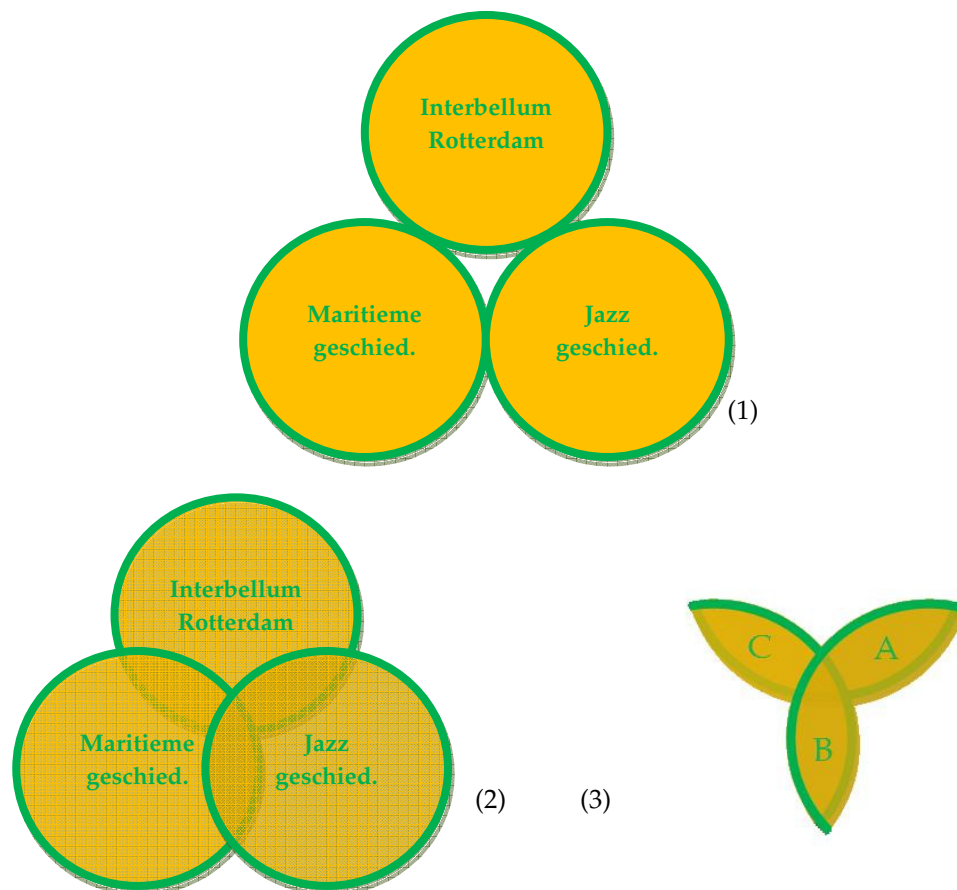
Zodoende was ik aangewezen op een overvloedig deel literatuur over afzonderlijke thema's, die in mijn vraagstelling met elkaar in verband gebracht zijn. De literatuur leverde ook de ervaringen van musici als 'ooggetuigenverslagen', dankzij het werk van Herman Openneer, Allard Möller, Kees Wouters, Rudie Kagie en George Reuchlin. Ik heb voor dit onderzoek zelf geen interviews kunnen afnemen met musici/ooggetuigen uit het Interbellum, daarvoor was ik aangewezen op bronnen uit tweede hand. In het tijdschrift *HALLO*, voor (oud-)medewerkers van de HAL, mocht ik een oproep plaatsten.²³ Hier is enkel een reactie op gekomen van de kant van andere onderzoekers en het Maritiem Museum, maar heeft helaas geen nieuwe contacten met 'scheepsmusici' opgeleverd. De tieners en twintigers uit de 'Roaring Twenties' zouden inmiddels over de honderd zijn; en het lijkt erop dat men met de leefstijl van muzikanten en/of zeevarenden geen grote kans heeft eeuwling te worden (dit is hier overigens hier geen stelling, maar slechts om aan te geven dat zij schaars zijn).

Bovendien heb ik gebruik gemaakt van informatieve websites, om in contact te komen met instanties, die voor mijn onderzoek van belang zijn, zoals de genoemde musea en archieven. Kranten en tijdschriften zijn vooral via de archieven (o.a. in knipselmappen) tot mij gekomen. Al met al was de bestaande literatuur van belang om onderzoeksresultaten met elkaar in verband te worden gebracht, om zodoende op zichzelf staand bronmateriaal antwoord te laten geven op mijn onderzoeksvraag.

²³ *HALLO. Verenigingsblad van De Lijn*, jrg.20, no.3 (mei/juni 2008) 30.

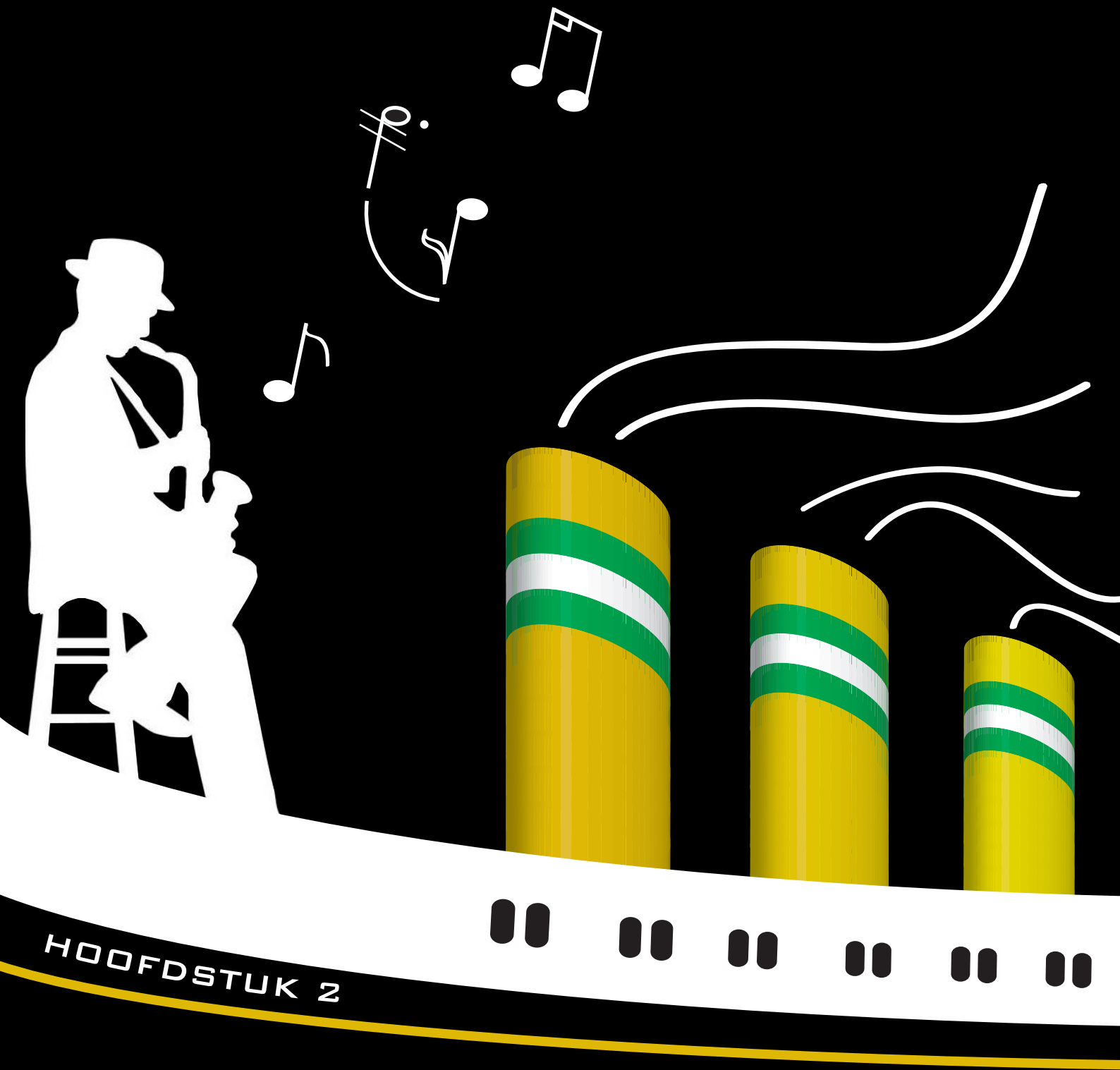
1.5 Leeswijzer

In hoofdstuk 2 wordt de historiografische inbedding van dit onderzoek besproken. Hieruit volgt de legitimering voor dit onderzoek. Hoofdstuk 3 betreft de muziek en het uitgaansleven van het Rotterdams Interbellum, waarin de personen en podia centraal staan. In hoofdstuk 4 wordt het internationale netwerk doordat de koloniale gebieden (zowel Oost als West) voor een overzees speelveld zorgden. In het vijfde hoofdstuk wordt de geschiedenis van de radio en platen besproken, omdat deze niet los te denken is van de verspreiding van muziek in deze periode. Hoofdstuk 6 gaat dieper in op de maritieme wereld, met als casus de Holland Amerika Lijn, waarin eerder geschetste ontwikkelingen op cultureel gebied op waarde geschat worden. Tenslotte worden in hoofdstuk 7 de belangrijkste conclusies gepresenteerd, gepaard gaande met suggesties tot nader onderzoek. In de lijn hiervan wordt deze Master Thesis afgesloten met de epiloog bestaat uit een voorstel voor een vervolgonderzoek (hoofdstuk 8), overeenkomstig de eisen die aan dit uitgebreid afstudeeronderzoek met het zogenoemde 'Honours Degree' gesteld zijn.



Afbeelding 1.4: Historiografische cirkels (1), die elkaar in dit onderzoek overlappen (2), waarvan de overlap (3) zal bestaan uit terreinen van podia/musici (A), technische zijde: plaat/radio (B), van overzeese contacten (C).

HISTORIOGRAFIE



HOOFDSTUK 2

Hoofdstuk 2. De historiografie van de Master Thesis

2.1 Historiografische verantwoording

In dit historiografische hoofdstuk zal ik de volgende drie terreinen van mijn onderzoeksvraag met elkaar in verband brengen: in de eerste plaats volgt hier de geschiedschrijving van het Rotterdams Interbellum, de daarop volgende paragraaf is gewijd aan de jazzhistoriografie, om te eindigen met een historiografie van culturele bijdragen van de transatlantische scheepvaart, over de Rotterdamse haven, de maritieme activiteiten en dergelijke. Uit de eerdere essayistische verkenning van de historiografie is gebleken, dat er niet zozeer sprake is van een debat, alswel juist een hiaat. We hebben te maken met wetenschappelijke lacunes. In deze thesis verbind ik grofweg drie, of liever vier zaken, die met elkaar verbonden zijn, maar niet eerder in samenhang beschreven zijn; die juist door hun verband een verklarend inzicht geven in het historische proces van verspreiding én ontwikkeling van jazz.

Om de historiografie van een relatief omvangrijk onderzoeksterrein te verkennen en het overzicht te bewaren, heb ik deze in een viertal onderwerpen opgedeeld: Rotterdams Interbellum, de jazzgeschiedenis in die periode, etnische kwesties en migratie, en passagiersvaart van de Holland Amerika Lijn. In het onderstaande hier volgende drie paragrafen worden de relevante auteurs op deze terreinen overzichtelijk gemaakt, met hun voornaamste bevindingen en conclusies.

2.2 Historiografie van het Rotterdams Interbellum

De geschiedschrijving over Rotterdam is omvangrijk, doordat velen zich hierbij bezigen en er steeds aandacht is voor allerlei aspecten van de stad. Over haven, handel, economie, demografie, politiek, kunst en cultuur door de eeuwen heen is steeds weer geschreven; ook waar het de periode 1918-1940 betreft. Hiermee samenhangend, mag gezegd worden dat de interesse in de geschiedenis van deze stad buitengewoon is: liefhebbers en geïnteresseerden willen het fijne weten van de Rotterdamse historie. De historiografie bestaat derhalve uit meer dan enkel wetenschappelijke publicaties.

Het befaamde boek *Karakter* (1938), van Ferdinand Bordewijk, geeft een beeld van het leven in de stad, een persoonlijke kijk op de maatschappij en het werk in diverse sociale lagen. In deze klassieker, over en vanuit het Rotterdams Interbellum, wordt de contemporaine stad in ogenschouw genomen en getypeerd. Uitkijkend over de havenactiviteiten, zegt hoofdpersoon Katadreuffe tegen zijn beminde juffrouw Te George: 'Het stiefkind onder onze grote steden. En toch het beste en het fierste. Bent u het niet met me eens?'. 'Ik vind Amsterdam nòg mooier', zei ze. 'Nee', zei hij, 'ik niet. Rotterdam vind ik ònze stad. Juist omdat ze niet speciaal Nederlands is. Amsterdam is onze nationale stad, Rotterdam onze internationale. Ik voel voor het internationale, daarom voel ik voor deze stad. En dat stempel heeft hij gekregen van de zee, want de zee gaat over de grenzen, de zee is op de wereld de enige werkelijke kosmopoliet'.²⁴ Juist deze typering sluit aan op het hier te plegen onderzoek naar de betekenis van de havenstad. Bordewijk laat ook het uitgaansleven van de middenklasse aan bod

²⁴ F. Bordewijk, *Karakter. Roman van zoon en vader* (Amsterdam 2007; eerste druk 1938) 234.

komen: opmerkelijk hieraan is dat de advocaten, die iets te vieren hebben en gasten uit het buitenland hebben, van Rotterdam naar Den Haag reisden, als was het amusementsaanbod van de eigen stad niet naar hun stand.²⁵ Sociale classificatie van vermaak is slechts één element van de Master Thesis. Hetgeen in de geschiedschrijving over het Rotterdams Interbellum opvalt, is hoezeer dit een naar binnen gerichte vertelling is, zelfs wat betreft haar internationale allure en buitenlandse bekendheid.

2.2.1 Stadsgeschiedenis in internationaal kader

Het uitvoerige overzichtswerk *Stad van formaat* (2000) van stadshistoricus Paul van de Laar bespreekt de ontwikkeling van Rotterdam, vanaf 1813 tot de jaren 1970. Deze gedetailleerde en wel gedocumenteerde beschrijving vindt plaats 'tegen de achtergrond van twee omwentelingen in het logistieke netwerk': ten eerste werd het stapelnetwerk langzamerhand vervangen door een transitonetwerk, door de nieuwe, negentiende-eeuwse uitdagingen, voortgekomen uit 'het tijdperk van ijzer en stoom'. De tweede ommekeer is als na 1945 de industriële petrochemische havenfunctie haar intrede doet.²⁶ Van de Laar onderscheidt een viertal ideaaltypen, te weten: de koopstad (1813-1850), de transitostad (1880-1918), de werkstad (1945-1975) en de cultuurstad (na 1975?). Van elk van deze abstracte typen komen economische, politieke, sociaal-demografische, culturele, ruimtelijke en bestuurlijke aspecten aan de orde. Er worden vergelijkingen gemaakt met de verschillende fasen binnen de besproken periode van twee eeuwen. In het model vallen twee overgangsfasen op, namelijk de eerste tussen 1850 en 1880 en de tweede bestaande uit het Interbellum met de Tweede Wereldoorlog.

Het Interbellum is volgens Van de Laar het einde van de grote transitoperiode. "Rotterdam kwam niet ongeschonden uit de Eerste Wereldoorlog" door de economische en sociale spanningen: er speelde zich een crisis af op internationaal niveau, die een linkse revolutie in de hand leek te werken. De Rotterdammers kwamen er op pijnlijke wijze achter, hoe zeer de stad afhankelijk was geworden van het Duitse achterland en de Rijnvaartpolitiek. Naar aanleiding van internationale conflicten nam Rotterdam de eigen ontwikkeling van de voorgaande decennia in heroverweging: 'de animo voor de aanleg van grote transitohavens werd daardoor duidelijk minder'.²⁷

Wat migratie- en demografische statistieken van het Rotterdams Interbellum betreft, verhaalt Van de Laar in zijn vijfde hoofdstuk van 'Een bevolking in beweging, 1812-1939' met tekst en uitleg.²⁸ De bevolking van de havenstad nam enorm toe, door natuurlijke aanwas, door migratie en door annexatie; Rotterdam had vooral aantrekkingskracht voor migranten uit de eigen provincie en de aangrenzende. Buitenlanders werden vooral gezien als 'tijdelijke passanten'. Naast migrerende arbeiders (die veelal van havenstad naar havenstad trokken, zoals het demografische werk van Robert Lee ook aantoonde) kreeg Rotterdam immers te maken met grote stromen landverhuizers. Sinds het einde van de negentiende eeuw hadden ruim een miljoen mensen vanuit Rotterdam de oversteek naar

²⁵ Bordewijk, *Karakter*, 225-227.

²⁶ P. van de Laar, *Stad van formaat. Geschiedenis van Rotterdam in de negentiende en twintigste eeuw* (Zwolle 2000) 7-8.

²⁷ Idem, 351.

²⁸ Idem, 173, 195, 198-199; R. Lee, 'The socio-economic and demographic characteristics of port cities'.

Amerika gemaakt. Oost-Europese joden, veelal behoeftige mensen, werden door Rotterdamse joden uit eigen belang liever geholpen aan een snelle overtocht dan aan opvang in de eigen gemeenschap. Dat de kade een 'plaats van komen en gaan' is, maakt het beschrijven van de culturele vermenging in havensteden interessant. Het Rotterdams Interbellum kent bezoekende zeelieden, havenarbeiders, zakenlui en toeristen, migranten op doorreis en die zich hier vestigen, uit Europese landen, uit Amerika en uit de Nederlandse koloniën. In het boek *Cultuur en migratie in Nederland* (2003) is hier met behulp van diverse casussen aandacht voor;²⁹ over overzeese Nederlanders kom ik te spreken aan de hand van de geschiedschrijving van Allard Möller (Indiërs) en Rudie Kagie (Surinamers).

In zulke uitvoerige publicaties, als dat van Van de Laar over de Rotterdamse geschiedenis, komt men bij het inzoomen op een specifiek deelonderwerp onvermijdelijk enkele onvolkomenheden tegen. Voortschrijdende inzichten wat details betreft (zoals bij het fotobijschrift van afb. 3.2, p.48) zijn in historisch onderzoek een normale zaak. Eén van de relatief weinig discutabele punten uit Van de Laar, wat de optredens betreft, is het verhaal dat de spraakmakende Josephine Baker in deze Dancing Pschorr zou hebben opgetreden. Op dit punt lijkt Van de Laar op één lijn te zitten met (de hierna te bespreken) Herman Romer, die in zijn boeken beweert dat Baker in Pschorr zou hebben gezongen;³⁰ Hans Langeweg verschilde met hen van mening, door een gebrek aan bronnen hierover is dit weinig aannemelijk. Als Josephine Baker aangekondigd het podium van de Dancing Pschorr zou beklimmen, was daar ongetwijfeld veel aandacht voor in velerlei aankondigingen (affiches etc.); de foto's en verhalen zouden nog tijden in kranten en bladen verschijnen; toch is er niets wat aan Baker's optreden in Rotterdam doet herinneren. Historici zijn geneigd elkaar over te schrijven, naar elkaar te verwijzen; vaak zonder bronnen zelf na te gaan, waarmee fouten doorsijpelen in de serieuze geschiedschrijving.

De geschiedschrijving van Herman Romer getuigt dikwijls van de percepties van ooggetuigen en toont relatief veel archiefmateriaal als foto's en reclame-uitingen, van allen bijna een eeuw oud. Deze boeken behandelden de Rotterdamse geschiedenis per decennium (de jaren tien, twintig etc.); later zijn zij meer thematisch opgebouwd rond belangwekkende straten (*Schiedamsedijk*) danwel wijken (*Zandstraatbuurt* of *Kruiskadewartier*) of een spraakmakend etablissement (*Casino-Variété*).³¹ Niet in de laatste plaats heeft Romer een boek geschreven over het bijzondere danspaleis 'Pschorr', dat internationale allure verschaftte aan de Coolsingel.³²

2.2.2 Kunst en cultuur voor en door de Rotterdammers

In de bundel *Interbellum Rotterdam* (2001) bespreken Marlite Halbertsma e.a. het culturele leven van zowel de elite als de doorsnee Rotterdammer; daarin staat de moderniteit van de stad centraal.

²⁹ R. Buikema, M. Meijer (red.), *Cultuur en migratie in Nederland. Kunsten in beweging, 1900-1980* (Den Haag 2003).

³⁰ Van de Laar, 386; Romer, *Pschorr Rotterdam*, 7. Josephine Baker gaf op 25 aug. 1928 'slechts één buitengewone gastvoorstelling' in het Grand-Theater, zie: RN, 22 aug. 1928 (aldus Romer, *Rotterdam in de jaren twintig*, 59); zij stond daarnaast zes maal in de Groote Schouwburg op 22, 23, 24 juni 1932; zij trad op 18 dec. 1933 op in de Nieuwe Doelezaal, zie: NRC, 17 dec. 1933.

³¹ H. Romer, *Casino-Variété. Een tempel van vermaak op de Coolsingel, 1898-1933* (Zaltbommel 2001).

³² H. Romer, *Pschorr Rotterdam. Van café-concert tot danspaleis, 1883-1940* (Zaltbommel 1984).

H. Romer, *Rotterdam in de jaren twintig* (Zaltbommel 1981).

Rotterdam heeft nooit een enorm mooie binnenstad of luxe villawijken gekend, 'daarentegen kwam er in Rotterdam [tijdens het Interbellum] een nieuwe esthetiek tot bloei, die was geënt op het voortvarende en technologische karakter van de stad'. Het stadsbestuur werkte na de Eerste Wereldoorlog –door de aanleg van parken, tuindorpen en boulevards– aan de verfraaiing van de stad.³³ Bovendien wordt hier –geheel in de lijn van mijn scriptie– opgemerkt dat door de geografische ligging (tussen de wereldzeeën en het Duitse achterland) Rotterdam liet uitgroeien van provinciestedje tot wereldstad. De essays in de bundel leveren steeds levendig beelden over allerlei stedelijke thematiek, waaronder het vermaak en de muziek, samen met biografieën van hoofdfiguren van het Rotterdams Interbellum, met name Dirk Reese (1880-1967), die voor het verhaal van deze scriptie niet onbelangrijk zal blijken.³⁴ Halbertsma c.s. hebben zich door deze publicatie erg verdienstelijk gemaakt voor het onderzoek naar kunst en cultuur in de periode. Zij hebben zich, naast het inhoudelijk werk van de bundel, ook vragen gesteld als: is 1918-1940 wel een eenheid voor Rotterdam; en is dit wel een bijzondere cultuurperiode? Bij de auteurs lag hierbij steeds de nadruk bij de beeldende kunsten en architectuur, de bijzonderheden over muziek en vermaak worden ongenoegzaam belicht.

In de scriptie *Dat zou je wel willen* (2006) van Peter de Koning is het populair vermaak tijdens het Interbellum onderzocht, door van variété-artiesten de redenen van hun succes te bevragen.³⁵ De Koning concludeert dat met name de populariteit van Rotterdammer Louis Davids te danken is aan zijn kunstig inspelen op de nieuwe trends: hij liet zijn publiek genieten van 'buitenlandse invloeden' in de zogenaamde revue. In deze theatervorm komen zang, dans en komische sketches samen, waar de nieuwe Amerikaanse dansmuziek een stempel op drukte. Ook de radio kon een belangrijke schakel voor het succes van de artiest zijn, mits men zich conformeerde aan de smaak van de radio-omroepen.

Philomeen Lelieveldt beschrijft in haar proefschrift *Voor en achter het voetlicht* (1998) de positie van Nederlandse muzikanten in het Interbellum, met aandacht voor hoe muzikale, technologische en sociaal-culturele ontwikkelingen die posities beïnvloedden.³⁶ De daadwerkelijke loopbanen van musici kwamen menig maal weinig overeen met modeltrajecten van muziekscholen en conservatoria. Veel studenten startten met een vakopleiding zonder voldoende vooropleiding; anderen maakten gebruik van niet bevoegde muziekdocenten. Muzikanten maakten vaak hun entree zonder over een diploma te beschikken, of überhaupt een vakopleiding genoten te hebben. Aan het begin van de twintigste eeuw nam de vraag naar 'levende muziek' in hotels, cafés en restaurants toe. In 1918 verdienden professionele Nederlandse muzikanten hun brood met het spelen van opera-ouvertures, genrestukken en populaire liedjes in salonorkesten en strijkjes; zij moesten in korte tijd hun repertoire aanpassen aan de nieuwste dansrage. Deze beroepsmusici konden echter niet onmiddellijk aan de

³³ M. Halbertsma en P. van Ulzen (red.), *Interbellum Rotterdam. Kunst en cultuur, 1918-1940* (Rotterdam 2001) 12-13.

³⁴ Halbertsma en Van Ulzen, *Interbellum Rotterdam*; bijv.: Peter Rietbergen, 'De hoge C aan de Coolsingel en het ritme van de grootstad, 45 e.v.; Erik van Ruijven, biografie over Dirk Reese, 193.

³⁵ P. de Koning, *Dat zou je wel willen... Een onderzoek naar de beroemdheid van revue-, cabaret- en variétéartiesten in het Interbellum* (Rotterdam 2006) 113 e.v.

³⁶ Ph.B. Lelieveldt, *Voor en achter het voetlicht. Musici en de arbeidsverhoudingen in het kunst- en amusementsbedrijf in Nederland, 1918-1940* (Utrecht 1998) 19-25.

vraag naar dansmuziek voldoen. Daarmee ontstond ruimte voor beroepsmatige activiteiten voor een veel grotere groep musici, waaronder amateurs en muziekstudenten. Dat er ook veel amateurs actief waren, zorgde voor muzikale verrassingen en kwam op termijn professionele musici ten goede. Over het algemeen kan geconcludeerd worden, dat de meeste muzikanten in het Interbellum geen gemakkelijke tijd doormaakten; om verschillende redenen. 'De vrije verspreiding van de jazz werd aanvankelijk nog belemmerd doordat gemeenten via dansvergunningen beperkingen oplegden aan bezettingen van orkesten'.³⁷ Het proefschrift van Lelieveldt, over de positie van muzikanten in het Interbellum, betreft weliswaar niet specifiek het Rotterdamse verhaal, en beperkt zich ook niet tot jazzmusici, daarmee past dit boek niet in één van de genoemde hoofdcategorieën. In de historiografie van het muzikale veld van het Rotterdams Interbellum wordt Lelieveldt besproken, vooral vanuit haar relevantie voor de stedelijke muziekcultuur. In de volgende paragraaf neem ik de jazz-historiografie nader onder de loep.

2.3 Historiografie van de jazz

In de afgelopen decennia is in zowel academische als populaire publicaties een min of meer 'officiële' jazzgeschiedenis ontstaan, die gepresenteerd wordt als een coherent geheel. Hiermee doen publicisten het complexe geschiedverhaal van de jazz, met een chaotische diversiteit aan stijlen en met een gecompliceerde sociale oorsprong en politieke gevoeligheid en geladenheid, niet zelden geweld aan. De geschiedenis van de jazz wordt teruggebracht tot een 'skillfully contrived and easily comprehended narrative'.³⁸ Musicoloog Scott DeVeaux, verbonden aan de University of Virginia, bespreekt die trend in zijn jazzhistoriografisch artikel, waarin het verhaal van de jazzgeschiedenis als volgt neergezet is:

Na rekenschap afgelegd te hebben tegenover de Afrikaanse *roots* van de jazz, komt de Ragtime als voorloper aan bod; daarop volgt een opeenvolging van stijlen en periodes: New Orleans Jazz in de jaren 1920, in de jaren 1930 de Swing, de Bebop vanaf 1940, daarna de Hardbop en Cool Jazz in de jaren 1950 en Free Jazz en Fusion in jaren 1960. Vanzelfsprekend verschillen de details en verschuift de nadruk van tijd tot tijd, van auteur tot auteur; de grote lijn is echter steeds hetzelfde. Scott DeVeaux meldt over deze consensus van de vertelling en selectie: 'there is substantive agreement on the defining features of each style, the pantheon of great innovators, and the canon of recorded masterpieces'.³⁹ Dit komt vooral doordat de meeste auteurs zich aansluiten bij eerdere jazzhistorici en de inzichten van hun voorlopers weinig kritisch overschrijven.

³⁷ Lelieveldt, 221-227.

³⁸ S. DeVeaux, 'Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography', in: *Black American Literature Forum*, vol.25, no.3 (1991) 525.

³⁹ Ibidem.

2.3.1 Jazzhagiografie en invented traditions

Zogenaamde 'invented traditions' – die we kunnen herleiden tot het werk van Hobsbawm⁴⁰ – komen in het gezaghebbend historiografisch artikel van DeVaux eveneens aan bod; anders dan verwacht, is dit vooral een zaak van acceptatie van 'jazz als kunstvorm', en niet zonder meer als 'typisch Afro-Amerikaans'. "Jazz is America's classical Music", zo is de overtuiging van veel historici en musici, waarvan de klassiek geschoolde jazztrompettist Wynton Marsalis zeker niet de minste is.⁴¹ Deze muziekhistorische opvatting heeft consequenties voor de aandacht, waardering en subsidiëring voor jazz in de VS, met een duidelijke politieke dimensie. In de geschiedschrijving wordt daarbij benadrukt dat deze *Amerikaanse klassieke muziek* geen Europese, maar Afrikaanse wortels kent. Aansluitend hierop zijn jazzhelden als Louis Armstrong, Duke Ellington en John Coltrane school-voorbeelden van zwarte genieën, die middels de jazztraditie een tegengewicht bieden voor de portrettering van 'African Americans as people without a past'.⁴²

Jazzpublicaties komen doorgaans voort uit de voorliefde van journalisten en wetenschappers, voor zekere muziek, -stijl en muzikanten die zij een bijzonder betekenis toeschrijven. Het merendeel van de jazzhistoriografie bestaat zodoende uit een 'hagiografie' van befaamde jazzmusici. Als hagiografisch werk kennen we met name godsdienstige biografieën van heiligen, waarbij de nadruk ligt op hun leven, wonderen, relieken etc., als uitdrukking van de bewondering van de auteur voor deze heilige. Zulke inhoud, alsmede de vertelwijze en toon waarop geschreven is, komen overeen met boeken over befaamde jazzhelden als Louis Armstrong, Miles Davis, John Coltrane, etc.

De neoclassicistische opvatting over jazz schat de New Orleans stijl bijzonder hoog, waar zij de modernere vormen verwerpelijk acht. Aangemoedigd door protagonisten als Marsalis gaat een nieuwe generatie jazzmusici terug naar de muzikale *roots*: 'using acoustic instruments, playing recognizable tunes and studying the styles of earlier jazzmen'.⁴³ In dit debat staan tegenover deze neoclassicisten een groep avant-gardisten, die de kern van jazz juist zien in de veranderingen. Jazz hoort juist steeds anders en altijd vernieuwend te zijn, is hun opvatting; de aanhangers van de New Orleans stijl 'an outdated and artificially static notion of what jazz is and can be'. Scott DeVaux roept historici, critici en muziekdocenten op, om mee te werken aan nieuwe verklarende narratieven, om de jazz in diens breder kader te benaderen: 'the study of jazz [can only in this way] break free from its self-imposed isolation, and participate with other disciplines'.

Over de ontwikkeling die de jazzmuziek heeft doorgemaakt, ontwikkelde Richard Peterson, de Amerikaanse socioloog met een bijzondere interesse in muziekindustrie, een model van fasen van jazzmuziek.⁴⁴ In zijn artikel beoogde Peterson niet het jazzverhaal te herschrijven, maar veeleer deze

⁴⁰ Zie: E. Hobsbawm, 'Inventing Traditions', in: E. Hobsbawm and T. Ranger (ed.), *The Invention of Tradition* (Cambridge 1983).

⁴¹ Zie: G. Sales, *Jazz: America's Classical Music* (Prentice 1984); W. Marsalis, 'What Jazz Is – and Isn't', in: *New York Times*, 31 juli 1988 (Arts & Leisure, p.21-24).

⁴² DeVaux, 526.

⁴³ Zie: T. Sancton, 'Horns of Plenty', in: *Time*, 22 okt. 1990 (p.64-71);

⁴⁴ R.A. Peterson, 'A Process Model of Folk, Pop and Fine Art Phases of Jazz', in: C. Nanry (ed.), *American Music. From Storyville to Woodstock* (New Jersey 1971) 135-151.

geschiedenis te verklaren; het inzicht in de veranderingen van jazz zou vervolgens licht werpen op allerlei andere cultuurfenomenen, door hun typische veranderlijkheid en verwevenheid met elkaar.

In de Amerikaanse muziek van de afgelopen eeuw onderscheidt Peterson grofweg drie stromingen: 'pop', 'folk' en 'fine art'. Met name voor popmuziek zijn er duidelijke (historische) periodes aan te wijzen, waarin een zekere stijl of artiest populair is; in ons geval bijv. de 'Jazz Age' van de jaren 1920. De modegevoeligheid van popmuziek, samen met de relatief korte tienertijd (met ene rage na de andere) en bij behorend consumentengedrag, zorgt voor de karakteristieke 'succession of fads'.⁴⁵ Opmerkelijk voor jazzmuziek is, dat deze alle drie de stromingen als fase heeft doorlopen. Ten eerste, in de jaren vóór de Eerste Wereldoorlog, als samensmelting van verschillende vormen van zwarte volksmuziek en volkse cabaretmuziek.⁴⁶ Ten tweede als jazzmuziek de populaire dansmuziek wordt en met allerlei trends van popmuziek mee is geëvolueerd. Ten derde, de meest recente ontwikkeling dat jazz tot de hogere kunsten gerekend wordt. Anders dan de meeste andere publicaties heeft deze aandacht voor de overgangen tussen fases in het geschetste model, in plaats alle stijlen te bespreken.

Peterson geeft een drietal verklaringen voor de opkomst van jazzmuziek in de jaren 1920, die in het theoretisch raamwerk van mijn Master Thesis worden uitgebouwd. Het gaat hier kortweg om: de dynamiek van de grillen van de popmuziek; de sociale onrust in tijden van oorlog en rebellie; en technologische ontwikkelingen en een verschuiving binnen de muziekindustrie. Door deze drie zaken tezamen was er een doorslaggevende nieuwe markt ontstaan voor 'recorded music for college youth and urban performances in places featuring dancing and drinking'.⁴⁷ Voor de neergang van de rage van de jaren 1920 kunnen dezelfde drie verklarende factoren worden aangehouden: de muziektrends, de sociale situatie en de technologie zorgden voor een nieuwe popcultuur. Jazzmuziek werd deels een andere richting uit gestuwd, deels bleef zij hetzelfde; in beide gevallen rijst dan de vraag in hoeverre nog van 'jazz' gesproken kan worden. Jazz is per definitie 'bewegende', 'veranderlijke', 'vrije' muziek. De moeilijkheid van het beschrijven en verklaren van ontwikkelingen in de jazz begint al met de kwestie wat we wel en niet als 'jazz' kunnen aanmerken.

2.3.2 Enkele aspecten van een samengestelde jazzgeschiedenis

In Kees Wouters' *Ongewenschte Muziek* (1999) wordt de jazzmuziek in Duitsland en Nederland in het Interbellum besproken, met speciale aandacht voor de overheidsbemoeienis met deze muziek. Negatieve reacties op de nieuwe amusements- en dansmuziek voerden de boventoon: hieruit sprak vooral 'angst voor het vreemde, het primitieve en het erotische'.⁴⁸ Dit proefschrift van Wouters is onder vuur genomen vanwege de 'onwetenschappelijkheid' van het dikke boek, dat het verhaal van 1920 tot 1945 vertelt, zonder expliciete probleemstelling, zonder evaluaties van het materiaal, zonder theoretische beschouwing. Huub Wijffjes geeft aan dat hoewel het verhaal gedetailleerd is en het

⁴⁵ Peterson, 'Phases of Jazz', 137.

⁴⁶ G. Schuller, *Early Jazz. Its Roots and Development* (Oxford 1968) 63-88.

⁴⁷ Peterson, 'Phases of Jazz', 140; verwijzing: D. Ewens, *The History of Popular Music* (New York 1961) 175-181.

⁴⁸ K.C.A.T.M. Wouters, *Ongewenschte muziek. De bestrijding van jazz en moderne amusementsmuziek in Duitsland en Nederland, 1920-1945* (Den Haag 1999) 375.

voetnotenapparaat uitvoerig, het werk weinig sociaal-wetenschappelijk is.⁴⁹ Het boek verdient het wel om een proefschrift te worden, omdat het voorziet in een leemte in onze historiografie. Kees Wouters, die zelf overigens ook trompettist is, gebruikt voor zijn Nederlandse deel vooral primaire bronnen die te vinden zijn in het Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie en het Nederlands Jazz Archief (voor het Duitse deel is het Berlijnse Bundesarchiv belangrijk). Naast tientallen interviews en ruimschoots gebruik te maken van literatuur, citeert Wouters vooral uit gearchiveerde beleidsstukken.

Zo verscheen in 1931 de rapportage van de 'Regeringscommissie inzake het dansvraagstuk', waarin de commissie concludeerde en de Nederlandse regering adviseerde om zich te wapenen tegen de oppervlakkige Amerikaanse massacultuur.⁵⁰ Een ander voorbeeld is het in 1943 opgestelde reglement, waarin de vooroorlogse jazz-criticus Willem van Steensel van der Aa trachtte de 'negermuziek' te definiëren in een opsomming van muzikale kenmerken: 'afzakkende eindtonen (growl-effecten), overmatige portamento en glissando (whips) en tonaal ongedefinieerde pralltrillers en dubbelslagen'. In diens pleidooi tegen deze verderfelijke jazzmuziek schreef Van Steensel van der Aa: 'Er kan geen twijfel aan bestaan, dat het er op aankomt in de eerste plaats onze jeugd, gelijk tegen elke epidemie, ook te beschermen tegen de jazz-epidemie. De strijd tegen de verjazzing van onze muziek, ons volk en ons heele leven kan niet zonder ingrijpende en veelomvattende overheidsmaatregelen gevoerd worden'.⁵¹ Aansluitend op zulke citaten bespreekt Wouters de overheidsbemoediging met de muziek; hij geeft een bevredigende beschrijving van de pogingen van de Duitse bezetter greep te krijgen op een cultuur die ze niet begrepen, niet konden begrijpen en daardoor ook nooit konden onderdrukken.

De jazzgeschiedenis is een geschiedenis van méér dan alleen muziek. Het is een relaas van muzikanten, die omwille van hun huidskleur vaak niet geaccepteerd of ondergewaardeerd werden. De inferieure negerbevolking van Amerika leek door haar uitzinnige dansmuziek een aanstekelijk effect te hebben op de cultureel dominante blanken. Zulke etnische kwesties zijn exemplarisch voor de sociale, politieke, economische en etnische moeilijkheid van de cultuurvormen die geworteld zijn in volkscultuur en –in aangepaste vormen– opklimmen tot populaire of zelfs hogere cultuur. Jazzhistorie verhaalt ook van nieuwe instrumenten en technologieën, van aangepaste wetgeving en meningsverschillen. Smaakvoorkeuren en gedachten over waar deze muziek werkelijk voor stond, of zou moeten staan, heeft voor allerlei jazzstromingen en -stijlen gezorgd. De verschillende varianten van jazzmuziek stonden onder druk van buitenaf door muziekcensuur en van binnenuit door haar richtingensrijd. Muziek heeft namelijk een lading en – of men dit wil, zich hier bewust van is, of niet – zij brengt een boodschap over. Paul Lopes' boek *The Rise of a Jazz Art World* (2002) begint met 'the quest for cultural legitimacy' die de jazzmuziek decennialang heeft beziggehouden. Het is de hoogste tijd dat jazz als een volwaardig cultuurproduct gezien wordt. De befaamde jazztrompettist Dizzy Gillespie heeft hierover gezegd '...jazz, the music I play most often, has never really been accepted as

⁴⁹ H. Wijffes, 'Alles beter dan de Duitse hoempaorkesten. Recensie van Kees Wouters, *Ongewenschte Muziek*', in: *Historisch Nieuwsblad* (maart 2000) 55.

⁵⁰ Wouters, *Ongewenschte Muziek*, 375; via de KB: *Rapport der Regeringscommissie inzake het Dansvraagstuk* (Den Haag 1931).

⁵¹ Wouters, *Ongewenschte Muziek*, 61.

an art form by the people of my own country... I believe that the great mass of the American people still consider jazz as lowbrow music. To them, jazz is music for kids and dope addicts. Music to get high to. Music to take a fling to. Music to rub bodies to. Not 'serious' music. Not concert hall material. Not music to listen to. Not music to study'.⁵² Dizzy bekritiseert hier het voortdurend gebrek aan respect en waardering voor jazzmuziek. De muziek confronteerde het publiek en de recensenten met een legitimiteitsvraagstuk en werden er allerlei claims gedaan over waar de muziek vandaan kwam. Was jazz niet gewoon een deviante vorm van entertainment?

In het Interbellum is aan de andere kant van de wereld een grote Nederlandse gemeenschap, wonend en werkend in Nederlands-Indië, voor een deel ook daar geboren, met een Westerse smaak, die aan de Nederlandse jazzgeschiedenis meeschrijven. Europees en Amerikaans amusement was in de sociëteiten en restaurants inmiddels een gewone zaak geworden; om de dansavonden mogelijk te maken waren er ook steeds meer dansorkesten en jazzbands in de Nederlandse Oost-Kolonie te vinden. Jazzliefhebber Allard Möller, die als redacteur aan het Bredase jazzblad *Chronicle* verbonden was, bundelde in *Batavia, a swinging town!* (1987) de gegevens van de orkesten en de verhalen van musici uit Nederlands-Indië.⁵³ Gedurende de Roaring Twenties neemt het aantal orkesten toe evenals de pittige speelstijl daarbinnen; met de soevereiniteitsoverdracht in 1949 moesten deze Westerse cultuurvormen wijken voor Indonesische. In de tussentijd hadden Indische en Nederlandse muzikanten jarenlang broederlijk geswingd, soms samen met 'buitenlanders' (Filippino en Amerikaanse), wat van een steeds groter internationaal netwerk getuigde. Jazzgeschiedenis is dan ook een historie van invloeden en contacten.

Het sterk internationale karakter van het beroep van musicus bleek gunstig voor de verspreiding van de jazz. Over deze cultuuroverdracht bericht de bundel van Rosemarie Buikema en Maaike Meijer, met bijdragen van onder meer de hier besproken Rudie Kagie en Philomeen Lelieveldt.⁵⁴ Toch was in 1922 juist omwille van dit internationale karakter voor veel musici de maat vol. In het *Handelsblad* van 29 augustus 1922 lezen we dat musici een petitie aanboden, aan de Amsterdamse burgermeester, met het verzoek voorwaarden te stellen over een maximum aan buitenlandse muzikanten in ensembles voor cafés en restaurants. Aanvankelijk begeleidden Nederlandse orkesten de optredens van professionele dansparen in theaters en op cursussen, maar vanaf 1924 begeleidden zij ook het dansen in het openbaar, in horecagelegenheden.⁵⁵ Over de muzikale bijdragen van het grote en gevarieerde aanbod laat Lelieveldt weten: 'Het aanbod van jazzbands was in de beginjaren zeer divers: de bezettingen varieerden, evenals de kwaliteit van de muziek'.⁵⁶

De Nederlandse jazzgeschiedenis lijkt voor een groot deel een geschiedenis van 'de acceptatie van de Amerikaanse cultuur' geworden te zijn. Henk Kleinhout schreef hierover een proefschrift, dat

⁵² D. Gillespie, "Jazz is too good for Americans", in: *Esquire*, vol. (june 1957) 55.

⁵³ A.J.M. Möller, *Batavia, a swinging town! Dansorkesten en jazzbands in Batavia, 1922-1949* (Den Haag 1987).

⁵⁴ R. Buikema en M. Meijer, *Kunsten in beweging. Cultuur en migratie in Nederland 1900-1980* (Den Haag 2003) 75-76.

⁵⁵ Ph.B Lelieveldt, 'Nederlandse musici demonstreren tegen de concurrentie van buitenlandse vakgenoten', in: Buikema en Meijer, *Kunsten in beweging*, 80. Zie: J. Groeneboer, 'Verboden te dansen', in: *Ons Amsterdam* (okt. 2001) 258-264.

⁵⁶ Lelieveldt, *Voor en achter het voetlicht*, 224.

weliswaar over de naoorlogse periode gaat – als de Amerikanen als ‘bevrijders’ hun strepen verdiend hebben – maar de voorgeschiedenis zeker niet onbesproken laat.⁵⁷ De culturele invloed van dit moderne land, waar de negerbevolking haar stempel op drukte, werd door veel Nederlanders als een probleem ervaren. ‘Jazz zorgde voor het verval van de hogere nationale cultuur’, zo haalt *Volkskrant*-journalist Koen Schouten uit Kleinhouts proefschrift, en ‘wat nu ware jazz wordt genoemd, was eens moderne aanstellerij’.⁵⁸ Het veranderlijke van wat jazz genoemd wordt en de pennestrijd daarover door de jaren heen, is nog niet ten einde; hier doelt ook Kleinhout op in zijn korte jazzhistoriografie.⁵⁹

Een overzichtelijk webartikel dat in deze historiografie van de Nederlandse jazz niet mag ontbreken, is dat van de in 2001 overleden jazzhistoricus en programmamaker Pim Gras, voor de website van het Nederlands Jazzarchief (NJA). Het eerste hoofdstuk betreft de periode 1920-1939.⁶⁰

Door de opkomst van de platen en de radio, in dezelfde periode als de jazz populaire muziek was, heeft deze muziek een bijzonder spreidingsvoordeel beleefd. Voor de historiografie over deze ontwikkelingen verwijs ik onder meer naar Leo Boudewijns’ notities over de platenindustrie in Nederland. We lezen hierin: ‘Naast deze serieuze [o.a. opera van Verdi] kwam ook de populaire muziek en speciaal de jazz aan de beurt. Zonder de geluidsregistratie zou de jazz nooit zo’n internationale vlucht hebben kunnen nemen en was het misschien niet meer dan een lokale folklore gebleven. De eerste jazzopnamen stammen uit 1917 en werden toen nog op de al in populariteit afnemende rol uitgebracht. Dit heeft het voortbestaan van de rol waarschijnlijk kunstmatig verlengd, hoewel die het uiteindelijk toch moest afleggen tegen de 78-toerenplaat’.⁶¹ Tot die opnamen van de eerste dag behoorden die van de ‘Original Dixieland Jass Band’, een opvallend blank orkest onder leiding van Nick LaRocca, die de Dixieland-stijl als vroege jazz op de kaart zette. De stijl en haar verspreiding door de vooroorlogse platenindustrie kwam ook in Wouters’ proefschrift naar voren.⁶² In dissertatie van Kleinhout ontbrak de platenwereld evenmin, als hij een heel hoofdstuk wijdt aan dit elementaire aspect: ‘De grammofoonplaat is voor de jazz het equivalent van de partituur bij de klassieke muziek’.⁶³ Door de opkomst van de radio zou er democratisering van het muziekaanbod hebben opgetreden; hoewel dit gezien de exclusiviteit van de radio in de beginjaren nog te bezien valt.⁶⁴ Ook de rol van de radio-omroepen en de haar smaakvoorkeur worden daarom in deze scriptie besproken. Hoe het ook zij, de invloed van nieuwe technologieën kan moeilijk overschat worden.

Na bovenstaande historiografie van de jazz – samen met die van relevante thematieken als de etnische en technologische elementen, die deze muziek spraakmakende geschiedenis gaven – zal ik

⁵⁷ H. Kleinhout. *Jazz als probleem. Receptie en acceptatie van jazz in de wederopbouwperiode van Nederland, 1945-1952* (Utrecht 2006).

⁵⁸ K. Schouten, ‘Prietpraat en racisme, zo oud als de jazz zelf’, in: *De Volkskrant*, 7 februari 2008.

⁵⁹ Kleinhout. *Jazz als probleem*, 11 e.v.

⁶⁰ P. Gras, Nederlandse jazzgeschiedenis. Het begin: ‘The Penny Serenade’, 1920-1939, zie hiervoor: www.jazzarchief.nl/geschiedenis/hoofdstuk1.html (28-06-2008).

⁶¹ Boudewijns, *Hele kunst*, 12-13.

⁶² Wouters, *Ongewenschte Muziek*, 50 e.v.

⁶³ Kleinhout, *Jazz als probleem*, Hoofdstuk 8: ‘Jazz op de grammofoonplaat’, 228; verwijzend naar: J.E. Berendt, *Jazz. Van New Orleans tot cool* (Utrecht 1953) 125.

⁶⁴ F.J.J. Driesens, *Opkomst van de Nederlandse radio. Beschrijving van de radioproductie in de jaren 1915-1930* (Reusel 2002); zie voor productiecijfers: F.J.J. Driesens, ‘Hoeveel radio’s maakte Philips?’, in: *Radio Historisch Tijdschrift* 1 (2001) 29.

hieronder kort de nieuwste vormen van jazzgeschiedschrijving bespreken: het stedelijke verhaal. Tot het voorbeeldige werk van de stedelijke jazzgeschiedenis behoort het boek *Der Frankfurt Sound* (2004) van journalist en gitarist Jürgen Schwab.⁶⁵ Schwab is zelf jazzgitarist en in 1998 gepromoveerd op het aandeel van gitaar in de jazz en de bijdrage van dit instrument aan de jazzmuziek.⁶⁶ In zijn werk beperkt hij zich niet tot de beeldarchieven, want ook twee cd's met jazz uit Frankfurt horen hierbij. De boodschap en conclusie van Schwab duikt overal in het boek op: 'Frankfurt was also schon in den 1920er Jahren ein Zentrum des Jazz'.⁶⁷ In deze overzichtspublicatie komen befaamde Amerikaanse namen, afgewisseld met lokale of nationale helden aan bod, met foto's, affiches e.d., steeds bedoeld om aan te geven hoe belangrijk de stad Frankfurt voor de jazz was en de jazz voor deze Duitse stad, ondanks het dieptepunt van het Derde Rijk (toch: 'Hotten unterm Hakenkreuz') wisten vele jazz-musici en -liefhebbers steeds weer de weg te vinden naar Frankfurt, om elkaar daar te vinden.

2.3.3 Stedelijke jazzgeschiedenis

In 1988 had muzikjournalist Eddy Determeyer zijn *Ruige dagen: 70 jaar Jazz in Groningen* geschreven, maar aanvankelijk bleven de bijdragen van andere Nederlandse steden uit. Na de eeuwwisseling verscheen het boek van Arie van Breda, getiteld *100 jaar Jazz in Den Haag* (2000). Van Breda, die als beleidsambtenaar Culturele Zaken van Voorburg werkzaam is, was voorzitter van de Haagse Jazz Club en maakt jazzradioprogramma's. Zijn jazzboek bevatte echter allerlei historische fouten en onterechte vermeldingen, zoals dat het Rotterdamse orkest O.K. Rhythm Kings als Haags orkest wordt vermeld.⁶⁸ In dit boek ontmoet men ook andere musici die in een bespreking van Rotterdamse jazz niet mogen ontbreken, met name 'The Ramblers' met Theo Uden Masman, en de Amerikaan James Elmer Spyglass, die Nederland en later Duitsland op z'n kop zette, of James Reese Europe.⁶⁹ Het gaat in Van Breda's jazzgeschiedenis soms om musici die eerder tot de Rotterdamse (of in ieder geval tot die van een andere stad) gerekend dienen te worden dan tot de Haagse. Zulke reacties op het boek verschenen onder meer in NJA-bulletin van de hand van Openneer.⁷⁰

Recentelijk verscheen het boek van Cees Mentink e.a., getiteld *Leidse Jazz Geschiedenis* (2008), waar eveneens veel niet-Leidenaren toch als zodanig te boek kwamen te staan.⁷¹ Tot deze reeks van stedelijke jazzhistorieën zal het te boek *Jazz in Rotterdam*, onder redactie van Hans Zirkzee verschijnen.

Ik vraag mij af of de stedelijke jazz wel zulk een sterke traditie kent als historici of journalisten doen geloven (met welke agenda dan ook), oftewel: is er hierin niet sprake van een *invented tradition*?

⁶⁵ J. Schwab, *Der Frankfurt Sound. Eine Stadt und ihre Jazzgeschichte(n)* (Frankfurt 2004).

⁶⁶ J. Schwab, *Die Gitarre im Jazz* (Regensburg 1998).

⁶⁷ Schwab, *Frankfurt Sound*, 26.

⁶⁸ A. van Breda, *100 jaar jazz in Den Haag. Het New Orleans van de Lage Landen* (Den Haag 2000) 113.

⁶⁹ Over de The Ramblers, zie: C. de Kloet en G. de Wagt, *Mooi Holland? De woelige jaren van een legendarisch orkest, dat 38 jaar optrad onder de naam: The Ramblers* (Nieuwkoop 1981). Over James Elmer Spyglass is nog geen biografische publicatie bekend.

Over James Reese Europe, zie: T. Morgan, 'James Reese Europe', via: www.jass.com/Others/europe.html; en R. Badger, *A Life in Ragtime: A biography of James Reese Europe* (2007).

⁷⁰ H. Openneer, 'Aanvullingen en correcties op het boek *100 jaar jazz in Den Haag*', in: *NJA Bulletin*, no.39 (mrt.2000) 38 e.v. en *NJA Bulletin*, no.42 (dec.2001) 39-40.

⁷¹ C. Mentink, *Leidse Jazz Geschiedenis. Van 1899 tot 2009* (Leiden 2008).

Zo kunnen we in een nota lezen: 'Rotterdam heeft een grote traditie op het gebied van jazz- en improvisatiemuziek. Al voor de Tweede Wereldoorlog was de stad – *mede door zijn havenfunctie* – een waar broeiest van jazzmusici. Dit was niet alleen aan het stedelijk talent te danken, maar ook aan de tijdelijke aanwezigheid van Amerikaanse grootheden als Coleman Hawkins en Benny Carter, die hier lang voordat de echte intocht van Amerikaanse coryfeeën begon, acte de présence gaven. Dancing Pschorr en het legendarische 'negercafé' Mephisto waren toen ook buiten Rotterdam beroemde plaatsen'.⁷² Hierin zien we de toepassing van stadsgeschiedenis voor instellingen en evenementen: als legitimering van gesubsidieerde projecten en als inzet van citymarketing.

Een jazzgeschiedenis op stedelijk of lokaal niveau levert enkele problemen op. Het levert in zekere zin wel een discours over de muziekgeschiedenis en de hoofdpersonen daarin, maar de meeste publicaties vinden parallel aan elkaar plaats, zonder dat de auteurs echt met elkaar in discussie raken. De ene schrijft dat zijn of haar stad een absolute jazzhoofdstad is, met als argumentatie daarvoor een hele reeks met namen, concerten, opnames, etc.; de andere beweert hetzelfde van zijn of haar stad, misschien zelfs met dezelfde feiten. De motivatie van deze personen dat zij zulke stedelijke jazzhistorie schrijven, spreekt voor hun liefhebberij. Zij hebben er daarnaast (als musici, radiomakers of journalisten, maar sowieso als 'stakeholder') baat bij dat hún stad als dé jazzstad wordt erkend.

Tenslotte kan gezegd worden dat de jazzhistoriografie in het algemeen is ingezet voor het schrijven over de emancipatie van de zwarte bevolking van de VS. De succesverhalen van zwarte jazzhelden zijn voorbeelden voor jongeren, die in muzikale carrières kunnen zien dat –ondanks hun huidskleur– de gehoopte sociale mobiliteit niet ondenkbaar is. Daarmee is er sprake van toegepaste, geëngageerde geschiedschrijving. In zijn neoclassicistische opvatting over wat jazz is, of zou moeten zijn, zegt Wynton Marsalis: 'The future of the jazz lies in the past!', ook in zijn muziek worden klanken als van Louis Armstrong als levend erfgoed ten gehore gebracht. Als dit de jazz van de toekomst zou zijn, dan is er –daarin hebben de critici gelijk– weinig over van wat oorspronkelijke jazzmusici beoogden. Gaat het hier overigens om een louter Amerikaans jazzverhaal, of hangt de toekomst van jazz in Nederland hier ook mee samen? Het lijkt erop dat de Nederlandse jazz een eigen leven leidt. Er wordt hier steeds meer over geschreven; de toekomstige jazzmuziek en -historiografie staat of valt bij de hedendaagse aandacht voor jazzmuziek.⁷³ Jazzgeschiedschrijving van het Rotterdamse Interbellum heeft tot dusver niet bestaan; op dit punt beantwoord ik die lacune, met de nadruk op internationale contacten. In de volgende paragraaf bespreek ik de historiografie van één maritieme trots van de stad: de Holland Amerika Lijn.

⁷² J. van de Ploeg, Nota: *Een Rotterdams Jazzcentrum. Advies door de Rotterdamse Kunststichting* (Rotterdam 1986) 5.

⁷³ F. van Leeuwen, 'Ouder worden met open oren. Een halve eeuw jazz in Nederland', *NRC Recensies*, 10 maart 2002; zie: www.nrcboeken.nl/recensie/ouder-worden-met-open-oren (06-12-2008).

2.4 Historiografie van de Holland Amerika Lijn

Over de Rotterdamse haven en de bedrijven die deze groot gemaakt hebben, zijn boekenplanken vol van historische publicaties verschenen; vaak fraai gebonden en geïllustreerde werken, die de lezers trots op de haven maakten. Daarnaast is er brochuremateriaal dat bedoeld is ter informatie aan toeristen en scholieren; recentelijk is daar de informatievoorziening via websites bij gekomen.⁷⁴ De geschiedschrijving over de haven gebeurt dikwijls in opdracht van het Havenbedrijf N.V., of een andere partij, die belang heeft bij het optekenen en in beeld brengen van de ontwikkelingen. Het verhaal van de Rotterdamse haven kan op verschillende wijzen verteld worden: de 'historische' haven, of de 'romantische' of 'moderne' haven. Als er een kritisch werk hierover geschreven wordt, zoals dat van Arjo Klamer waarin dat romantisch beeld onder vuur is genomen, wordt hier door het Havenbedrijf graag een stokje voor gestoken.⁷⁵ Wat overheerst in de geschiedschrijving is de groottefactor: in getallen en in foto's lijkt de haven enorm en steeds groter te worden. Sporadisch verschijnen er publicaties die havenarbeiders aan het woord laten.⁷⁶ In een historiografie van de bedrijven in de Rotterdamse haven is er een speciale plaats voor haar baanbrekende bedrijf: 'Holland Amerika Lijn'.

2.4.1 Maritieme geschiedenis

In de naam 'Holland Amerika Lijn' klinkt veel meer het verbindingsaspect ('Lijn'), dan het bedrijfsmatige van een rederij. Hier volgt ter inleiding op de geschiedschrijving eerst het begin van dit bedrijf, dat op 18 april 1873 werd opgericht onder de naam N.V. Nederlandsch Amerikaansche Stoomvaart Maatschappij (NASM). Deze dag werden in de havenstad Rotterdam de statuten getekend, waarmee er een nieuwe rederij op het toneel verscheen. In Europa waren er andere reders actief, die havensteden als Liverpool (L&NWSC, vanaf 1872) en Hamburg (HAPAG, vanaf 1847) tot belangrijke knooppunten maakten. Het kan geen toeval zijn, dat de scheepvaartmaatschappijen op die plaatsen en in die jaren werden opgericht. De ontwikkeling van de NASM lag in de lijn van de stad Rotterdam, die aan de monding van één van Europa's belangrijkste rivieren lag, in open verbinding met de zee.

Hiertoe was de Nieuwe Waterweg een essentiële schakel in de ontwikkeling van de haven en in de vestiging van de NASM te Rotterdam. Naar het idee van ingenieur Pieter Caland (1826-1902) werd de vaarweg naar de Noordzee vernieuwd en vooral verkort, door het doorgraven naar waar later Hoek van Holland zou liggen. Hierdoor konden de schepen in de toekomst, met steeds grotere tonnage, zonder oponthoud van en naar Rotterdam varen. De komst van de vaargeul ging niet over één nacht ijs: in 1857 werd de commissie geïnstalleerd door de minister, die advies zou uitbrengen over het beste ontwerp. Op 31 oktober 1866 ging de spa de grond in, onder toezien oog van hoogwaardigheidsbekleders en Caland. Meer dan vijf jaar was er nodig om de plannen uit te voeren.

⁷⁴ De geschiedenis van de Rotterdamse haven wordt op website van Havenbedrijf Rotterdam N.V. ruimtelijk weergegeven, zie: www.portofrotterdam.com/nl/rotterdamse_haven/over_haven/geschiedenis/index.jsp (08-12-2008).

⁷⁵ Zie: A. Klamer en D. Kombrink, *Het verhaal van de Rotterdamse haven: Een narratieve analyse* (Rotterdam 2004); hierover verscheen: G. Onnink, 'Havenbedrijf bang voor kritisch boek', in: *Rotterdams Dagblad* (22 april 2004).

⁷⁶ A. Baart, W. Schuring, *Havenwerkers: opgetekende ware verhalen die de geschiedenis vormen van Rotterdamse haven* (Rotterdam 1989); en D. de Winter, *Disciplineren van protestgedrag van havenarbeiders in de Rotterdamse haven, 1914-1922* (scriptie Rotterdam 1983).

Op 9 maart 1872 voer het eerste stoomschip door de Nieuwe Waterweg. Eén jaar later was er dus sprake van een stoomvaartbedrijf, dat het passagiersvervoer en transport tussen Nederland en de VS verzorgde. Vanaf 1896 heette de NASM officieel de 'Holland Amerika Lijn' (HAL), hetgeen goede tijden inluide voor de HAL. Jaar na jaar werden enorme hoeveelheden mens en materie verscheept.

Jubileumpublicaties zoals van Dick Schaap, bij het honderdjarig bestaan van de HAL, geven zicht op lovenswaardige statistieken: De Lijn kan na een kwart eeuw ploeteren, terugzien op: 1300 reizen, met ruim 90.000 kajuitpassagiers, 400.000 emigranten en maar liefst vijf miljoen ton vracht.⁷⁷

HAL-publicaties beogen in de eerste plaats een beeld te geven van de schepen, waarvan er vanaf het eerste moment tot hele recente boek duidelijk voorbeeld aan te wijzen zijn.⁷⁸ De grote schepen weten mensen te fascineren. Een van de vroegste overzichtspublicaties is die uit 1923 van Michael George de Boer, over de eerste vijftig jaar (1873-1923). Hierin staan nauwelijks foto's, maar veel tekeningen van Gerrit van Duffelen.⁷⁹ Er lijkt zodoende meer vraag naar platenboeken te zijn, dan naar verhalen van de passagiers en het personeel (Schaap laat méér dan zijn collegae ooggetuigen aan het woord). Auteurs van HAL-boeken, hoe bewust van hun erfenis en trachtende gedegen geschiedschrijving te beoefenen, weten zij zich weinig aan hun eigen betrokkenheid te ontworstelen.

Oud-secretaris van de HAL Wentholt, die de mooie maar ook de moeilijke tijden beschreef, waarin de Holland Amerika Lijn evenzo genoodzaakt was veel banen te schrappen. Het voortbestaan van de organisatie woog zwaarder dan het behouden van schepen, gebouwen en werknemers. Wentholt blikt hierop terug, in het boek dat hij samen met Cornelis Borstlap schreef, als: 'de hiervoor beschreven –wij mogen wel zeggen stormachtige– ontwikkelingen in het bedrijf hadden natuurlijk evenredig grote veranderingen in de organisatie gebracht'. Waarna hij in zijn voorlopig slot (1973) stelt dat zijn geschiedschrijving zonder afsluiting is 'omdat de zeer vitale honderdjarige wederom een intense verjongingskuur ondergaat'. Wentholt benadrukt steeds de continuïteit in de veranderingen.⁸⁰

In deze historiografie is de meest actuele overzichtspublicatie van Nico Guns, namelijk het boek dat verscheen ter gelegenheid van de semipermanente tentoonstelling over de Holland-Amerika Lijn, gehouden vanaf juni 2004 in het Maritiem Museum Rotterdam.⁸¹ Dit contemporaine en aansprekende overzicht van de geschiedenis van de rederij, met aandacht voor de verschillende periodes en betrokken groepen geeft voor museumbezoekers (in vergelijking tot de verschenen boeken) concreter zicht op het 'reilen en zeilen' van de HAL. Bovenstaande overzichten achter ons latend, bespreek ik hieronder enkele detailstudies van met name Ferry de Goey en George Reuchlin.

⁷⁷ D. Schaap, *Brug naar de zeven zeeën. Holland Amerika Lijn honderd jaar* (Rotterdam 1973) 41; hiermee is er eenvoudig zicht op archiefmateriaal als: Gemeentearchief Rotterdam [GAR], *Archief van Holland Amerika Lijn. Toegang 318.13*, incl. jaarverslagen.

⁷⁸ Zie bijv.: A. Zuidhoek, *Droomschepen: de Holland Amerika Lijn* (Alkmaar 1997); en R. van Rikxoort en N. Guns, *Holland-Amerika Lijn: schepen van "De Lijn" in beeld* (Zutphen 2006).

⁷⁹ M.G. de Boer, *De Holland-Amerika Lijn, 1873-1923* (Amsterdam 1923).

⁸⁰ A.D. Wentholt en C. Borstlap, *Brug over den oceaan: een eeuw geschiedenis van de Holland Amerika Lijn* (Rotterdam 1973) 337, 340.

⁸¹ N. Guns, *Holland-Amerika lijn: Beknopte geschiedenis van een rederij* (Zutphen 2004).

Historicus Ferry de Goey, die zich heeft toegelegd op bedrijfs- en maritieme geschiedenis, schreef recentelijk een artikel over de Holland Amerika Lijn in het *Tijdschrift voor Zeegechiedenis*.⁸² Hij laat weten, dat voor de HAL het accent niet lag op cruisevaart (waarin amusement een rol speelde), maar op transatlantisch passagiersvervoer. Uit de verwerking van het statistisch materiaal blijkt dat tijdens het Interbellum er méér cruises dan lijnvaarten plaatsvinden.⁸³ Voordat er sprake zou zijn van een Interbellum is er een interessante ontwikkeling zichtbaar in de activiteiten van de HAL. De s.s. 'Rotterdam' maakte in februari en maart 1914 namelijk een 66-daagse toeristenkaart. De eerste cruise van de HAL officieel was weliswaar in 1895, ter gelegenheid van de opening van het Kielerkanaal, nú leek het echt te gebeuren. De ontwikkeling van de toeristische vaart was, even voor het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog, definitief ingeluid. De periode 1918-1940 is de zogenaamde 'tourist graze'. Wat dit voor de Holland Amerika Lijn en de muzikanten aan boord betekende, zal niet hier besproken worden, maar is de vermelding wat de historiografie aangaat zeker waard.

2.4.2 Culturele verkenningen van de cruisevaart

Doordat er meer en andere toeristische activiteiten plaatshebben, ontwikkelde er tijdens het Interbellum een cruisevaart voor 'minder rijken'. Deze democratisering zou zich in aanpassingen van faciliteiten geuit moeten hebben; wat betekende dit voor dansen en muziek aan boord? Er is, voor zover bekend, niets geschreven over het 'cultureel' gevolg van deze tendens. Wel is er aandacht voor historische verklaringen die te herleiden zijn tot een tweetal juridische maatregelen van de VS: de Landverhuizersstop (1924), waarbij minder immigranten toegelaten werden, en het zogenaamde 'booze tourism', dat door de Drooglegging van de VS ('Prohibition', 1920-1933) op gang kwam. De invloed van de korte economische crisis rond 1920 was dat de overcapaciteit aan scheepsruimte, volgens De Goey werd ingezet voor de populaire cruises.⁸⁴ De economische crisis van de jaren 1930 zorgde voor een rem op de 'tourist graze', die vanaf 1935 eindigde met de stijgende oorlogsdreiging. Amerikanen bleven in en om hun eigen continent (bijv. naar de Caribische eilanden) en Europeanen zagen af van toeristische activiteiten: de passagiersvaart naar de VS trok weer aan. De Goey geeft als suggestie voor verder onderzoek, waarom er vóór 1940 in de VS en Europa een grote cruisevaart ontstond, maar niet in Nederland. Een grotere cruisevaart betekende dan ook méér dansmuziek.

Over de dansmuziek schrijft George Reuchlin, als peetkleinkind van de HAL-directeur ten tijde van de Titanic-ramp, het boekje *Waltzing on the Waves*. In de historiografie van de Holland Amerika Lijn is dit een uniek document, met tientallen interviews met muzikanten die aan boord van de schepen gespeeld hebben. Betreurenswaardig is wel, dat de tijdsperiode van Reuchlin vooral de jaren 1950 en 1960 betreft; daarover heeft hij opvallende aannames en tussenconclusies, zoals 'Bij de ontwikkeling van de jazzmuziek en de opkomst van bigbands na de Tweede Wereldoorlog heeft de

⁸² F. de Goey, 'De Holland Amerika Lijn, Carnival Cruises en de cruise-industrie van de twintigste eeuw', in: *Tijdschrift voor Zeegechiedenis*, jrg. 26, no.1 (2000).

⁸³ Idem, 27 (grafiek 3; hierin wordt het totaal vaarten (%) verdeeld over 'lijn' en 'lang' – dit laatstgenoemde moet 'cruises' zijn).

⁸⁴ De Goey, *De Holland Amerika Lijn*, 21.

Holland Amerika Lijn een vooraanstaande rol gespeeld'.⁸⁵ Hierbij plaats ik wel twee kanttekeningen: ten eerste laat het boek weten dat er vooral walsen gespeeld werden aan boord. Ten tweede rest mij de kritische vraag of deze jazzverspreiding ook geldt voor de vroege periode 1918-1940?

Een betekenisvol thema voor de verspreidingsgeschiedenis is de radio en platenindustrie. Het boek van Frans Driesens (Radio Amateur Museum) over de opkomst van de radio is hier noemenswaardig, omdat deze auteur de ontwikkeling niet louter technisch presenteert, maar oog heeft voor de historische context van de uitgevonden toestellen, uitzendingen, types en statistieken.⁸⁶ Er zijn legio publicaties die aantonen dat nieuwe massamedia onlosmakelijk verbonden zijn met de verspreiding van muziek en dans. In mijn geval is er bijzondere aandacht voor grammofoonplaten in Nederland; ik verwijs daarvoor naar de werken van Johan van Grinsven en Leo Boudewijns.⁸⁷

Zoals aangegeven bij het werk van Lelieveldt, is het beroep van muzikant een internationaal karakter. Musici (en vooral Joodse musici aan het begin van de twintigste eeuw) wilden graag over de grens spelen.⁸⁸ 'Vele muzikanten kwamen door mee te reizen op de grote passagiersschepen van de Holland Amerika Lijn voor het eerst in aanraking met toonaangevende Amerikaanse musici, zoals Louis Armstrong, Duke Ellington...'.⁸⁹ Bovendien lezen we in Reuchlin, over de muzikanten die vóór de Tweede Wereldoorlog bij de HAL speelden: zij waren goed opgeleide, veelzijdige muzikanten, vaak multi-instrumentalisten en vindingrijk waren in praktische oplossingen bij het samen spelen.⁹⁰ Met name dit laatstgenoemde duidt op een 'jazz-attitude', hoewel de musici vooral walsen speelden, geeft dit aanwijzingen dat zij muzikaal aansloten op de karakteristieke speelwijze van jazzmusici.

Het proefschrift van Abraham Cornelis *Dromen tussen Europa en de VS* (1993) betreft een onderzoek naar het interieur en de kunst aan boord van transatlantische passagiersschepen.⁹¹ Hij bespreekt hierin onder meer de Holland Amerika Lijn in de 'juiste periode', waarmee zijn conclusies relevant zijn voor mijn Master Thesis. De vormgeving aan boord was bijna direct afgestemd op de smaak en verwachting van de clientèle, met name bij de duurste klasse waren dit vooral Amerikanen. Vanaf 1890 zagen schepen er steeds meer uit, zoals men hotels, tearooms en restaurants gewend was. Cornelis levert een handreiking voor de bespreking van zulke cultuurgeschiedenis in een drietal aspecten: de maritieme en technische geschiedenis, de sociaal-culturele context en de kunstzinnige ontwikkeling.⁹² Deze drie aandachtspunten zullen ook bij mij los en in samenhang met elkaar besproken worden: zij vormen de drie historiografische cirkels van deze Master Thesis.

⁸⁵ G. Reuchlin, *Waltzing on the Waves. Muziek aan boord van de passagiersschepen van de Holland Amerika Lijn* (Rotterdam, 2004) 4.

⁸⁶ F.J.J. Driesens, *Opkomst van de Nederlandse radio-industrie. Een beschrijving van de radioproductie in de jaren 1915-1930* (Reusel 2002).

⁸⁷ L. Boudewijns, 'n Hele kunst. Notities over de platenwereld in Nederland (Bussum 1979) 16; J. van Grinsven, *Het Jukeboxvirus. De geschiedenis van de jukebox in Nederland* (Someren 1989) 14 (igitur-archive.library.uu.nl/dissertations/2006-0901-201307/c8.pdf).

⁸⁸ M. Alexander, *Jazz Age Jews* (New Jersey 2001) 155 (over Tin Pan Alley/The Jazz Singer). Lelieveldt, 'Nederlandse musici', 75.

⁸⁹ Reuchlin, *Waltzing on the Waves*, 5 en 85.

⁹⁰ Idem, 91.

⁹¹ A. Cornelis, *Droom tussen Europa en de VS. Een cultuurhistorische studie van 100 jaar luxe-vervoer aan boord van de transatlantische passagiersschepen, 1840-1940* (Leiden 1993) 307-308.

⁹² Cornelis, *Droom tussen Europa en de VS*, XVI.

2.5 Deelconclusie: De lacune in de geschakeerde historiografie

Het historiografisch debat vindt plaats in het werkveld van historici, te midden van vele andere wetenschappers en publicisten. In het geval van de jazzhistoriografie zijn deze aandachtsgebieden uitgebreid door musicologen, sociologen, journalisten, kunsthistorici etc. Deze auteurs hebben elk hun eigen muzikale voorkeur, of koesteren zelfs een motiverende dilettantisme voor jazzmuziek. De verschillende auteurs vullen elkaar aan, door hun verschillende disciplines, maar schrijven elkaar over of praten vaak langs elkaar heen, of lijken niet inhoudelijk geraakt, door hun vooringenomenheid.

In dit essayistische hoofdstuk heeft de jazzhistoriografie een plaats gekregen tussen de historiografie van het Rotterdams Interbellum en die van de Holland Amerika Lijn; daarbij is zij zeker niet tussen wal en schip geraakt, maar heeft veeleer extra betekenis gekregen. Ik zal hier kort concluderen op de betekenis van bestaande en het gemis van ontbrekende onderdelen van de historiografie, ten einde te verantwoorden op welke terreinen nader onderzoek raadzaam is.

Van het Rotterdams Interbellum zou het internationale gehalte verder bestudeerd kunnen worden, door de stad niet op zichzelf te bespreken (zoals in het werk van Halbertsma en van Van de Laar) maar juist in vergelijkend onderzoek. In het licht van metropolen als Berlijn en Parijs is Rotterdam dan allicht minder beduidend; maar hoe is het gesteld met vergelijkbare havensteden als Hamburg en Liverpool, die eveneens met een directe verbinding met de VS bediend worden? Van het vermaak in het Interbellum zou een classificatie zinvol zijn: welke sociale lagen van de bevolking worden in welke uitgaansgelegenheden van welke vermaakvorm of muziekstijl voorzien? Ook de verschillende etnische en culturele groepen in Rotterdam zouden in zulk onderzoek betrokken kunnen worden: uit koloniën, uit Europese landen, uit bespreken provincies?

Door de constructie van een coherent verhaal en bijbehorende tradities (DeVeaux) heeft de historische werkelijkheid van de jazzontwikkeling te kampen met onjuistheden; deze dienen recht gezet te worden. Door verduidelijkende en verklarende modellen (zoals van Peterson) worden de individuele helden in een historisch kader geplaatst. Jazzgeschiedenis lijkt echter vooral een Amerikaans verhaal te zijn, maar de muziek heeft duidelijk sporen achtergelaten in Europa. De verplaatsing van de zwarte wereldbevolking en het (hierover schreef vooral Kagie). De 'zwarte' cultuur werd echter door 'blanke' mensen overgenomen, of omgevormd, naar moderne dansmuziek. Dankzij de gelijktijdige geschiedenis van de grammofoonplaten en de radio (waarover Boudewijns en Driesens schreven) kwam de jazz in de huiskamers terecht. Ook hiervoor ontbreekt op dit moment een kader, omdat de jazzmuziek in die periode wel in de Nederlandse cultuur is geplaatst: dat willen zeggen de muziek-professionele (Lelieveldt) en de sociaal-politieke (Wouters) context, met bijbehorende reacties, maar er is nauwelijks aandacht voor de cultuuroverdracht, de verplaatsing. Voor de Nederlandse jazz is daarom een model of verhaal nodig. Mijns inziens zijn in het Interbellum de uitgaansgelegenheden en de passagiersschepen de belangrijkste elementen in dit verspreidingsverhaal van de jazz.

Door de rechtstreekse transatlantische verbinding zou menig muzikant vanuit Rotterdam naar de Big Apple zijn afgereisd. De Holland Amerika Lijn had een grote aantrekkingskracht op musici,

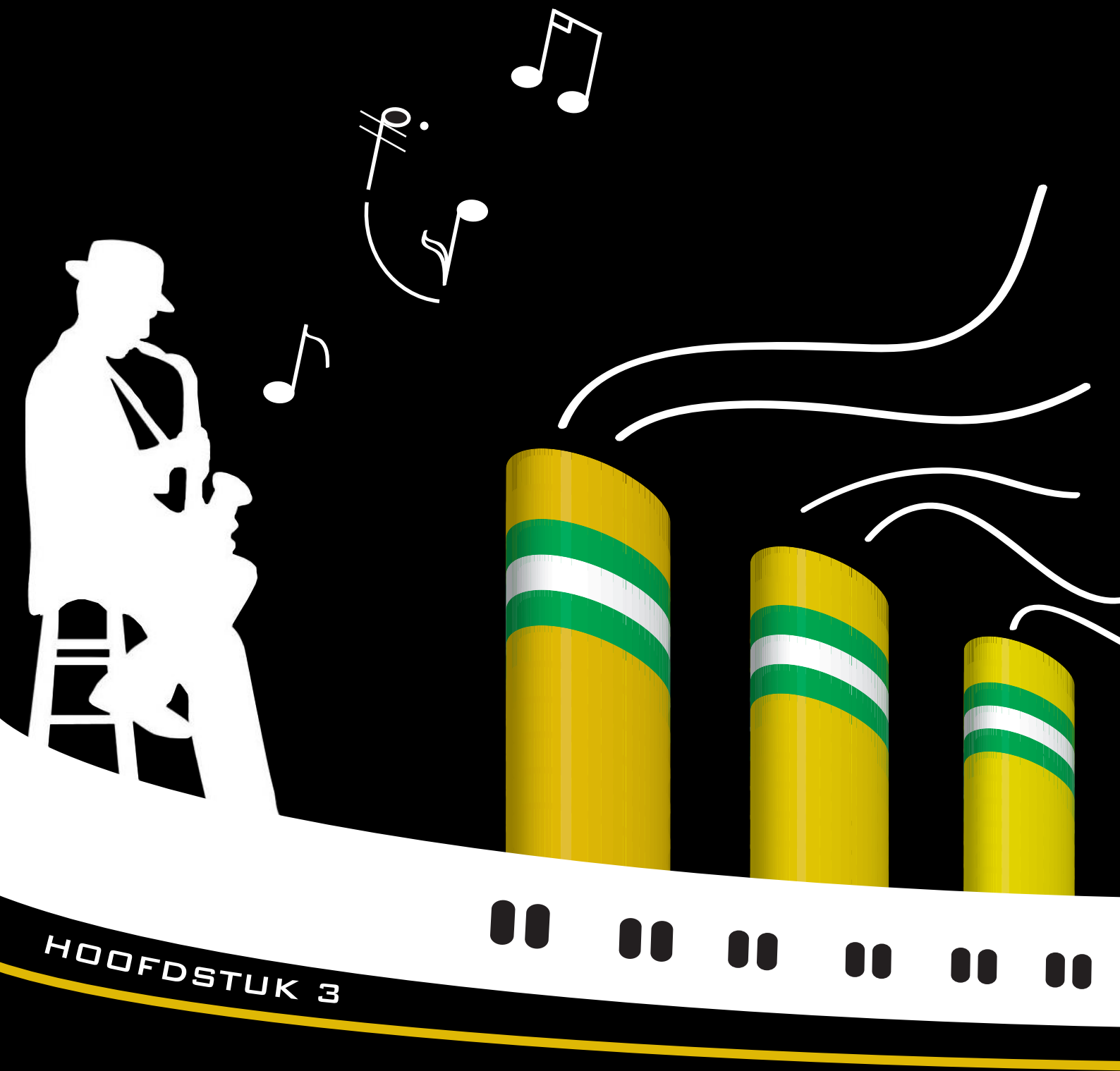
omdat zij al spelende een overtocht verdienden naar de plaats waar zij platen kochten en optredens bijwoonden (Reuchlin). Of deze verhalen alleen gelden voor de gesproken musici, die vanaf de jaren 1950 bij de HAL speelden, of ook voor de vooroorlogse episode, zou onderzocht moeten worden. In het Interbellum kreeg de (muzikaal omlijste) cruisevaart veel ruimte, ten opzichte van de (meer kale) passagiersvaart; hetgeen pleit voor een culturele winst (De Goey). Er zou wel verder onderzocht moeten worden, waarom de Nederlandse cruisevaart niet meegroeide met die van de VS en Europa-landen. Was dit een cultuurkwestie? Bovendien lijkt het erop, dat als de wensen van het opvarend elite publiek doorslaggevend waren in de keuze voor de 'hardware' (Cornelis), zij ook de 'software' zouden bepalen; de wals had de voornaamste voorkeur. In de cultuurhistoriografie wordt over het Interbellum gesproken als een tijdperk van democratisering, maar geldt dit ook voor de muziek?

Concluderend, kan gezegd worden dat van een debat in deze geschiedwetenschap, waarbij een onenigheid met argumenten beslecht wordt, nauwelijks sprake is. Ik constateer veeleer een lacune in de wetenschap: niet eerder zijn de verschillende terreinen zo direct met elkaar in verband gebracht!

Deze wetenschappelijke bijdrage over de Rotterdamse jazz wordt vanuit de discipline van de Maatschappijgeschiedenis geschreven; de muziek en musici plaats ik daarbij in hun historische en maatschappelijke context. Ik zal de rol en betekenis van de transatlantische maritieme activiteiten vanuit Rotterdam aangeven, door bijv. na te gaan hoe Amerikaanse geluidsopnames en musici naar Europa kwamen (en andersom), met speciale aandacht voor de Holland Amerika Lijn. De uitdaging hiervoor is vooral gelegen in de vraag, wat hiervan bewezen kan worden. Naast de enorme hoeveelheid literatuur –waarvan in deze historiografische bespreking een deel tegen het licht gehouden is– moet archiefmateriaal bouwstenen in het onderzoek leveren.

Dat hetzelfde bronmateriaal zich voor meerdere interpretaties leent, zorgt er in het geval van de stedelijke jazzgeschiedenis voor, dat allerlei steden zich laten prijzen door een bezoek van deze of gene jazzheld. Foto's van optredende jazzmuzikanten zijn daarmee (naar het voorbeeld van Schwab) *an sich* nooit een blijk van de jazzgehalte van de stad. Bij het schrijven van stedelijke jazzgeschiedenis, zal voorts bedachtzaam worden omgesprongen met de betekenis van feitelijkheden. Wat betekende een zekere muzikant werkelijk voor Rotterdam? Welke rol speelde de haven of de Holland Amerika Lijn in de carrière van deze muzikant? Hoe heeft een optreden bijgedragen aan de jazzverspreiding? Waaruit blijkt de functie van doorgeefluik van Rotterdam naar Duitsland? Deze Master Thesis streeft naar antwoorden op deze vragen, tezamen met enkele voorgaande punten voor nader onderzoek.

ROTTERDAM INTERBELLUM



Hoofdstuk 3: Het muzikale uitgaansleven van het Rotterdams Interbellum

Jazzmuziek was onderdeel van een breed pakket van vermaak in de vooroorlogse stad. De Coolsingel en de Schiedamsedijk boden voldoende gelegenheden om uit te gaan. Al was er in Rotterdam veel te beleven in cultureel opzicht, wordt betwijfeld of er sprake is van een 'stadscultuur' of 'cultuurstad'. Professor Frijhoff stelt in een bundel over deze thematiek dat Rotterdam, om cultuurstad te worden, eerst een authentieke stadscultuur dient te ontwikkelen: de stad 'moet leren over zichzelf praten (...) als een stad die geweest is, op verschillende manieren, die is en die wordt. Die uit tal van mensen en groepen bestaat, uit verschillende culturen en met verschillende verlangens'.⁹³ In het boek *Interbellum Rotterdam* komt het uitgaansleven als onderdeel van de cultuurgeschiedenis aan bod; de stad is modern en vooruitstrevend, door het aanbod van kunst en cultuur neigt Rotterdam naar 'cultuurstad'.

Over dit boek van Halbertsma en Van Ulzen schreef Herman Openneer een recensie in het bulletin van het Nederlands Jazz Archief, waarin hij het aandeel jazzmusici en het aandeel Rotterdammers aan de kaak stelt.⁹⁴ Hij stelt dat vrijwel alle bekende Rotterdamse musici ontbreken: de broers Jaap en Arie Valkhoff, Philip en Dick Willebrandts, Nico de Rooij, 'de eerste internationaal bekende Rotterdamse hitschrijver' Armand Haagman, Klaas Vink en de befaamde familie De Vries. Gezien de aandacht voor de vele niet-Rotterdamers ontstaat er een onjuist beeld van de stad. Verder wordt de foutieve titel opgemerkt van een hit van Kid Dynamite, waar Openneer zelf over publiceerde. De tango van Arie Maasland (*Malando*) wordt door de auteurs van *Interbellum Rotterdam* onterecht een 'nep-tango' genoemd.⁹⁵ Openneer concludeert kritisch, dat 'jazzliefhebbers bij het doorbladeren van het fraai uitgevoerde boek al snel de indruk [krijgen] dat moderne dans- en jazzmuziek in Rotterdam ofwel niet bestonden, ofwel door de samenstellers niet tot het culturele leven gerekend worden'. In dit hoofdstuk richt ik mij derhalve in het bijzonder op de Rotterdammers in het muzikale uitgaansleven.

3.1 Podia en programmering: Vermaak in Rotterdam

Bij het aanbreken van de twintigste eeuw was de kermis nog erg belangrijk voor de Rotterdamse arbeidersklasse: het was een uitgebreid, meerdaags volksfeest. De tweede helft van de augustusmaand kwamen mensen van heinde en verre -uit omliggende dorpen en steden, maar zelfs uit het buitenland- naar de Rotterdamse kermis. De Veemarkt was het middelpunt van dit vermaak, dat zich in de verdere omgeving uitwaaierde door de hele stad. Niet alleen op straat, maar ook in de theaters, concertzalen en café-chantants werd door de Rotterdammers hun volksfeest gevierd. Ruim voor de Eerste Wereldoorlog groeide het commercieel vermaak aanbod, nadat in 1908 de kermis afgeschaft. Ook na 1918 nam het amusementsaanbod in Rotterdam toe; de trends zetten door.⁹⁶ Stadshistoricus Van de Laar beschrijft, hoe de stad 'tijdens het Interbellum zo een aantrekkingskracht op klein-

⁹³ W.Th.M. Frijhoff, *De Rotterdamse cultuur in elf spiegels* (Rotterdam 1993) 16-17, 7.

⁹⁴ H. Openneer, recensie 'Interbellum Rotterdam, Kunst & Cultuur 1918-1940', in: *NJA Bulletin no.42* (dec.2001) 49.

⁹⁵ M. Halbertsma en P. van Ulzen (red.), *Interbellum Rotterdam. Kunst en cultuur, 1918-1940* (Rotterdam 2001) 115.

⁹⁶ P. van de Laar, *Stad van formaat* (Zwolle 2000) 385-389.

kunstenaars [uitoefende], dat sommigen beweerden dat de helft van alle in Nederland werkende artiesten zijn brood in de Maasstad verdiende. Ten opzichte van de situatie van vóór 1914 had het uitgaanscentrum zich ten dele verplaatst. Op en rond de Hoogstraat bevonden zich nog steeds de talrijke cafés en andere uitgaansgelegenheden, maar het zwaartepunt had zich van de Zandstraatbuurt naar de Schiedamsedijk verplaatst'.⁹⁷ Ik zal beide stadsdelen hieronder kort bespreken.

De Zandstraatbuurt, Rotterdams oude rosse buurt, moest verdwijnen, ondanks dat rond 1910 circa tweeduizend mensen woonden en deze buurt aantrekkingskracht had tot ver buiten de stad.⁹⁸ Burgemeester A.R. Zimmerman wilde Rotterdam meer allure geven, door van de Coolsingel een grootstedelijke boulevard te maken, waar onder meer plaats was voor een nieuw stadhuis, het beursgebouw, het postkantoor en uitgaansgelegenheden. Het ene uitgaansleven maakte plaats voor het andere. Over het nieuwe stadhuis meldde Halbertsma, dat het een ander Rotterdam representeert: 'Tegenover de vrouwelijke, zachte eigenschappen van de Zandstraat, waar het nachtleven zo zijn eigen cyclus kende, om tenslotte te sterven, staan de harde waarden van vooruitgang en dynamiek'.⁹⁹ De Zandstraatbuurt wordt door Van Herwaarden c.s. omschreven als: 'het domein van de bohemienachtige journalisten, schrijvers, liedjeszangers en kunstenaars die in deze wijk hun burgerlijke milieu trachtten te ontvluchten'. Met het oog hierop is het niet verwonderlijk de Rotterdamse zanger Koos Speenhoff in zijn 'Polderlied' dichtte: 'De hele keet wordt afgebroken. De heeren krijgen nou d'r zin. De meides motten uit d'r zaken. De burgemeester trek er in'.¹⁰⁰ Speenhoff distantieerde zich van caféchantants en van variété-artiesten (waartoe hij zelf behoorde), die vooral eenvoudig vermaak boden. Speenhoff's repertoire beoogde echter ook (of: liever) sociaal bewogen liederen te zijn met actuele onderwerpen, als alcoholverslaving, kindersterfte, vrouwenkiesrecht en vernieuwingen in Rotterdam. In zijn liederen nam hij het op voor de zwakste groep in zijn tijd en samenleving: de arbeiders.¹⁰¹

Rotterdam werd, ook wat nachtleven en uitgaan betreft, alsmat moderner. Critici zagen zelfs in het uitgaansleven de invloed van de haven terug: 'In de stad van scheepvaart, handel en realisme laat men de zorgen het liefst van het hoofd strijken door primaire aandoeningen van zang, dans en spel'.¹⁰² Onder invloed van de Vereniging voor Stadsverbetering ontstond er meer aandacht voor het behoud van waardevolle stadsdelen. Deze vereniging hield zich bezig met het aansturen op 'esthetisch verantwoorde ingrepen' en de verbetering van de stad als woonplaats. Voorvechters van het beschavingsoffensief vierden dat de dubieuze vermaakvormen van de Zandstraat werden vervangen door de Coolsingel als culturele stadsboulevard. De tweeduizend bewoners zochten elders een pover onderkomen; het nachtleven verplaatste zich naar de Schiedamsedijk.

⁹⁷ Van de Laar, *Stad van formaat*, 385.

⁹⁸ M.J. Brusse, *Het rosse leven en sterven van de Zandstraat; 'De Rotterdamsche Polder gesloopt'* (Rotterdam 1912).

⁹⁹ M.E. Halbertsma, *En maar altoos duurt het vitten op het nieuwe raadhuis voort... Het Rotterdamse stadhuis als representatie van Rotterdam 1912-1929* (Zwolle 1999) 18. Zie ook: www.inghist.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/bwn1/zimmerman.

¹⁰⁰ J.H. Speenhoff, *Liedjes, wijzen en prentjes* (Rotterdam 1921). 'Polderlied: Brief van eene slechte meid', couplet 1.

¹⁰¹ Zie hierover: I. de Bruijne, *Van zwarte kat tot zwart schaap* (Utrecht 2004); A. de Haas, *'t Was anders. Leven en levenskring van 'De heer J.H. Speenhoff, dichter-zanger', 1869-1945* (Rotterdam 1971) 20-34.

¹⁰² Zie: J. van Herwaarden e.a., *Vijftien fragmenten uit de geschiedenis van Rotterdam* (Rotterdam 1997) 87 en L.J.C.J. van Ravesteyn, *Rotterdam in de twintigste eeuw. De ontwikkeling van de stad vóór 1940* (Rotterdam 1948).

De Schiedamsedijk, of kortweg 'de Dijk', werd vooral bekend als uitgaansgebied met een rijk geschakeerd aanbod van centra van vermaak; hoewel dit in de literatuur overschat is, gezien het geringe (jazz-)concertaanbod. 'Er bevonden zich louche cafés, waar passagierende zeelieden afzakten, waar randfiguren hun criminele deals sloten en prostituees geen enkele moeite deden hun ware bedoelingen te maskeren. Rotterdam was immers een havenstad en dat wilde De Dijk weten'.¹⁰³ In deze buurt konden de gewone Rotterdammers zich op zaterdagavond vermaken in de veel goedkopere tenten dan aan de Coolsingel te vinden waren: voor tien cent danste men in danslokalen achteraf. De 'Charleston' en 'Quickstep' waren nieuwe dansen, die niet langer een uiting van beschaafd sociaal verkeer waren, maar een beroep deden op de jeugdigheid en lenigheid van de beoefenaar. Ieder zichzelf respecterend hotel, restaurant of grandcafé had wekelijkse dansavonden en dancings schoten als paddenstoelen uit de grond. De meest geliefde dancings aan de Dijk waren Alcazar en Cosmopoliet.



Afbeelding 3.1: Advertentie Cosmopoliet, in *Rotterdams Nieuwsblad*, 14 febr. 1924
 Afbeelding 3.2: Advertentie Alcazar, in *Rotterdams Nieuwsblad*, 26 sept. 1929

Van 'de Cos' wordt gezegd dat deze gezelliger zou zijn dan Alcazar, maar beide danslokalen hadden in de jaren 1920 en 1930 voldoende klandizie. Jazzdansen zoals hierboven genoemd deden namelijk hun intrede en de Rotterdammers hielden van dansen. Muziek, zoals men die gewend was van muziekkorpsen en harmonieorkesten, en dansen als de wals hoorden bij uitstek bij de hogere sociale lagen. De cultuursociologie van het Interbellum komt ook terug in populaire geschiedwerken: 'Dikwijls deden bemiddelde mensen ook thuis aan muziekbeoefening. Naast muziek gaven ze in het algemeen de voorkeur aan toneel'. Romer bespreekt deze kunsten in de context van de samenlevingsbrede hunkering naar ontspanning. Het Casino-Variété was een tempel van vermaak, die getuigde van de –selectieve– materiële welvaart van de stad.¹⁰⁴ Als zegsman van de Vereniging voor Stadsverbetering 'Nieuw Rotterdam' laat Alphons Siebers zich uitgebreid uit, over het culturele klimaat van de stad: de uiterlijke moderne vormen hadden het innerlijke leven nauwelijks veranderd. Van de Laar citeert Siebers' *Het behoud van Rotterdam*: 'De materiele bloei van het groote stadsgeheel kan op den duur alleen gehandhaafd blijven, als hij uit een kultureelen ondergrond gevoed wordt'.¹⁰⁵

In zijn scriptie begint Peter de Koning met een inventarisatie van wat er bekend is over het vooroorlogse amusement, met een bijzondere aandacht voor de opkomst van het populaire lied.¹⁰⁶

¹⁰³ Van de Laar, *Stad van formaat*, 385. H. Romer, *Passagieren op 'De Dijk': de Schiedamsedijk in Oud-Rotterdam* (Zaltbommel 1983).

¹⁰⁴ H. Romer, *Casino-Variété. Een tempel van vermaak op de Coolsingel, 1898-1933* (Zaltbommel 2001) 21.

¹⁰⁵ Van de Laar, *Stad van formaat*, 393; verwijzend naar: A. Siebers, *Het behoud van Rotterdam* (1923) 7.

¹⁰⁶ P. de Koning, *Dat zou je wel willen! Een onderzoek naar de beroemdheid van revue, cabaret- en variété-artiesten in het Interbellum* (Rotterdam 2006).

Zijn vraagstelling richt zich op 'de bouwstenen voor het succes' van artiesten in het Interbellum. Uit het onderzoek van De Koning komt een vijftal factoren naar voren: de artistieke factor, de sociaal-demografische, de commerciële, de emancipatoire en de technologische factor. Samen vormen deze factoren het beeld van de succesvolle revue-, cabaret- en variété-artiesten, waaronder Louis Davids, Willy Derby en Lou Bandy. De Koning concludeert dat de populariteit van artiesten uit het Interbellum de bekendheid en het succes van hun voorlopers oversteeg, doordat er een breed publiek voor het Nederlandse amusement was. In het Interbellum was de revue de meest voorkomende en populaire variétévorm: een toneelstuk met dansen, liedjes en korte komische en satirische sketches.¹⁰⁷ Voor de podiumkunsten veranderde zoveel, dat er een schifting plaatsvond. Er werd ander amusement verwacht door het publiek en de horecabazen. Artiesten konden voortaan begeleid worden door complete orkesten, in plaats van piano of gitaar; in die orkesten was plaats voor 'jazz'-instrumenten als saxofoons en drumstellen. Voor veel entertainers -die voor de Eerste Wereldoorlog populair waren- was het lastig om in het Interbellum met hun repertoire even overtuigend te blijven. Zo was Koos Speenhoff niet meer de onbetwiste nummer één, omdat hij niet in trends meeging. We lezen 'Speenhoff fulmineerde tegen de nieuwe dansmuziek en weigerde halsstarrig zijn stijl aan te passen'.¹⁰⁸ De oriëntatie van de Nederlanders leek te verschuiven van Duits- naar Engelstalige muziek; hier en daar met de nodige nuances wordt in de literatuur gesproken van Amerikanisering van het amusement.¹⁰⁹ In de populaire muziek is het duidelijk dat veel namen en titels van hits 'verengelsen'.

De nieuwe Amerikaanse klanken zijn enorm populair bij Nederlandse uitgaanspubliek. Hier zijn enkele redenen voor aan te wijzen. Ten eerste herbergden de Verenigde Staten, als 'Land van alle mogelijkheden', sowieso een droom voor veel Europeanen. Iedereen kon er groot worden. Ten tweede kregen steeds meer Nederlanders, door een toename van vrije tijd en inkomen, toegang tot de film-, variété en revuetheaters, bioscopen en dancings. In deze uitgaansgelegenheden maakte men kennis met de nieuwe muziek. Een andere reden, die aansluit op de positieve geluiden, is dat de Amerikanen en Engelsen tot de overwinnaars van de Eerste Wereldoorlog behoorden, dat succes werkte aanstekelijk. In de eerste jaren van de jazz werd de dans abusievelijk gezien als een 'Engelse' dans.¹¹⁰

'Tijdens de Eerste Wereldoorlog maakte het Nederlandse publiek voor het eerst kennis met dansen en liedjes van groep Engelse matrozen en soldaten, die na de val Antwerpen naar Nederland gevlucht waren.' Met hun show, genaamd *Timbertown Follies*, stalen deze in Groningse houten barakken geïnterneerde Engelse muzikanten overal in Nederland de show.¹¹¹ *Timbertown Follies*-shows waren herhaaldelijk in Rotterdam te zien: in de Groote Schouwburg op 21 en 22 november 1915, en later op 18 en 19 april 1917; in de Doelen op 11 en 12 mei 1918; en in de Tivoli Schouwburg op

¹⁰⁷ De Koning, *Dat zou je wel willen*, 113-117.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Zie: A. van Ravens, *Du bist schön wie musik. Een studie naar de ontwikkeling van Duitstalige populaire muziek in Nederland na 1930* (Rotterdam 1994) 57-58; en K. de Vilder, *This is not America. Amerikanisering in de Nederlandse muziekwereld, 1955-1975* (Rotterdam 2007). Hoewel voor beide scripties de focus bij latere jaren ligt, geven zij inzicht in de trend die vóór die periode ingezet is.

¹¹⁰ Wouters, 11-12.

¹¹¹ Zie: www.wereldoorlog1418.nl/engelsekamp/engelsekamp-deel-05.html (geraadpleegd d.d. 10-08-2008).

zondagmiddag 9 januari 1921.¹¹² Tot het publiek van deze Engelse matrozen behoorde de Rotterdamse middenstand; deze wist de weg te vinden naar de Doelen, het Casino-Variété en naar Pschorr, alle aan of bij de Coolsingel gelegen. De Doelen, of liever: enkele van de Doelens die Rotterdam rijk was, waren evenzeer voor een groot deel van de inwoners nauwelijks toegankelijk. In de Grote Doelezaal aan de Coolsingel was vooral klassieke muziek te beluisteren, maar de zaal werd ook voor feesten en partijen gebruikt; vanwege de bouwvalligheid moest de zaal uit 1844 al in 1930 worden gesloten.¹¹³

Podia, zoals de theaters en café's, waar in het Rotterdams Interbellum jazz gespeeld werd, waren La Gaité, Alcazar, Cosmopoliet, Lommerrijk, Heck's, Odeon en de nieuwe dancing Pschorr (niet te verwarren met het oude concertgebouw Pschorr). Het gaat hier, voor de duidelijkheid, niet om podia voor concertmuziek, maar voor moderne dansmuziek. De genoemde uitgaansgelegenheden gingen niet allen onmiddellijk van start met het programmeren van jazzorkesten. In de Cosmopoliet was de eerste jazz-dansavond in 1924 en in Alcazar in 1928. Lommerrijk had pas in 1929 haar eerste jazzconcert op het programma, namelijk van *The Merry Five*.¹¹⁴ In Odeon kon men niet vroeger dan in 1930 van de jazz genieten, met als hoogtepunt het optreden van Freddy Johnson in 1935. Uitgaansgelegenheden schoten als paddenstoelen uit de grond. In 1926 telde Rotterdam 40 dancings en 29 openbare (door dansleraren geleide) danszalen.¹¹⁵ In het onderstaande zal ik eerst stilstaan bij Pschorr.

3.1.1 Dancing Pschorr

Het belangrijkste podium, of tenminste het meest spraakmakende, van het uitgaansleven van het Rotterdams Interbellum lijkt Pschorr te zijn.¹¹⁶ In 1883 expandeerde de Duitse brouwerij 'Pschorr' naar de havenstad met ondernemer Louis Willkomm.¹¹⁷ Deze Beier verwelkomde de Rotterdammers in zijn bierhuis aan de Korte Hoogstraat. Daar bediende hij klanten met de combinatie van koel Duits bier en live muziek. Aanvankelijk speelden er Wiener Damen Kapellen. In 1916 nam Dirk Reese het bierhuis over, dat tot 1931 op die locatie zou bestaan als variététheater. Intussen opende Reese op 18 april 1924 een café-restaurant aan de Coolsingel, eveneens onder de naam Pschorr, in de volksmond 'Piet Schor'.

Grootheden als Louis Armstrong en Nat Gonella hebben begin jaren 1930 in Pschorr opgetreden. Anders dan werd aangenomen, trad Josephine Baker niet op in de Dancing Pschorr.¹¹⁸ Zij heeft hoogstwaarschijnlijk wel een bezoekje gebracht aan Pschorr, er iets gedronken, maar niet opgetreden; dit is ook niet geafficheerd, noch is er een verslag van gemaakt. De befaamde Dancing Pschorr trok bezoekers van heinde en verre en Rotterdammers namen hun bezoek of logés graag een avondje uit in dit amusementspaleis. Daarbij opmerkend, in de woorden van het *Weekblad* van

¹¹² PHL, programmeringen.

¹¹³ 'De Doelen' zijn o.a. St.Jorisdoelen, 1533; Den Doelen 1902, Grote Doelezaal 1844-1930; Salon Doele 1882-1932, De Doelen 1933-heden. Zie: J. Oudenaarden, *De Doelen. Een concert- en congresgebouw dat wortelt in de Middeleeuwen* (Rotterdam 2000) en www.dedoelen.nl/concertgebouw/pagina/21/geschiedenis (d.d. 10-01-2009).

¹¹⁴ *Rotterdams Nieuwsblad*, 16 mei 1929.

¹¹⁵ Ph. Lelieveldt, 'Van muzikaal exces tot allergrootst succes', in: *NJA Bulletin*, no.30 (dec.1998) 33.

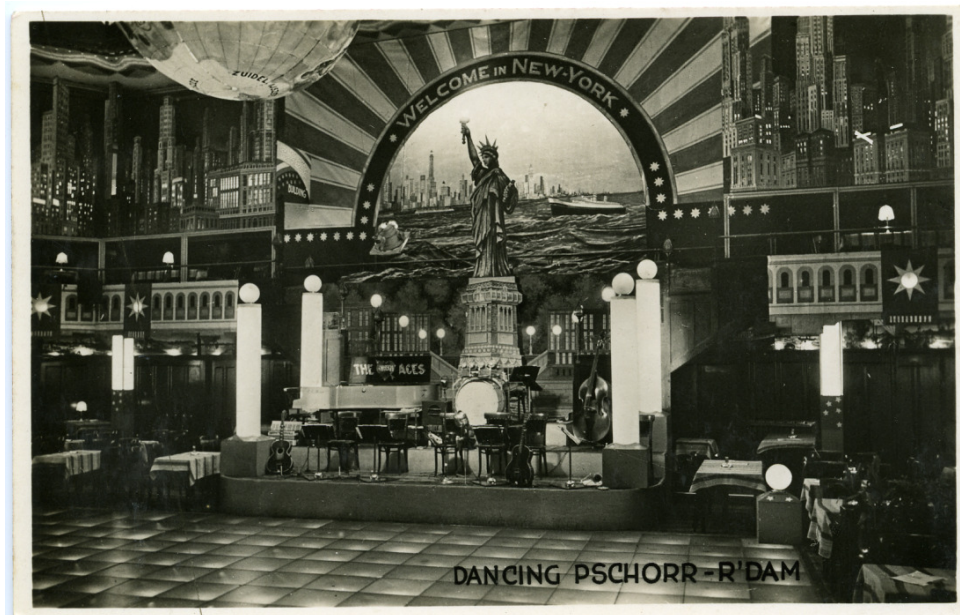
¹¹⁶ Zie hierover: H. Romer, *Pschorr Rotterdam. Van café-concert tot danspaleis, 1883-1940* (Zaltbommel 1983).

Foto's met toelichting zijn te vinden op: www.engelfriet.net/Alie/Hans/coolsingelfotos.htm (d.d. 06-07-2008).

¹¹⁷ Voor de historie van biermerk Pschorr: www.hacker-pschorr.de/unternehmen/content/portrait/index.php (d.d.06-08-2008).

¹¹⁸ Zie noot 30, pagina 25: Baker heeft wel elders in Rotterdam opgetreden, dan werd aangenomen (data uit PHL).

28 februari 1931, dat 'de zakenman er heen [ging] met zijn buitenlandse zakenrelatie en hoopte dan tegelijk, dat deze den volgenden dag maar ophoepelen zou, omdat hij den tweede avond niet zou weten waar opnieuw te Rotterdam ontspanning te zoeken'.¹¹⁹ Er was in Rotterdam en omgeving geen vergelijkbare tempel van vermaak; Pschorr was uniek. In de Dancing Pschorr werd de tango-tea vervangen door dansmuziek. De ene na de andere modedans werd geïntroduceerd: de 'Shimmy', de 'Charleston', de 'Blackbottom'. Een ingrijpende verbouwing veranderde Pschorr in een danstempel en op het decor achter het podium prijkte onder de tekst 'Welcome in New York' een twee meter hoge afbeelding van het Vrijheidsbeeld.



Afbeelding 3.3: Dancing Pschorr. Een voorbeeld van waar nauwkeuriger informatie mogelijk is, door gebruik van nieuw bronmateriaal, is het onderschrift van Van de Laar bij de prentbriefkaart van het Pschorr-interieur: die foto zou ca. 1930 zijn genomen.¹²⁰ Aan de hand van de programmering van de dancing is ons nu bekend dat 'The Green Aces' in 1938 daar waren; die naam staat in het decor vermeld.¹²¹ [PHL, ontdekking Hans Zirkzee]

Vanaf 1919 waaiden nieuwe dansrages over vanuit de Verenigde Staten. Nederland ontkwam niet aan de 'danswoede'. De ritmes van de dansen waren opwindend en nieuw. Ze weken af van traditionele walsen, die de orkestjes in Nederlandse uitgaansgelegenheden speelden. Aangenomen wordt dat de Amsterdamse dansleraar James Meyer het eerste Nederlandse 'jazzdansorkest' formeerde, nadat hij in 1920 een werkbezoek aan Londen had gebracht.¹²² Het orkestje, bestaande uit Nederlandse musici, noemde hij *James Meyer's Jazz Band*. Zodoende introduceerde hij de jazz als dans. Naar dit voorbeeld waren er in korte tijd tientallen orkesten, die de nieuwe dansmuziek speelden als begeleiding voor de populaire dansavonden. Er waren in deze tijd steeds meer cafés en podia waar de jazzmuziek te horen was, maar 'jazzpodia' als zodanig bestonden nog niet.

¹¹⁹ *Weekblad*, 28 februari 1931; via: Romer, *Pschorr*, 14.

¹²⁰ Van de Laar, *Stad van formaat*, 387; verwijzend naar: GAR/T, XXIV 11.09.

¹²¹ Aangekondigd in *Rotterdams Nieuwsblad*, 13 okt. 1938; *De Jazzwereld* (no.10, 1938) vermeld zelfs de bezetting. Deze concertgegevens zijn bekend door het particulier archief van de wijlen Hans Langeweg (PHL).

¹²² Pim Gras, '1920-1939, Het begin: The Penny Serenade', via: www.jazzarchief.nl/geschiedenis/hoofdstuk1.html (2008).

Dirk Reese (1880-1967), de exploitant van Pschorr, was dé horecagigant van het Rotterdams Interbellum. Hij kocht de Pschorr op de Korte Hoogstraat, waar hij een variététheater van maakte; hij opende een tweede café-restaurant Pschorr met bijbehorende dancing. Op 2 april 1931 opende hij aan de Coolsingel ook hotel-café-restaurant Atlanta bouwen. Het leeuwendeel van cultureel Rotterdam verzamelde zich in deze beroemde horecagelegenheden van Reese.¹²³ Zijn achtergrond was echter minder bekend, maar hier zeker relevant: Dirk Reese heeft in zijn jonge jaren bij de Holland Amerika Lijn gewerkt. Als zoon van een Rotterdamse sjouwer, werd de twaalfjarige Dirk een leerling banketbakker; hij was al gauw ontevreden en wilde weg. Op vijftienjarige leeftijd werkte hij als 'pantryboy' (hetgeen iets chiquer klinkt dan 'keukenhulp') en als bedroom-stewart aan boord van s.s. *Spaarndam*, een schip dat in de periode 1890-1901 voor de HAL heeft gevaren.¹²⁴ De tweeëntwintigjarige Reese kocht –na zijn dienstplicht en enkele kelnerbaantjes– een café op de Binnenweg. De zaken gingen goed: er volgde een tweede en later een derde café, nog voordat de Eerste Wereldoorlog uitbrak, had Reese in alle Rotterdamse wijken wel een proeflokaal. 'Dirk Reese, gezegend met een visionaire blik, was een veelzijdig mens. Als kerel die van pittig aanpakken hield, was hij een onvervalste Rotterdammer'.¹²⁵ Met aandacht voor de loopbaan, waarin hij vooral kelner was aan boord van schepen, vat Romer samen, dat Reese's vaartijd een leerschool was, waarop hij succesvol verder bouwde.¹²⁶ Zijn maatschappelijk succes tijdens het Interbellum was ongekend; tijdens en na de oorlog viel dit tegen.

Een andere hoofdpersoon voor de Rotterdamse podia, die tegenwoordig weliswaar vooral bekend is om zijn Amsterdamse theater, is Abram Tuschinski (1886-1942). Ook zijn biografie sluit aan op de thematiek van deze thesis: als landverhuizer was Tuschinski in 1904 als achttienjarige Pool naar Rotterdam gekomen, de oversteek naar de Verenigde Staten heeft hij nooit gemaakt. Hij werd Nederlands bioscoopgigant, nadat hij vanaf 1911 vier Rotterdamse bioscopen exploiteerde: Thalia, Cinema Royal, Scala en Olympia. Pas tien jaar later, in oktober 1921, startte hij in Amsterdam met zijn beroemdste bioscoop, het 'Tuschinski Theater'. In 1923 werd het 'Grand-Theatre' aan de Rotterdamse Pompenburgsingel overgenomen en er kwam in 1924 een cabaret 'La Gaîté', zoals in de hoofdstad.¹²⁷ Jesse Goossens schrijft over Tuschinski dat, door zijn zakelijke en zichzelf overtreffende uitbreidingsdrang, zijn vermaaktempels als prachtige en winstgevende bedrijven de geschiedenis zijn ingegaan.¹²⁸ Het bombardement van 14 mei 1940 maakte een eind aan al zijn theaters. Als hij in 1942 in zijn onderduikadres aan de Rochussenstraat wordt ontdekt, treft Tuschinski hetzelfde lot als de vele Oost-Europese joden, die evenmin naar de VS waren geëmigreerd.

Tenslotte is duidelijk, wat Pschorr betreft, dat de crisis geen negatieve invloed had op het concertaanbod. En er werd weliswaar veel 'jazz' gespeeld, voorop stond dat dit amuserend moest zijn.

¹²³ Halbertsma, *Interbellum Rotterdam*, 193.

¹²⁴ Zie: microfiche 'Passagierslijsten', archief Holland-Amerika Lijn (GAR). Reese: 'bediende', person.nr. 6832; hier op pagina 18.

¹²⁵ H. Romer, *Pschorr Rotterdam. Van café-concert tot danspaleis, 1883-1940* (Zaltbommel) 56.

¹²⁶ Romer, *Pschorr*, 51.

¹²⁷ C. Zevenbergen, *Toen zij uit Rotterdam vertrokken. Emigratie via Rotterdam door de eeuwen heen* (Zwolle 2001) 83.

Zie ook 'Biografisch Woordenboek': www.inghist.nl/onderzoek/projecten/bwn/lemmata/bwn3/tuschinski.

¹²⁸ J. Goossens, *Tuschinski. Droom, legende en werkelijkheid. De geschiedenis van het Tuschinski Theater* (Den Haag 2002). Deze publicatie is integraal te raadplegen via www.jessegoossens.nl/boeken/droom.html.

3.1.2 Negro-Palace Mephisto

Het enige échte Rotterdamse jazzpodium van die tijd was negercafé Mephisto, aan de Binnenweg 94. Hier speelden o.a. de Amerikanen Johnny Dunn, Freddy Johnson, Benny Carter, Coleman Hawkins, de Surinamers Teddy Cotton en Kid Dynamite, de Rotterdamse Annie van 't Zelfde, *The Brighton Syncopators* en Clara de Vries. Op onderstaande krantenadvertenties ziet men, hoe dit 'negerpaleis' werd aangeprezen. Juist de expliciete vermelding van 'Amerikanen' is opvallend. Op de openingsavond (afb.3.4) zou Teddy Cotton 'New York's negerwijk Harlem in Rotterdam' brengen, terwijl de Surinamer nooit in de VS geweest is; zijn swingband uit NYC bestond uit louter Surinamers. Bij de andere gelegenheid (afb.3.5) wordt de trompettiste van eigen bodem in hetzelfde stuk genoemd (al dan niet terecht 'Europa's beste trompettiste') als het afscheid van de Amerikaanse Freddy Johnson.



Afb.3.4: Opening Negro-Palaco Mephisto, advertentie in Rotterdamse dagblad Voorwaarts, 5 nov. 1936
Afb.3.5: Afscheidsavond Freddy Johnson en aankondiging Clara de Vries en haar Ladies-Show-Band

De verwijzing van het duivelse, in verband met de negerhoofden, is in het decor en in de reclame-uitingen van Mephisto het meest herkenbare. De entree was een 'reusachtig opengesperde mond van de diabolische neger'.¹²⁹ Hetgeen over vooroorlogse jazz in Rotterdam geschreven is, veelal door Hans Langeweg, betreft dit ongewone jazzpodium, waar weldegelijk zwart én blank werkzaam was.¹³⁰

Het belangrijke aan Mephisto is, dat de internationale grootheden samen met Rotterdamse musici speelden. Hawkins kwam 's avonds laat –na zijn optredens in Dancing Pschorr– spelen in Mephisto. Het was een meeting point voor musici en een plaats voor jamsessions; het kleinschalige en rokerige lokaal had iets weg van de bars in Harlem. Het Mephisto-verhaal eindigt in de nacht van 9 op 10 mei 1938, als dit enige vooroorlogse jazzpodium van Rotterdam door brand wordt verwoest.

¹²⁹ R. Kagie, *De eerste neger* (Amsterdam 2006) 156-157.

¹³⁰ H. Langeweg, in: *Doctor Jazz Magazine*, meerdere jaargangen.

3.1.3. Andere relevante podia

Tijdens het Interbellum was **Hotel Coomans** belangrijk in de programmering van 'levende muziek' in de stad. Dit had niet gekund als Coomans in 1918 gesloten was (zoals Paul van de Laar onterecht vermeld),¹³¹ aangezien het hotel pas in april 1940 werd gesloten, kon het juist tijdens het Interbellum een beduidende programmering hebben, met Freddy Johnsons orkest (zelfs in meerdere jaren), *Universal Jazzladies* in 1932. Alleen al in 1933 waren in Coomans uitvoeringen van filmcomponist Alexander Schirmann (met Clara de Vries en Annie van 't Zelfde); Louis de Vries met *The Swan Tockers*; jazzorkest *Rosé Petösy, Troubadours* o.l.v. John Kristel; en optredens van de *OK Rhythm Kings*.

Aan de Coolsingel gelegen podia waren: **Tivoli, Atlanta, Caland** (naast het ziekenhuis). Dat de Coolsingel en het omliggende gebied in deze periode grondig onder handen genomen werd, was gunstig voor deze podia. Met de komst van een nieuw stadhuis, een nieuw postkantoor, de Koopmansbeurs en warenhuizen werden al eerder stappen gemaakt om van de Coolsingel een prestigieuze stadsboulevard te maken, naar het Parijse voorbeeld. De Passage was een belangrijk winkelgebied, tussen de Coolsingel, de Blaak en de Oude Haven. De Coolsingel werd ook uitgaansgebied: de Rotterdammers brachten een bezoek aan de dancing **Pschorr** aan **De Doelen**, de **Groote Schouwburg**. Aan de Schiedamsedijk –in het verlengde van de Coolsingel– lagen roemruchte dancings als **Alcazar, Cosmopoliet** en **Crystal Palace**. 'Omdat de oude binnenstad nogal ongeschikt was voor het moderne stadsleven, werden plannen gemaakt voor doorbraken, dempingen en saneringen'.¹³²

De **Cosmopoliet** aan de Schiedamsedijk was een succesvol podium, met onder meer de Valkhoffs, die het bij het Rotterdamse publiek erg goed hebben gedaan. Het enthousiasme over de artiesten was in advertenties, op affiches en zelfs in de straten te zien. Zoals hieronder te zien is, liep de Dijk vol bij het onthalen van de *Hot Rhythm Landers* van Johnny Dunn.



Afbeelding 3.6: Op de Schiedamsedijk maken de 'Hot Rhythm Landers' met een open truck reclame voor hun optreden in de dancing De Cosmopoliet, mei 1935.

¹³¹ Van de Laar, *Stad van formaat*. Constatering door Hans Zirkzee, 2008.

¹³² Zie: 'Historisch-ruimtelijke schets: het stadse en het dorpse Rotterdam door de eeuwen heen', 29. *Ruimtelijk Plan Rotterdam 2010*. www.rotterdam.nl/Rotterdam/Internet/Diensten/dsv/bestanden/rprdefinitieve_versie.doc.

Een ander noemenswaardig Rotterdams podium was **Odeon**, aan de Gouvernestraat, waar al vanaf 1925 live muziek geprogrammeerd was, maar pas vanaf 1930 jazz gespeeld werd. Een topjaar voor Odeon was 1935 (met o.a. de *Brighton Syncopators* en Freddy Johnson). **Charlie's Bar**, aan de Kruiskade, fungeerde in de jaren twintig als arbeidsbeurs voor werkloze musici, die met de gevolgen van de crisis en de opkomst van de geluidsfilm te kampen hadden. In **Sociëteitsgebouw Diergaarde** waren al in 1903 allerlei vormen van levende muziek: met theeconcerten, ballroom en bal masqué was dit behoorlijk elitair. Op 7 december 1940 werd de nieuwe **Rivièrahal** geopend, waar ook tijdens de bezetting veel concerten plaatvonden. Een ander podium was **Arena** (de voormalige circus-schouwburg) aan Stationsplein 12, waar ruim zeventienhonderd mensen in pasten. Na een brand in 1933 verhuisde Arena naar de Kruiskade, daar ging de zaal in 1936 verder in de **Roxy-bioscoop**.¹³³

In diezelfde jaren was ook **Heck's** een fenomeen, met name de lunchroom/café aan de Blaak. Eigenlijk waren er van Heck's zes cafés, waarvan twee met live muziek. Aan de 1e Middellandstraat lag het café **Maison Meuniers Frères**, waarover we in krantenadvertenties lezen: '*Exentriek Jasz-Band-Orkest, entree 0,90 cent*'.¹³⁴ Vanaf 1919 was er het **Grandtheater** aan de Pompenburgsingel (in de volksmond 'het Kranttheater'); vanaf 1924 wordt dit theater uitgebreid met cabaret **La Gaîté**. In de jaren 1920 gaat het uitstekend met de programmering van La Gaîté; in 1931 kwam er een eind aan dit podium. Dat dit theater voor de meeste Rotterdammers te slijk was, zou dit kunnen verklaren.

Een alternatief was restaurant en dancing **Weimar** aan de Spaansekade (hoek Haringvliet), hier speelde onder andere het orkest van John Beck van 1926-1932, het Russische jazzkapel *Vladimiroffs* in 1932 en de *OK Rhythmn Kings* in 1933. De befaamde feestgelegenheid **Lommerrijk** start in 1926 met een programmering, waarbij men vanuit de pleziervaart op de Bergse Plas aan de kade stapt met swingende 'live muziek'. Voor en tijdens de oorlog was dit een aanmerkelijk podium. Zo hebben de gebroeders Willebrandts zeven jaar in Lommerrijk gespeeld. Vanaf 1925 kende Rotterdam ook de dancing **Lybelle**, aan de (Gedempte) Vest. Kortom, het was in Rotterdam een komen en gaan van podia. Veel cafés, hotels en restaurants hadden een programmering van live muziek; met 'jazz' als de populaire dansmuziek van de jaren 1920 en 1930. Er werden grote namen uit binnen- en buitenland geboekt, die als publiektrekkers voor deze horecazaken dienden.

3.2. Muzikale families: wie ging het maken?

Voor het Rotterdamse verhaal is het opvallend dat er relatief veel muzikale families waren. In deze paragraaf komen die muzikanten en hun netwerk aan bod. Wat hierin opvalt, is dat er relatief veel muzikanten in het Interbellum van joodse afkomst zijn: circa tien procent in de klassieke muziek en van maar liefst twintig procent van hen die zich toelieden op amusementsmuziek.¹³⁵

¹³³ PHL: concertgegevens en podiadata door Hans Langeweg; overzicht hiervan komt tot stand met hulp van Hans Zirkzee.

¹³⁴ NRC, 2 mei 1924.

¹³⁵ Zie: www.joodsecomponisten.nl, d.d. 21-10-2008. Een andere Rotterdamse, joodse muzikale familie die hier een plaats zou verdienen, is de familie Guldemon, die bekend geworden is door o.a. het *Hollandsche Dames Orkest* van Jeanne Guldemon.

3.2.1 De Vries

De muzikantenfamilie De Vries genoot, anders dan die nogal gangbare en onopvallende familienaam doet vermoeden, uitzonderlijke bekendheid in de nationale en internationale muzikwereld. Zij hadden naam gemaakt (vooral als blazers) en werden in allerlei samenstellingen benaderd voor het spelen bij plaatopnames en tours. Van dit joodse gezin –met musicerende vader Arie, zoons Louis, Jack en Sjaak en dochter Clara– lijkt oudste Louis de meest begaafde en gevraagde te zijn.

Louis de Vries werd in 1905 in Vianen geboren, maar hij groeide op in Rotterdam. Het gezin woonde in de Weenastraat en later aan de Kruiskade. De jonge Louis kreeg bugel- en trompetlessen van zijn vader Arend (oftewel Arie) de Vries. In het fanfareorkest *Excelsior*, dat onder zijn vaders leiding stond, werd de tienjarige Louis bugel-solist. Zijn muzikale capaciteiten werden opgemerkt en toen hij zeventien jaar oud was, kreeg hij zijn eerste engagement als beroepsmusicus bij het nieuwe orkest van het Amsterdamse Tuschinski-Theater. In 1921 werd de dirigent van dit orkest benaderd door Pathé, om een aantal grammofoonplaten op te nemen met een (door hem samengesteld) orkest. Het ging hierbij met name om enkele foxtrots en een enkele shimmy. Hoewel de naam van Louis de Vries hierbij niet vermeld staat, wordt door jazzonderzoekers aangenomen, dat hij meespeelde in deze ‘Pathé-opnamen’.¹³⁶ Het gaat hier om de eerste keer dat door een Nederlands orkest met grote bezetting actuele Amerikaanse en Europese hits in ons land opgenomen werden.

Na zijn werk bij het Tuschinski-orkest kreeg Louis de Vries een aanstelling aangeboden bij het *Rotterdams Philharmonisch Orkest*. Hij koos echter voor de jazz en moderne dansmuziek. In 1923 accepteerde Louis de aanbieding van de zwarte (Amerikaanse) bandleider Oscar Logan, die toen speelde in dancing Pschorr. Ook Jack, de jongere broer van Louis, maakte als tubaïst deel uit van dit orkest.

Afbeelding 3.7: Louis en Jack de Vries



De broers Louis en Jack de Vries leidden samen het jazzorkest *The Internationals*. Jack werd later bassist bij onder meer *The Ramblers*. Louis was al in 1925 te horen op een grammofoonplaat van het Belgische orkest *The Excellos Five*, opgenomen in Berlijn. Ze werkten evenals andere Nederlandse musici veel in Duitsland (in de jaren 1925-1932), Zwitserland en andere Europese landen. Vooral Duitsland had een tekort aan muzikanten met ‘jazzfeeling’. Beschermende bepalingen voor de eigen musici maakten het voor Nederlanders overigens echter moeilijk om in andere landen te werken.¹³⁷

¹³⁶ H. Openneer, ‘Nederlandse Jazzpioniers 13, Louis de Vries (deel 2)’, in: *NJA Bulletin*, no.30 (dec.1998) 22-23.

¹³⁷ Gras, ‘1920-1939’.

In 1926 speelden *The Original Ramblers* mét de Rotterdamse broers De Vries in Rotterdam. Hans Langeweg ontdekte aan de hand van zijn knipselmappen (abusievelijk) dat het debuut van *The Ramblers* –weliswaar onder de naam *The Resonance Seven*– eigenlijk in Rotterdam plaatsvond.¹³⁸



Afbeelding 3.8: De aankondiging luidt: 'Eerste optreden van den populaireren Band *The Resonancé* [*The Resonance Seven*]. Zeven Amerikaansche Dansnoviteiten'

Eerder is wel gediscussieerd over welke 'La Gaité', waarbij Openneer (terecht) vasthield aan dat het september-debuut in het Amsterdamse theater, waarna in november en december van 1926 het orkest in de Rotterdamse variant van deze Tuschinski-dancing optrad.¹³⁹ Vanaf 1926-1927 zou Louis de Vries zich ontpoppen tot een muzikale beroemdheid, waardoor allerlei uitdagingen en aanbiedingen op zijn pad kwamen: samenwerking en plaatopnames volgden elkaar in rap tempo op.

Louis Armstrong en Louis de Vries ontmoetten elkaar in Zürich.¹⁴⁰ Hierbij is het goed te vermelden dat juist door de tour van De Vries hij Armstrongs optredens in Rotterdam heeft gemist. Datzelfde jaar speelde Armstrong namelijk in Pschorr aan de Coolsingel, dus aan het einde van de Kruiskade waar De Vries is opgegroeid. Door zulke orkestreizen hadden muzikanten allerlei kansen om contacten te leggen en samen te spelen met zulke jazzgrootheden. Van Louis Armstrong ontlokte Jack de Vries de opmerking dat zijn broer Louis 'the best trumpet player of Europe' was.

Afbeelding 3.9:
Louis de Vries
(Collectie NJA)



De historische ontmoeting tussen Louis Armstrong en Louis de Vries in Zurich, 30 november 1934.



In 1935 speelde Louis de Vries in Engeland met een eigen band. Hij kreeg een contract om anderhalf jaar in de VS te spelen. In bovenstaande advertentie uit *De Jazzwereld* zien we dat hij in Nederland nog allerlei op jazzmuziek gerichte trompetlessen had gepland, voordat hij naar Amerika zou vertrekken; maar voordat het zover was, maakte een tragisch auto-ongeluk een einde aan Louis' succesvolle leven.

¹³⁸ *NJA Bulletin*, no.22 (dec.1996) 10 e.v.

¹³⁹ *NJA Bulletin*, no.30 (dec.1998) 25; discussies n.a.v. Hans Langeweg, in de Rotterdamse La Gaité stond in deze tijd *Syd Phillips and His Melodians*, zie *NRC* 1 nov. 1926: vanwege diens succes werd het eerste optreden in Rotterdam uitgesteld, zie *Weekblad voor de belangen van Rotterdam*, 20 nov. 1926.

¹⁴⁰ *De Jazzwereld*, aug. 1935.

Clara de Vries (1918-1943), de zus van Jack en Louis, was eveneens trompettiste en leidster van een van de eerste Europese damesorkesten *Blue Jazz Ladies* (1931-1932), waarin Annie van 't Zelfde saxofoon speelde. In 1934-1935 speelde zij met Alexander Schirmann, waaronder in het Rotterdamse hotel Coomans, maar ook tournees in Duitsland, Spanje en Zwitserland. In 1935 had zij haar eigen band *Clara de Vries and her Jazzladies*, waarmee zij in 'Negro-Palace Mephisto' speelde.¹⁴¹ Tot de Duitse bezetting trad zij vaak op in de Rotterdamse (en Amsterdamse) Heck's café's. In 1937 trouwde Clara met trompettist Willy Schobben (1915-2009); een huwelijk dat geen lang leven beschoren was. Het verhaal van Clara de Vries is een historische tragedie van een joodse jazztrompettiste, die haar laatste rustplaats veel te vroeg in Auschwitz heeft gevonden.

De muzikale familie De Vries is een uitzondering wat beroemdheid en invloed betreft, maar exemplarisch voor de manier waarop men als muzikant het eigen netwerk inschakelde en uitbreidde.

3.2.2 Willebrandts

Over de familie Willebrandts is veel minder bekend dan over de familie De Vries. De Rotterdamse pianist Dick Willebrandts (1911-1970) en zijn broer Philip richtten in 1929 samen een eigen orkest op. Samen waren zij orkestleiders in de periode 1929-1934 en speelden onder meer in de Rotterdamse dansgelegenheid Lommerrijk. In de periode 1935-1937 werkte Dick samen met Jack de Vries' *Internationals*; hij kon in die jaren de beste musici inhuren. In de jaren 1937-1940 speelden Dick en Philip (ookwel 'Flip' genaamd) met het *AVRO-dansorkest*, dat in die tijd onder leiding stond van Klaas van Beeck. Tijdens de oorlogsjaren speelde Dick voor de radio in zijn eigen orkest, dat hij in 1942 had gevormd. Voor jazzmusici werd het vrijwel onmogelijk gemaakt om 'hot' te blijven spelen, zonder compromissen met de bezetters te sluiten, of zelfs voor hen te werken. Na de oorlog wordt Dick Willebrandts om die reden collaboratie met de Duitsers verweten.¹⁴²

3.2.3 Valkhoff

Jaap Valkhoff (1910-1992) is de middelste telg van een Rotterdams gezin van vijf kinderen, die allen vroeg op vaders accordeon leren spelen. Jaap heeft allerlei baantjes in een kledingzaak, slagerij en een fabriek, maar vanaf zijn zeventiende begint hij aan zijn carrière als beroepsmuzikant. Hij krijgt zijn eerste contract bij Alcazar, de dancing aan de Schiedamsedijk. Jaap leerde zichzelf intussen tenorsaxofoon spelen (na de oorlog speelde hij saxofoon bij het orkest van Annie van 't Zelfde). Met zijn broer Arie en zus Jopie vormen zij nog jarenlang het accordeontrio *The Three Hawkcourts*.

Afb.3.10: 'The Three Hawkcourts' (1927)



¹⁴¹ Zie advertentie: afbeelding 3.5 op pagina 49.

¹⁴² H. Openneer en B. Vuijsje, 'Ratten op de trap. Hoofdstuk 2: 1939-1945, Oorlog, bezetting en bevrijding'; via www.jazzarchieff.nl/geschiedenis/hoofdstuk2.html (jan. 2009). Meer biografie in: *Doctor Jazz Magazine*, no.113 (Ate van Delden).

De muziek van de familie Valkhoff is een typisch voorbeeld van de tijdgeest, waarbij ook de Engelstaligheid van de muziek hoogtij vierde: de titels van liedjes, bandnamen en artiestennamen, alles in het Engels. Toch is Jaap Valkhoff bekend geworden als liedjesschrijver, met liedjes in de Nederlandse taal, mede door het verbod op een Brits/Amerikaans repertoire tijdens de oorlogsjaren. Valkhoff schreef enkele evergreens waaronder 'Diep in mijn hart', 'Langs de Maas' en 'Hand in hand, kameraden', dat uiteindelijk een Feyenoord-lied werd. Hoewel hij aan het begin van zijn carrière met name naar internationale faam streefde, is Valkhoff juist om zijn Nederlandstalige muziek geroemd.

Na Jaaps contract bij de dancing Alcazar en zijn kortstondige omzwerping door Europa, musiceren de *Hawkcourts* een lange periode (samen met slagwerker Frans Beekmans) in de dancing Cosmopoliet – een paar deuren verder – eveneens aan de Dijk. In het tijdschrift *De Jazzwereld* uit oktober 1934 wordt vermeld: 'Het is misschien niet 100% "jazzophieling", maar zoals de drie Hawkcourts in de dancing Cosmopoliet in Rotterdam met de harmonica musiceren, wordt het oor aangenaam gestreeld. Old favourites, new hits, op het kleine podium ter afwisseling van de band. Jaap Valkhoff is een refreinzanger van meer dan middelmatige bekwaamheid. Warm, gevoelig is zijn stem en bij uitstek geschikt om dansmuziek te vertolken. Go and hear them'.¹⁴³ Het succes van de Cosmopoliet aan de Schiedamsedijk was onder meer te danken aan de gebroeders Valkhoff. De 'Cos' haalt hen om die reden na hun ontslag zelfs terug. Jaap speelde tot halverwege de jaren 1960 samen met zijn broer Arie in talloze cafés en nachtbars; hun zakelijke breuk betekende ook een familiebreuk.

De Valkhoffs waren in muzikaal opzicht verbonden met grote dansorkesten als die van Ernst van 't Hoff, van Dick Willebrandts en Theo Uden Masman's *Ramblers*, omdat zij Jaap Nederlandstalige liedjes via de radio ten gehore brachten. De vraag naar dans- en amusementsmuziek was in de vooroorlogse jaren en in de oorlogsjaren uitzonderlijk groot.

3.3 Rotterdammers op z'n Amerikaans

Het lijkt erop dat de cultuur in een korte tijd drastisch veranderde, doordat invloedrijke personen de nieuwe muziek, de dansen, de films en het nuttigen van drank en tabak propageerden. In deze paragraaf bespreek ik de invloed van de Amerikanen op het uitgaan in het Rotterdamse Interbellum.

3.3.1 Hollandse 'Flappers' in de Jazz Age

In café-chantants waren prostituees een belangrijk onderdeel van het vermaak. In Romers geschiedschrijving lezen we hierover: 'Meer nog dan in danshuizen steekt de zonde zich in de café-chantants in een kleurig en soms kostbaar gewaad. Alle hulpmiddelen der kunst worden ingeroepen om den zwakke voor haar macht te doen buigen, den weifelende te overreden en den reeds gevallen zondaar tot nog zinneloozer en zedeloozer daden op te wekken'.¹⁴⁴ Deze zedenbewaker noemt de mode en muziek van zijn tijd als instrumenten om mannen tot zonde te verleiden. De vrouwen in deze cafés

¹⁴³ *De Jazzwereld*, okt. 1934.

¹⁴⁴ Romer, *Casino-Variété*, 26; verwijzend naar: J. van de Merwe, *Groot Geïllustreerd Keukenmeiden Zangboek* (Utrecht 1976).

kleedden zich uitdagend, om mannen te prikkelen met hun lichaam, hun erotiserende houding en blik in hun ogen en hun beweging door moderne dansen. In zekere zin is dit voor alle tijden herkenbaar, want er is altijd zulk een circuit geweest, ook gedurende de hier besproken Jazz Age.

Zoals eerder aangegeven, werd deze tijd getypeerd door nieuwe 'wilde' dansen, waaronder de Flapper, de Lindy Hop, de Turkey Trot, de Bunny Hug en de Charleston. Rond deze dansen en voornamelijk de Flapper, ontstond een gehele cultuur en stijl. De mode werd hier op aangepast en de vrouw werd zelfstandiger, zelfbewuster en bovendien moderner. Het haar werd kort of in een 'bob' geknipt, de jurken en rokken werden korter, er werd make-up gebruikt en met onder andere oorbellen en kettingen nam men elementen over van de Art Deco stijl en van koloniale cultuurstromingen.¹⁴⁵



De Flapper-stijl was zeer typerend voor de Jazz Age en werd opnieuw door de conservatieven als aanstootgevend, ordinair en rebels beschouwd. Het waren jonge mensen die zich tegen hun ouders (en ouderen) afzetten en vrouwen werden alsmaar feministischer. Met de Flapper bedoelen we, in de woorden van jazzhistoricus Ted Gioia: 'a young modern woman who went out on dates without a chaperone, wore fashionable clothes, wore make-up, and possibly had a job'.¹⁴⁶ Dit werd ook wel gezien als een Amerikaans type van de moderne vrouw. Veel jonge, Hollandse vrouwen namen hier tijdens het Interbellum een voorbeeld aan.

Afb.3.11: Een anonieme Flapper

3.3.2 Rotterdamse muzikanten gingen Amerikaanse muziek spelen

De belangstelling voor Amerikaanse dansmuziek zorgde ervoor dat tijdens het Interbellum steeds meer artiesten zich hierop richtten, om aan de vraag te voldoen. De hieronder genoemde jazzmusici zijn van Rotterdamse afkomst; muzikanten als Nico de Rooij, Willy Langestraat, Arie Maasland, Louis Bannet, Sem Dasberg en Freddie Bergveldt worden hier in dit verband besproken.

De eerste jazz van Nederlandse bodem is weliswaar niet afkomstig van Rotterdammers maar Amsterdammers, bij de vroege verspreiding van de jazz binnen Nederland waren musici uit het hele land betrokken. Het eerste professionele jazzorkest in Nederland werd in 1920 door de Amsterdamse dansleraar James Meyer opgericht, met Leo de la Fuente als pianist en orkestleider.¹⁴⁷ Een jaar eerder had Meyer een bezoek gebracht aan de moderne ballroomzalen van Londen. Er bestaat een vermoeden dat Meyer tijdens dat bezoek aan Londen ook kennis gemaakt heeft met de *Original Dixieland Jazz Band* uit New Orleans.¹⁴⁸ Wat 'jazz' eigenlijk was, wist men nog niet; het woord kwam namelijk eerder naar Nederland dan de muziek, toen als omschrijving van de dans. De Amsterdamse violist Eddy Roos had al eertijds een professioneel 'jazzorkest' (*avant la lettre*), waar ook Rotterdammer Nico de

¹⁴⁵ Zie bijv.: P. Fass, *The Damned and the Beautiful: American Youth in the 1920's* (Oxford 1977).

¹⁴⁶ T. Gioia, *The History of Jazz* (New York 1997) 124.

¹⁴⁷ Zie: Wouters, *Ongewenste muziek*, 11.

¹⁴⁸ H. Openneer, 'Pianist Leo de la Fuente', *NJA Bulletin*, no.1 (sept. 1991) 4.

Rooij (1906-1959) in speelde.¹⁴⁹ Nico de Rooij, met als artiestennaam Nico Le Roy werd gezien als 'Neêrlandsch kleinste piano Humorist'. Hij speelde 'hot' en toch wist hij nauwkeurig te spelen hoe de muziek op de partituur beschreven stond. De Rooij werd om die reden ingezet voor studieopnamen van *The [Original] Ramblers*. Zijn pianospel bracht hem naar Brussel, Parijs en Berlijn en bovendien speelde Nico de Rooij met het Amerikaanse orkest van Barley Zeeman, getuige zijn persoonlijk plakboek.¹⁵⁰ Ten onrechte vermeldden kranten dat De Rooij speelde met Paul Whiteman en Cab Calloway, maar het is wel aannemelijk dat hij bij hun concerten in Nederland was en contact met hen had.¹⁵¹

De Rotterdamse multi-instrumentalist Willy Langestraat werd in 1914 geboren te Delfshaven, en speelde met de artiestennamen 'Billy Longstreet' en 'Languestra'. Hij begon zijn carrière als amateur-musicus en bandleider van *The Rhythm Boys*. In 1933 namen zij deel aan het concours van *De Jazzwereld*, in het Scheveningse Kurhaus, waarbij zij als zesde van de zes deelnemende orkesten eindigden.¹⁵² Willy Langestraat gaf niet op: hij speelde in de orkesten van John Kristel, Piet van Dijk, Nico de Vries en Willy Schobben. Hij beperkte zich daarmee in zijn naoorlogse periode niet meer tot jazzmuziek. Hij speelde in het ensemble van Eddy Christiani, die in 1939 als eerste een elektrische gitaar bespeelde in Nederland (in navolging van de Amerikaanse Charlie Christian), en daarmee waarschijnlijk ook de eerste in Europa. Langestraat speelde ook in het orkest *Malando*.

'Malando', oftewel Arie Maasland (1908-1980), een Rotterdamse pianist, accordeonist en drummer, die een wereldhit scoorde met de tango 'Olé Guapa'. Dit muziekstuk is onterecht een 'nep-tango' genoemd, omdat het in muzikale termen dit inderdaad als tango moet worden aangemerkt.¹⁵³ In 1937 is er juist voor een Spaansklinkende artiestennaam en titel gekozen omdat dit het tangogehalte zou ondersteunen.¹⁵⁴ De waarde hiervan is belangrijk als we in oenschouw nemen dat 'Olé Guapa' door Arie Maasland eigenlijk de titel 'Cosmopolite' kreeg; vernoemd naar de Rotterdamse dancing. Hij had een jazzverleden als drummer van *The Jumping Jacks*, die bij de AVRO een radio-optreden verzorgden en regelmatig in Cosmopoliet aan de Dijk te zien waren. Tijdens het Interbellum was de tango –samen met andere dansmuziek die wèl tot jazz gerekend worden– een succes op de dansvloer.

Trompettist en violist Louis 'Levie' Bannet (1911-2001) behoort tot de bekendste Rotterdamse jazzmusici, die op vele plaatsen speelde.¹⁵⁵ Hij speelde o.a. bij de *Internationals*, het orkest van Jack de Vries (in 1934, toen Cab Calloway er was), waar Nico de Rooij toentertijd piano speelde.¹⁵⁶ Dit orkest speelde herhaaldelijk in de dancing Pschorr. Verder speelde Louis Bannet voor de oorlog trompet in onder meer de Heck's cafés. Als joodse muzikant komt Bannet in Auschwitz-Birkenau terecht, hetgeen hij juist als muzikant overleefde. Na de oorlog is hij naar Canada vertrokken, waar hij

¹⁴⁹ *NJA Bulletin*, no.25 (sept.1997) 23 e.v., 'Nederlandse jazzpioniers 12 (deel 1), Nico de Rooij'.

¹⁵⁰ Het plakboek van Nico de Rooij is geschonken aan Herman Openneer; ik heb dit bekeken tijdens een van onze afspraken (d.d. 15 dec. 2008). Het plakboek omvat uitnodigingen uit Hilversum en uit Duitsland, door de hele jaren 1930; er is bijv. een brief van Dirk Reese over twee gratis kaartjes als dank voor een optreden en een brief van de bevriende artiest Louis Davids.

¹⁵¹ *NJA Bulletin*, no.25 (sept.1997) 25.

¹⁵² H. Openneer, 'Willy Langestraat 80 jaar', in: *NJA Bulletin*, no.12 (juni 1994) 13-15.

¹⁵³ Halbertsma en Van Ulzen (red.), *Interbellum Rotterdam*, 115.

¹⁵⁴ Zie: www.popinstituut.nl/biografie/malando (d.d. 6 jan. 2009).

¹⁵⁵ *NJA Bulletin*, no.13 (sept.1994) 12-13.

¹⁵⁶ *NJA Bulletin*, no.11 (maart 1994) 11.

eveneens als muzikant succesvol was. Bannets trompet is nu te zien in het Holocaust Museum te New York en er is recentelijk aandacht voor deze muzikant die het concentratiekamp overleefde.¹⁵⁷

Sem Dasberg werd op eerste kerstdag van 1909 te Rotterdam geboren. Hij speelde trompet met *The Jumping Five*, waarmee hij in 1927 door Duitsland toerde. In 1933/1934 speelde Dasberg met de *The Ramblers*, daarna met Freddy Johnson. In 1936 speelde hij met Piet van Dijk en het jaar daarop met Johnny Johnson en Benny Carter. Sem Dasberg emigreerde in 1950 naar de Verenigde Staten.

Een andere musicus die aan de verspreiding van de jazz meewerkte, was John van Brück (1903-1940). Hij is weliswaar in Utrecht geboren, maar kreeg pianoles in Rotterdam van Meyer Olman. Hij vertrok als tiener naar het conservatorium in Dresden. Vanaf 1921 was Van Brück aan een Haagse dancing verbonden met een eigen 'jazzorkest'. In 1932 vormde hij een nieuw orkest waarmee hij door Europa tourde. Hij werkte veel in Duitsland, Oostenrijk en Zwitserland. In 1933 komt Jack Bulterman bij John van Brück spelen; die met deze ervaring later als trompettist bij *The Ramblers* terechtkomt.

In juni 1931 wordt het orkest *O.K. Rhythm Kings*, met trompettist Freddie Bergveldt, opgericht te Rotterdam. Anders dan Arie van Breda in zijn jazzgeschiedenis heeft beweerd, is het orkest van Rotterdamse origine en niet Haags.¹⁵⁸ Er is weinig bekend van de levensduur van het orkest; de bezettingen van 1931, 1934 en 1935 konden door de knipsel-mappen van Hans Langeweg achterhaald worden. Over de *O.K. Rhythm Kings* is het verder belangrijk te vermelden dat zij aan boord van een Holland Amerika Lijn-schip gespeeld hebben; zie hoofdstuk 6.

Afb.3.12: Freddie Bergveldt
(collectie Hans Langeweg)



Zangeres Annie de Reuver is één van de meeste spraakmakende dames van de Nederlandse jazz. Zij werd in 1917 in Rotterdam geboren en startte haar carrière tijdens haar schooltijd met het trio *The Rhythm Aces* en de daarna bij de (evenals de *O.K. Rhythm Kings*: in 1931 opgerichte) amateur-bigband *The Blue Blowers*. In 1934 debuteert de zeventienjarige Annie als plaatartiest met *The Ramblers*, waarmee ze in rechtstreekse AVRO-radio-uitzendingen te horen is. Op 4 februari 1935 neemt zij enkele nummers op, met *The Ramblers* en Coleman Hawkins, voor de platenmaatschappij 'Decca'.¹⁵⁹ Hoewel Annie de Reuver met Engelstalige jazz start, behaalt zij grotere successen met een Nederlands levensliedrepertoire.¹⁶⁰

Met bovenstaande artiesten is een gedeelte van de Rotterdamse jazzmusici uit het Interbellum besproken, die volgens Openneer in het boek van Halbertsma c.s. ontbraken.

¹⁵⁷ Zie: K. Henke, 'Louis Bannet: Virtuoso of Birkenau'; en K. Shuldham, *Jazz Survivor: The Story of Louis Bannet. Horn Player of Auschwitz* (2005). Deze thematiek van de Holocaust Memorial Day 2009, die ik georganiseerd heb, getiteld 'De kunst van de Holocaust-verwerking'; met Rob Cohen als speciale gast, een overlevende violist van kamp Auschwitz.

¹⁵⁸ *NJA Bulletin*, no.42 (dec.2001) 40; vergelijk: Van Breda, *100 jaar jazz in Den Haag*, 113.

¹⁵⁹ Een drietal jazzhits weten: 'Some of these days', 'I only have eyes for you' en 'Hands across the table' (Decca 1935).

¹⁶⁰ Zie: www.popinstituut.nl/Encyclopedia/Biography...Annie+de+Reuver (d.d. 7 jan. 2009).

3.3.3 Amerikaanse solisten met Rotterdamse orkesten

Voorals concerten met Amerikaanse musici hadden een positieve uitwerking op de jazzbeleving in Nederland. Zo is dit tenminste afgemeten aan het meestal enthousiast reagerende publiek. Het is bovendien opvallend, dat alle speciaal naar Europa afgereisde en in Rotterdam opgetreden orkesten en musici 'zwart' waren (met als enige uitzondering trombonist Jack Teagarden, in het orkest van Louis Armstrong). Een denkbare reden hiervoor is de associatie van jazz met de oorspronkelijke negermuziek; de Amerikaanse jazzpromotors leken 'zwarte musici' te selecteren om te beantwoorden aan de Europese vraag naar 'zwarte muziek'.¹⁶¹ In dit verband bespreek ik hier de optredens van een aantal befaamde Amerikaanse solisten, namelijk Coleman Hawkins, Louis Armstrong, Cab Calloway, Freddy Johnson, Johnny Dunn en Jim Europe.

Tenorsaxofonist Coleman Hawkins (1904-1969) speelde in Chicago en New York met grote namen uit de jazz (waaronder Mamie Smith, Fletcher Henderson, Louis Armstrong), voordat hij in 1934 naar Europa kwam. Hij had een engagement in het beroemde dansorkest van Jack Hylton, dat een tournee zou maken; maar als niet-blanke werd Hawkins in 1935 al niet meer in nazi-Duitsland toegelaten. Hij strandde in Nederland en ging als gast spelen bij *The Ramblers*. De jonge trompettist Jack Bulterman kreeg hier zijn kans om zich te bewijzen door enkele composities (aug. 1935, apr. 1937) op de plaat vastgelegd met Hawkins als solist), waarvan vooral 'Meditation' een klassieker werd.¹⁶² Coleman Hawkins speelde vooral live; met *The Ramblers* en in jamsessions, in Pschorr en Mephisto.

Dancing Pschorr ROTTERDAM

Donderdag 24 Januari 1935
Bijzondere Attractie Avond

Speciaal geëngageerd:
COLEMAN HAWKINS
Amerika's grootste Hot Saxophonist van het Orkest JACK HYLTON
bij de nieuwe show van
The RAMBLERS
o.l.v. Theo Uden Masman

in een Afscheids Avond. ENTREE F. 1,50

Sensatie op Sensatie!!
Opnieuw brengen wij U het beste van het beste.

Coleman Hawkins
werelds beste tenor-saxophonist alleen
Maandagavond 28 Juni als gast in
Negro Palace „Mephisto”
Dir. Jac. Papier Binnenweg 94
Vrij entree 100 Meter vanaf Coolingsel

Coleman Hawkins U gelieve dit biljet niet op straat te werpen!!

Afb.3.13: Coleman Hawkins, twee advertenties (Collectie NJA)

Kortom, Hawkins speelde meermaals en voor langere tijd op Rotterdamse podia. Hij kwam echter noch rechtstreeks naar Rotterdam, noch bedoeld (een Duitsland-tournee was immers het plan). Hawkins reisde via Liverpool; de rederij hiervan is onbekend.¹⁶³ In 1937 speelt Coleman Hawkins met de Rotterdamse drummer Martin Beekmans (1920-), die als de 'vaste huisdrummer' van Mephisto

¹⁶¹ Kleinhout, *Jazz als probleem*, 367-368.

¹⁶² Zie BWN, via: www.inghist.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/bwn3/bulterman (d.d. 6 jan. 2009).

¹⁶³ 'Black Music on Merseyside', via: <http://uk.geocities.com/soulpooluk/blackmusic.htm> (d.d. 22 nov. 2008).

kan worden gezien. Beekmans wordt later de mede-oprichter van de *AVRO Red, White, Blue Stars*, de voorloper van de *AVRO Skymasters*. Hawkins speelt in zijn Europese omzwerving met Django Reinhardt (1910-1953), de Belgische 'Sinti'-gitarist, die de Europese jazzmuziek in die tijd een enorme impuls en eigen geluid had gegeven. Na de Tweede Wereldoorlog speelde Reinhardt in de Verenigde Staten, op uitnodiging van Duke Ellington. Zonder dat hier beweerd wordt, dat het samenspel van deze musici met Hawkins bepalend was voor hun carrière, kan worden aangenomen dat dit van betekenis was voor de muzikale samenwerking en daarmee voor de ontwikkeling van de jazzmuziek.

Jazzgigant Louis Armstrong (1901-1971) maakte als trompettist, zanger en entertainer de jazz bij een breed publiek bekend en populair. Decennialang behoorde Armstrong tot de belangrijkste representanten van de jazzmuziek. Zijn leven kan als parallel van de jazzontwikkeling gezien worden: geboren in New Orleans, verhuisd naar Chicago en via New York, de hele wereld over reizend; van onbekend tot ongekend populair, vol entertainment en commercie en toch muzikaal interessant gebleven. De muziek veranderde door toedoen van Louis Armstrong. Hij maakte de trompet tot solo-instrument, met zijn melodische improvisaties en zijn unieke, virtuoze stijl is het trompetspel van Armstrong zeer herkenbaar. Daarnaast populariseerde hij het 'scat'-zingen, door woordeloze passages te zingen; met de grootte van zijn mond verwierf hij de bijnaam 'Satchmo' (Satchelmouth). Hij was bij uitstek een entertainer, die thuis was op het podium, die als muzikant, zanger en later als acteur het publiek een plezierige tijd verzorgde. In de jaren 1930 toerde Armstrong door Europa; hoewel ook hij niet welkom was in nazi-Duitsland. In 1934 kwam hij met de trein uit Denemarken naar Nederland; Armstrong speelde in verschillende steden, waaronder Rotterdam, maar met zijn eigen orkest. Op twee punten is dit interessant te vermelden: in Armstrongs orkest was de enige blanke jazzmuzikant, namelijk trombonist Jack Teagarden (1905-1964), die ook in orkesten van Benny Goodman en Glenn Miller heeft gespeeld. De tweede punt is dat hierdoor deze Amerikaanse grootheid geen begeleiding heeft genoten van een Rotterdams orkest; Louis Armstrong beschikte over zijn eigen *All Stars Band*. Armstrong kon wel genieten van contact met lokale musici, zoals met Louis de Vries (zie afb.3.9, p.53).

Van zanger en orkestleider Cab Calloway (1907-1994) wordt gezegd, dat hij in allerlei opzicht de voorbeelden van Armstrong en Ellington volgde. Hij was een excentriekeling en entertainer. Zijn orkest was voor 'The Cotton Club' de vaste vervanging van *Duke Ellington's Orchestra*, als deze op tournee was. In 1934 was de beurt aan Calloway om –in de voetsporen van Armstrong– in Rotterdam op te treden. Hij speelde op 20 april in het *Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen*, kortweg K&W. Bij deze gelegenheid ontmoetten Louis de Vries en Cab Calloway elkaar; waarbij zij op de foto hiernaast eerder aan maffiosi dan musici doen denken.

Afb. 3.14: Calloway en Louis en Jack de Vries (collectie NJA)



In datzelfde jaar speelde de Amerikaanse jazzpianist Freddy Johnson (1904-1961) eveneens in Rotterdam. In de programmering van Pschorr waren in 1933 en 1934 uitzonderlijk veel zwarte Amerikanen. Freddy Johnson vestigde zich in Amsterdam, waar hij samen met Coleman Hawkins en Lex van Spall een trio vormde (zie par. 4.2, over Surinaamse musici in Nederlandse negercafés). Ook saxofonist/trompettist Benny Carter (1907-2003) was in de jaren 1935-1938 in Europa actief en speelde met *The Ramblers*. Langs deze weg liepen Amerikaanse musici elkaar in Nederland tegen het lijf. Freddy Johnson nam halverwege de jaren 1930 enkele platen op met Django Reinhardt's *Hot Club de France*. Johnson was sowieso beduidend minder in Rotterdam te vinden dan in Amsterdam; hij opende daar club 'La Cubana'. De Duitse bezetter maakt hier een eind aan, door Johnson te arresteren. De afscheidsavond van Freddy Johnson in de Rotterdamse Negro-Palace Mephisto; bij die gelegenheid speelde Clara de Vries en haar *Ladies Show Band* (zie afb. 3.5, pagina 49).

Johnny Dunn (1897-1937) werd gezien als dé trompettist van New York, voordat Armstrong in 1924 in de band van Fletcher Henderson ging spelen. Dunn was een pionier van de 'plunger mute', het trompetspel met een demper. Hij werd echter muzikaal ingehaald door andere trompettisten, waaronder Armstrong; in de jaren 1920 werd zijn spel als 'ouderwets' gezien. In 1923 en 1926 stond Johnny Dunn avondenlang in Engeland op het podium. In maart 1928 maakte hij plaatopnames met Fletcher Henderson en Fats Waller in de VS; daarna vertrok hij weer naar Europa. Dunn had zijn eigen orkest, *The New Yorkers*, en woonde een tijd in Nederland en Denemarken. Hij maakte in okt. 1934 deel uit van *The Chocolate Kiddies*, een orkest onder leiding van gitarist Van Spall met de Belgische drummer Bobby 't Sas. Deze naam was ontleend aan 'Jazzrevue Chocolate Kiddies' met 45 zwarte artiesten onder leiding van Duke Ellington, die in 1925 met name in Berlijn grandioos ontvangen werd: Amerikanen schudden Europa wakker. Johnny Dunn speelde in diezelfde tijd (in 1934 in Pschorr en in 1935 in de Cos) met *The Hot Rhythm Landers*. Vanaf maart 1937 stond hij op het podium van Mephisto.

Hoewel Amerikaanse solisten van betekenis in Rotterdam op het podium stonden, is hier relatief weinig over geschreven. Zo is het opmerkelijk dat er weinig bekend is over de optredens van de befaamde zangeres/danseres Josephine Baker (1906-1975). Volgens Romer zou zij in Pschorr gedanst en gezongen hebben, waar echter geen aankondiging of verslag van bekend is; van andere optredens is dit wel het geval.¹⁶⁴ Als deze spraakmakende artieste in de stad zingend 'uit de kleren' gegaan was, zou er ongetwijfeld in kranten of tijdschriften over verhaald zijn. Het is wel aannemelijk dat zij in Pschorr te vinden was, om er iets te drinken, wellicht ook voor haar contacten met musici. Johnny Dunn was immers haar muzikaal begeleider, toen Baker optrad in de Folies Bergère in Parijs.

Voordat al deze grote namen uit de jazzmuziek naar Europa kwamen, zelfs al gedurende de Eerste Wereldoorlog, stond in café Pschorr (aan de Korte Hoogstraat) de Amerikaanse bariton James Elmer Spyglass (1877-1957). Hij zong spirituals en cabaret-muziek en werkte na zijn muziekcarrière in Duitsland. Hij heeft in het verhaal van Pschorr, zoals door Romer geschreven, een speciale plaats.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Romer, *Rotterdam in de jaren twintig*, 59-60. Josephine Baker stond wel op drie andere Rotterdamse podia (noot 30, pagina 25).

¹⁶⁵ Romer, *Pschorr*, 21-22.

Hij was een van de eerste zwarte muzikanten in Rotterdamse cafés, voordat 'de canon van de zwarte muziek' deze stad bezocht. Over James Elmer Spylglass is nog geen biografie gepubliceerd. In deze galerij van pioniers hoort ook de Amerikaanse bandleider James Reese 'Jim' Europe (1881-1919), die bekend werd met zijn *Jim Europe's 369th US Infantry Band*.¹⁶⁶ James Reese Europe en zijn band keerden in 1919 terug naar New York en maakten kort daarop een tour langs Amerikaanse steden. In Badger's biografische werk over Europe, wordt hij neergezet als een veelbelovend muzikant, die in de jazz-geschiedenis een beduidende rol gespeeld zou hebben, als hij niet vroegtijdig kwam te overlijden. In Blake's *Tumulte Noir* (1999) zien we dat Jim Europe's *Clef Club Orchestra* in 1913 maar liefst vierduizend bezoekers wist te trekken naar het Manhattan Casino, te New York. De witte bevolking van New York was een ware openbaring rijker, door de optredens van dit 'zwarte orkest' in Carnegie Hall.¹⁶⁷

De nieuwe Amerikaanse sensaties kwamen naar Europa. En hoewel de dansdrift in Nederland weliswaar wat later losbarstte dan elders in Europa, haalde men de achterstand vlug in.¹⁶⁸ In tijdschriften, zoals de *Gramophone-Revue*, de *Schijvenschouw* en *De Jazzwereld*, was er aandacht voor de nieuwe muzikanten en platen. Het betrof vooral import uit Amerika en Engeland, maar Decca-importeur Henk van Zoelen startte daarnaast zijn eigen productiebedrijf. Dankzij zijn interesse in jazz zijn veel historische opnamen gemaakt van Nederlandse orkesten met Amerikaanse solisten.¹⁶⁹

3.4 Deelconclusie

Amerikaanse musici werden in Europa bekend. Grote namen uit de jazz zagen de gelegenheid om naar Rotterdam te komen: Coleman Hawkins, Louis Armstrong, Cab Calloway, Freddy Johnson en Johnny Dunn speelden in dancing Pschorr, de Cosmopoliet en Negro-Palace Mephisto. Al vroeg in de jaren 1920 speelden Rotterdamse muzikanten als Louis de Vries, Nico de Rooij, Willy Langestraat, Arie Maasland, Louis Bannet, Sem Dasberg en Freddie Bergveldt 'hot'. Rotterdammers volgden hun Amerikaanse voorbeelden. Het beeld dat Rotterdammers van Amerika hadden was doorslaggevend voor de populariteit van jazz. Het publiek vroeg om 'zwarte muziek', waar onlosmakelijk 'zwarte Amerikanen' mee verbonden waren, al dan niet met een blank orkest erachter. Het Rotterdams Interbellum kende relatief veel muzikale families die zich toededen op moderne amusementsmuziek, met name de families De Vries, Willebrandts en Valkhoff werden over de landsgrenzen bekend.

Tot besluit, valt het meeste op in welke mate de Rotterdamse artiesten met de internationale hebben samengewerkt. De Rotterdammers speelden internationaal mee! Voor de jazzmuziek is een netwerk erg belangrijk gebleken. De podia in de stad (cafés en dancings) en hun programmering getuigen van de aantrekkingskracht van de nieuwste populaire cultuur. Hoewel de jazzmuziek met stijgende en afnemende populariteit een 'conjuncturele beweging' maakte, waren de eigen musici een constante factor. Rotterdam is een *jazzy* stad geworden, die een Amerikaanse uitstraling beoogde!

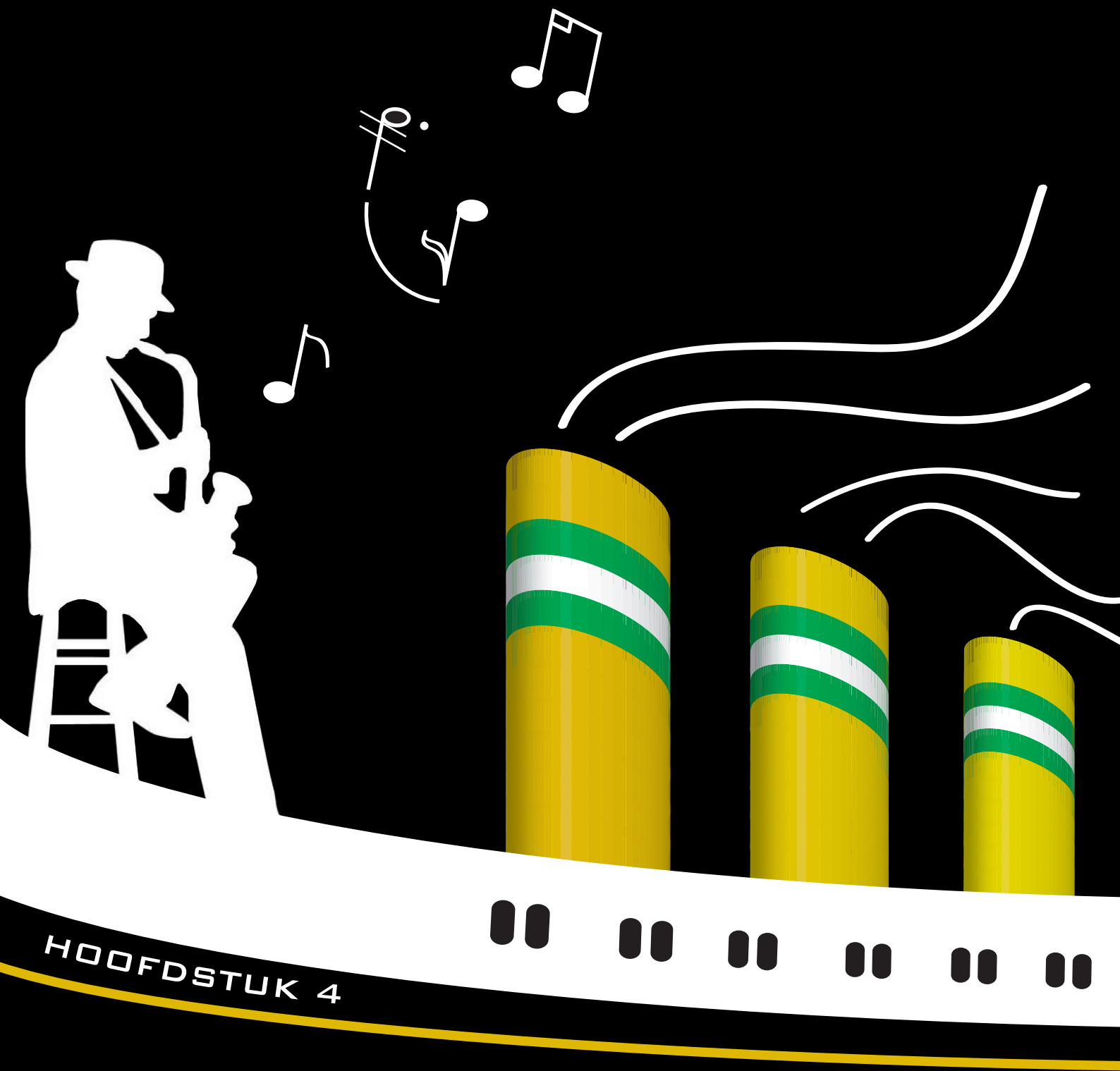
¹⁶⁶ T.L. Morgan, 'James Reese Europe', via: www.jazz.com/others/europe.html; en R. Badger, *A Life in Ragtime. A biography of James Reese Europe* (2007).

¹⁶⁷ J. Blake, *Le Tumulte Noir. Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930* (Pennsylvania 1999) 40.

¹⁶⁸ Romer, *Rotterdam in de jaren twintig*, 5 e.v.

¹⁶⁹ Gras, 'The Penny Serenade, 1920-1939'.

UIT DE KOLONIËN



Hoofdstuk 4. Jazzmuziek en -musici uit Nederlandse koloniën

Was Nederland –toen nog Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden geheten– in de Gouden Eeuw een koloniale grootmacht, met grondbezittende handelsmaatschappijen als de VOC en WIC; de twintigste eeuw zou een tijdvak worden van het uiteenvallen en het einde van haar koloniën. Tijdens het Interbellum waren Nederlands-Indië (Oost) en Suriname en de Nederlandse Antillen (West) onderdelen van het Koninkrijk der Nederlanden. In dit hoofdstuk bespreek ik de musici en muziek die door deze overzeese relaties van belang geweest zijn voor de Nederlandse (Rotterdamse) jazz.

4.1 Batavia als swingende stad

De eerste helft van de twintigste eeuw is er aan de andere kant van de wereld een grote Nederlandse gemeenschap, wonend en werkend in Nederlands-Indië, met een Westerse smaak. Voor een deel waren zij uitgezonden, voor een deel geboren en getogen in dit koloniale gebied; de jongeren waren hoe dan ook uitdrukkelijk *Nederlands*. Zij kwamen bijeen in hun ‘sociëteiten’, waar muziek- en toneeluitvoeringen en dansavonden gehouden werden. Europees en Amerikaans amusement was in deze sociëteiten inmiddels een gewone zaak geworden. Andere locaties voor de geliefde dansavonden waren de horeca: hotels en restaurants waren vaak verbonden met een bioscoop; op feestjes van bijv. scholen werd ook zeker gedanst. Bij al deze gelegenheden was er een vraag naar ‘levende muziek’.

Om de dansavonden mogelijk te maken, waren er steeds meer dansorkesten en jazzbands in ‘de Oost’ te vinden. Jazzliefhebber Allard Möller, die als redacteur aan het Bredase jazzblad *Chronicle* verbonden was, bundelde in *Batavia, a swinging town!* (1987) de gegevens van de orkesten en de verhalen van musici uit Nederlands-Indië.¹⁷⁰ De door Möller besproken periode begint in 1922 met orkestjes met veel snaarinstrumenten (violen, gitaren en piano), die vanaf de eerste dag in hun muziek en hun namen opvallend Amerikaans klinken. De ‘levende muziek’ werd gespeeld door huisorkesten van beroepsmusici, die uit bijv. Oost-Europa en Rusland naar Zuid-Oost Azië geëmigreerd zijn. Ondanks dat de vraag groot was, was het aanbod van aanwezige Europese beroepsmusici ontoereikend. Daarom werden de ‘plaatselijke krachten’ ingezet: er ontstonden Indische amateurorkesten. Dit was vooral een kans voor de Nederlanders aldaar, aangevuld met o.a. Javanen en Chinezen. Gedurende de Roaring Twenties neemt het aantal orkesten toe. De jazzmuziek waaide over doordat Nederlandse ‘verlofgangers’ (al dan niet via Amerika) naar Europa reisden.

In de sociëteiten speelden voortaan ‘jazzbands’ in plaats van de ‘stringbands’, door een andere instrumentale bezetting. Daarnaast was de muzikale opvatting minder traditioneel doordat het door amateurs werd uitgevoerd: zij waren niet klassiek geschoold, sommigen konden zelfs geen noten lezen, maar speelden de saxofoon- of slagwerk-partijen mee vanaf de bestudeerde grammofoonplaat. De bekendste en modernste platenzaken in Batavia waren *Tio Tek Hong* en *Luyks*.

¹⁷⁰ A.J.M. Möller, *Batavia, a swinging town! Dansorkesten en jazzbands in Batavia, 1922-1949* (Den Haag 1987) 7-8.

Met de soevereiniteitsoverdracht in 1949 moesten deze Westerse cultuurvormen wijken voor Indonesische. In de tussentijd hadden Indische en Nederlandse muzikanten jarenlang broederlijk geswongen, soms samen met 'buitenlanders' (Filippino en Amerikaanse), wat van een steeds groter internationaal netwerk getuigde. Jazzgeschiedenis is dan ook een historie van invloeden en contacten.

Het boek van Möller bespreekt het uitgaansleven van de jaren 1920 en 1930 op Java, waar naast Batavia ook in Soerabaja, Semarang en Bandoeng grotere Nederlandse gemeenschappen waren. Een bekende sociëteit was 'Concordia', op Weltevreden, de Europese woonwijk van Batavia. Dat de orkesten ook bij allerlei gelegenheden opgetrommeld werden, bleek ook uit de naam *The Swimming Bath Orchestra*, dat eveneens in Weltevreden haar thuishaven had: het moderne zwembad Tjikini. Een jazzband bij een zwembad vraagt wellicht om een korte toelichting: de Indische feestvreugde vond op zondagen vaak plaats bij de zwembaden, die voorzien waren met rotan-zitjes en een buffet. Vanaf de opening van Tjikini in 1926 was er iedere zondagmorgen vanaf elf uur een 'matinee'. Vanaf twee uur in de middag ging men huiswaarts voor een zondagse rijsttafel en een middagdutje. Deze 'swing en swimming'-matinees hielden de Indiërs tot aan de oorlogsjaren vol.¹⁷¹



Afbeelding 4.1: 'The Original Jazzband', in Sociëteit Concordia, in 1924; v.l.n.r. Moh Aroef, Broer Vogelesang, Fik Siegers, Eddy Karsseboom, Jan de Vries, Freddy Boerebeker, Karel Karsseboom, Theo Karsseboom

Op bovenstaande foto ziet men dat –zoals in Rotterdam– er veel muzikale families in de orkesten actief waren, zoals hier de gebroeders Eddy, Karel en Theo Karsseboom in *The Original Jazzband*. In dit orkest is evenzeer sprake van een vermenging van Indiërs en Nederlanders. De in Holland en Indië geboren Nederlanders speelden broederlijk samen. Zoals in het onderzoek van Eckhardt naar Nederlands-Indië uitwijst, was er naast allerlei onderaards gewoel veel dat er goed ging; sommige beladen zaken waren slecht bespreekbaar en andere luchtiger en dichter bij het leven van alledag.¹⁷² Door de muziek en het dansen werden jonge mensen zichtbaar dichter bij elkaar gebracht.

De Nederlandse leraar van de technische school, ir. Bertie van der Sprong, was bijzonder populair als jazz-pianist. Hij trad regelmatig op, op feesten en partijen, waarbij zijn publiek hem al

¹⁷¹ Möller, *Batavia, a swinging town*, 16.

¹⁷² P. Eckhardt, *Wij zullen handhaven! De symbolische betekenis van de Nederlandse monarchie in Nederlands-Indië 1918-1940* (Amsterdam 2001).

gaww de bijnaam 'king of jazz' gaf. Van de Sprong trad op met de gebroeders Overbeek Bloem: de veertienjarige Charlie op piano, en Broer op drums; zo hielp hij hun carrière een eindje op weg.¹⁷³

Vanaf 1926 waren de eerste Filippino jazzmuzikanten gearriveerd in Batavia; daar werden zij 'Manilanezen' genoemd. De Philippine Islands waren in die tijd een kolonie van de Verenigde Staten, waarmee de invloed van de Amerikaanse jazz al vroegtijdig goed zichtbaar en hoorbaar was. Overal in de stad Manila waren jazzbands en grammofoonplaten. In 1927 kwam ook het Manilaneze orkest van trompettist Narciso Sambayon met Tequio Sambayon (altsax) en Mino Sambayon (tenorsax) naar Batavia. Inderdaad, ook hier was jazzmuziek een familieonderneming geworden. Deze Filippino musici maakten een enorme indruk op de Indische musici, die de jazz tot dan toe vooral via platen binnenkregen en van alles naspeelden. In 1928 beleefden de jazzliefhebbers op Batavia de buitenkans, dat er een Amerikaanse negerband kwam optreden in Zuid-Oost Azië, namelijk het orkest van de bekende drummer Jack Carter (een band met onbekende namen, waaronder enkele Manilaneze).

De Indische muzikant Harry Lim was een verzamelaar van jazzplaten. In de jaren 1930 reisde hij vanuit Batavia naar Nederland, waar hij bij orkestleider Jack de Vries in Rotterdam logeerde. Hij vertrok kort voor het uitbreken van de oorlog (niet te achterhalen, maar waarschijnlijk met een HAL-schip) naar de Verenigde Staten, waar hij de rest van zijn leven zou wonen en werken.



Afbeelding 4.2: Op deze foto, genomen op 28 sept. 1939, staat de Ragtime-pianist en componist Ferdinand 'Jelly Roll' Morton (1890-1941) afgebeeld met links achter hem Harry Lim.¹⁷⁴

Deze Harry Lim is een voorbeeld van zulke overzeese contacten. De maritieme kant ervan is nogal onderschat, maar per slot van rekening vonden de reizen over zee plaats. Zeehavens als Rotterdam waren daarmee vol van bezoekende zeelieden, havenarbeiders, zakenlui en toeristen, migranten op doorreis en die zich er vestigden, uit Europese landen, uit Amerika en uit de koloniën.

¹⁷³ Möller, *Batavia, a swinging town*, 18-19.

¹⁷⁴ Foto is eigendom van Ate van Delden. Op het bijschrift door NJA wordt als rechter persoon Frederic Ramsey genoemd; intussen is bekend dat het hier Steve Smith betreft; zie: www.doctorjazz.co.uk/jelly14.html (20-01-2009).

Wat betreft cultuuruitwisseling door handel, transport, migratie enzovoorts, zijn er vanuit de discipline 'globaliseringsgeschiedenis' talrijke voorbeelden, waaruit havensteden en scheepvaart niet weg te denken zijn. Over de rol van migratiegeschiedenis in stedelijke historisch/sociaal-wetenschappelijke publicaties schreven Pim Kooij en Paul van de Laar het artikel 'Migration and Dutch cities, 1800-2000' in het *Tijdschrift voor Sociale Geschiedenis*. Zij pleitten voor een coöperatieve aanpak van migratie- en stedelijke geschiedenis, waardoor beide disciplines van de nieuwste inzichten van de ander kunnen profiteren.¹⁷⁵ Op het terrein van de 'urban studies' schreef historicus Robert Lee een artikel over de demografische en sociaal-economische kenmerken van Europese havensteden, waarmee hij een raamwerk voor vergelijkend onderzoek beoogde.¹⁷⁶ In dit kader ontbreekt de culturele component, die juist in zoveel artikelen als beduidend wordt aangemerkt. Er vindt hoe dan ook uitwisseling van *software* plaats, door uitwisselen van *hardware* en daarmee gepaard gaande samenwerking. Mensen met een andere huidskleur (met hun culturele gewoonten) hadden voor het eerst in de geschiedenis zo een invloed op de blanke cultuurvormen: 'zwarte' muziek veroverde de wereld.

4.2 Surinaamse musici in Nederlandse negercafés

Zwarte muzikanten waren bij het publiek enorm populair. In de loop van de jaren dertig werden in verschillende grote steden 'zwarte clubs' ingericht: in Amsterdam waren er de 'Kit Cat Club' en de 'Negro-Palace', in Den Haag de 'Shim Sham Negroclub' en in Rotterdam de 'Negro-Palace Mephisto' aan de Binnenweg. Deze uitgaansgelegenheden boden nieuwe werkgelegenheid voor de eerste negers in Nederland. In deze Nederlandse cafés was er plaats voor de Surinamers als entertainers in ruime zin of jazzmuzikant in engere, dat waren er in het Interbellum nog niet veel (naar schatting ca. vijftientig negroïde jonge mannen). Voor Surinaamse muzikanten geldt, dat 'zij die in de loop van de jaren twintig en dertig kans zagen naar Nederland te komen, in de horeca emplooi [vonden]'.¹⁷⁷

Jazz was negermuziek. De negerbevolking van 'de West', zowel Suriname als de Antillen, was echter niet of weinig bekend met deze muzikale traditie en jazzactualiteit. Vanuit de Antillen kwamen nauwelijks musici; een van weinige muzikanten was Edgar Palm, die sterk beïnvloed was door Europese walsen, Marzurka's en Tumba's. De zanger, gitarist en drummer Martin Baptiste Sterman, die in 1916 in Amsterdam geboren uit het huwelijk van een Antilliaanse vader (van Curaçao) en een Nederlandse moeder. Hij trad op met Surinaamse en Amerikaanse musici in Nederland en zou later zelfs met Louis Armstrong hebben opgetreden. Uit Suriname kennen we in deze periode met name de trompettist Teddy Cotton, drummer Frits Blijd en de saxofonisten Lex van Spall en Kid Dynamite.

Het sterk internationale karakter van het beroep van musicus bleek gunstig voor de verspreiding van de jazz. Over deze cultuuroverdracht bericht de bundel van Rosemarie Buikema en Maaike

¹⁷⁵ *Tijdschrift voor Sociale Geschiedenis* (2000), jrg.26, no.4; thema: 'Op weg naar de stad. Over de integratie van migratie- en stadsgeschiedenis', L. Lucassen en W. Willems (red.), zie: www.iisg.nl/~tvsg/00_4.htm (14-11-2008).

¹⁷⁶ R. Lee, 'The socio-economic and demographic characteristics of port cities: a typology for comparative analysis', in: *Urban History* 25, no.2 (1998) 147.

¹⁷⁷ R. Kagie, *De eerste neger* (Amsterdam 2006) 21.

Meijer, met bijdragen van onder meer de hier besproken Rudie Kagie en Philomeen Lelieveldt.¹⁷⁸ Toch was in 1922 juist omwille van dit internationale karakter voor veel musici de maat vol. In het *Handelsblad* van 29 augustus 1922 lezen we dat musici een petitie aanboden aan de Amsterdamse burgermeester, met het verzoek voorwaarden te stellen over een maximum aan buitenlandse muzikanten in ensembles voor cafés en restaurants. Aanvankelijk begeleidden Nederlandse orkesten de optredens van professionele dansparen in theaters en op cursussen, maar vanaf 1924 begeleidden zij ook het dansen in het openbaar, in horecagelegenheden.¹⁷⁹ Over de muzikale bijdragen van het grote en gevarieerde aanbod laat Lelieveldt weten: 'Het aanbod van jazzbands was in de beginjaren zeer divers: de bezettingen varieerden, evenals de kwaliteit van de muziek'.¹⁸⁰

Rudie Kagie laat in *De eerste neger* (2006) een aantal Surinaamse artiesten aan het woord, die eind jaren twintig in het Nederlandse amusementswezen verzeild geraakt zijn. Eén van hen is Frits Blijd, die onder de artiestennamen Freddy Blythe, Jimmy Blue en Roci Fernando als drummer en als tapdanser in nachtclubs werkte. 'Wie zwart was', liet Blijd weten, 'had in die tijd een flinke streep voor op andere artiesten. Welnee, van discriminatie heb ik nooit iets gemerkt. De kleur van mijn huid werkte juist in mijn voordeel'.¹⁸¹ In de jaren dertig was Blijd portier bij het Rotterdamse 'Negro Palace Mephisto'. Vanaf het uitbreken van de oorlog, stond hij in de keuken van 'negercabaret Casanova', ook in Rotterdam. Frits Blijd was overigens vanuit Suriname niet in Rotterdam aangekomen, maar in Amsterdam en wel op 3 januari 1928, met oceaanstormer *s.s. Cottica*. Hij was als twintigjarige Surinaamer één van de verstekelingen in het scheepsruim; een andere was de zestienjarige Arthur Parisius.

Deze Lodewijk Rudolf Arthur Parisius (roepnaam Arthur) was beter bekend onder zijn artiestennaam 'Kid Dynamite'. Hij was de meest befaamde Surinaamse tenorsaxofonist. Hij werd op 23 juli 1911 geboren in het dorp Hannover in district Para en reisde eind jaren twintig als verstekeling naar Nederland. Althans, dat is één van de scenario's die Herman Openneer geeft van de aankomst van Kid Dynamite in Nederland.¹⁸² Zijn verblijf op Curaçao in zijn jonge jaren duidde op werk als koksmaat en kok aan boord van een koopvaardij- of vrachtschip. Zou het niet aannemelijk zijn, dat de jonge Arthur ook op de *s.s. Cottica* (van de KNSM) als koksmaat meegevaren is? Was dit eigenlijk wel in 1928, of is hij pas in 1931 overgevaren? Openneer stelt in ieder geval zijn vraagtekens bij het verhaal van Blijd. Verstekeling of niet, Arthur Parisius ging in Nederland aan het werk als muzikant, waarbij we zijn naam voor het eerst in 1931 tegenkomen op een affiche.

Kid Dynamite speelde door heel Nederland, waar hij bekend werd om zijn grote voorliefde voor de jazzmuziek. Hoewel Duitsland nog altijd het achterland van musici in Nederland was, kwamen zwarte musici vanaf begin jaren dertig daar niet meer binnen. Dynamite reisde met enkele Nederlanders, waaronder Piet van Dijk, naar Zwitserland. In Amsterdam was hij vaak in Club

¹⁷⁸ R. Buikema en M. Meijer, *Kunsten in beweging. Cultuur en migratie in Nederland 1900-1980* (Den Haag 2003) 75-76.

¹⁷⁹ Ph.B Lelieveldt, 'Nederlandse musici demonstreren tegen de concurrentie van buitenlandse vakgenoten', in: Buikema en Meijer, *Kunsten in beweging*, 80. Zie: J. Groeneboer, 'Verboden te dansen', in: *Ons Amsterdam* (okt. 2001) 258-264.

¹⁸⁰ Lelieveldt, *Voor en achter het voetlicht*, 224.

¹⁸¹ Kagie, *De eerste neger*, 66-67.

¹⁸² H. Openneer, *Kid Dynamite. De legende leeft* (Amsterdam 1995) 7-8.

Casablanca op de Zeedijk te beluisteren. Vanaf 1 sept. 1937 speelde Kid Dynamite samen met Teddy Cotton een maand in Rotterdam: 'Mephisto herbergt den bekende Teddy Cotton, den negertrompettist met zijn band, waarin o.a. de sax Kid Dynamite medewerkt. Nu moet direct gezegd worden, ditmaal valt de combinatie tegen; we hebben Kid beter gehoord, maar iedere musicus heeft wel eens mindere 'jours', hoewel Kid er ditmaal wel veel schijnt te hebben, evenals Teddy Cotton. Volgende keer beter'.¹⁸³ Ondanks deze negatieve recensie, vervolgden zij hun muzikale samenwerking.

Kid Dynamite was een trouwe fan van de tenorsaxofonist Coleman Hawkins. Zijn muzikale carrière wordt beïnvloed door het voorbeeld dat Kid in Hawkins zag: hij legde zich steeds meer toe op de tenorsax. In de jaren 1930 bezochten zij elkaars optredens. Tijdens één van deze gelegenheden zou Hawkins over Dynamite gezegd hebben: 'this boy is allright', omdat hij oog had voor nieuwe ontwikkelingen. Overigens is het bekend dat Hawkins zich wel vaker complimenteaus uitliet, vooral over musici die geen concurrentie voor hem vormden, waarmee zijn compliment weliswaar in kracht inboet.¹⁸⁴ Hoe het ook zij, de jonge Kid Dynamite zal deze uitspraak enorm waardevol geweest zijn.



Afb.4.3: Kid Dynamite met band
(Collectie Herman Openneer)

Vanaf medio 1939 woonde Kid in een pension aan de Rotterdamse Diergaardelaan. Tijdens het bombardement op Rotterdam, nog geen jaar later, werd het oude Casanova in de Westewagenstraat in de as gelegd. Hierop verhuisde Kid naar Den Haag.¹⁸⁵ Zijn repertoire moest spoedig worden herzien, want Britse composities werden verboden. De meeste jazzclassics die Kid Dynamite speelde waren Amerikaans en mochten wel gespeeld worden. Later was Parisius getrouwd met Bep Overweg. Hij bleef zijn levenlang een Surinaamse jazzmuzikant in Nederland. Op 14 december 1963 kwam hij in Duitsland om het leven bij een auto-ongeluk.

Lex van Spall (1903-1982) was saxofonist, gitarist en orkestleider en hij wordt als pionier van de Surinaamse jazz beschouwd. Al in 1921 kwam hij naar Nederland, waar hij zijn eigen orkest oprichtte. Van Spall haald in 1933 Johnny Dunn, Jake Greene en Horace Eubanks naar Nederland.¹⁸⁶ In 1935 trad hij op als gitaarsolist bij de *Red, White and Blue Aces* in het kader van de VARA Jazzweek. Hij werkte onder meer samen met de Amerikaan Freddy Johnson, waar enkele Decca-platen uit zijn

¹⁸³ Openneer, *Kid Dynamite*, 21; verwijzend naar: W. van den Berg, in tijdschrift *Schroevers Koerier*, okt. 1937.

¹⁸⁴ Openneer, *Kid Dynamite*, 19.

¹⁸⁵ Idem, 28-29.

¹⁸⁶ W. van Eyle e.a., 'Biografieën', in: *Jazz en geïmproviseerde muziek in Nederland*, 145.

voortgekomen. Na de oorlog kon Lex van Spall onder andere een contract krijgen bij de Rotterdamse club L'Ambassadeur. Het bekendste orkest dat hij gevormd heeft, heette de *The Chocolate Kiddies*. Aan de associatie van negermuziek en chocolade was men in deze tijd (laaghartig genoeg) gewend geraakt.

De Surinaamse trompettist Teddy Cotton imiteerde Louis Armstrong. In de eerste plaats in muzikaal opzicht, waarmee hij de hoge, schelle klanken nabootste op zijn trompet. In de tweede plaats maakte Teddy Cotton gebruik van het typische uiterlijk van de jazzmusicus. Armstrong hield zich sowieso vast aan kleding en kapsel, die standaard was voor professionele (neger-)musicus. Met de witte zakdoek in zijn hand, als zweetdoek en om het instrument glimmend te houden, als extra verwijzing. Op onderstaande artiestenfoto is eenvoudig te zien, hoeveel Teddy Cotton lijkt op Louis Armstrong.



Afb. 4.4: Teddy Cotton (Collectie NJA)

4.3 Etnische kwesties tijdens het Interbellum

Om de behandeling van de Surinamers en daarmee de receptie van hun muziek te kunnen begrijpen, mag de etnische kwestie niet onbesproken blijven. De kennismaking met 'negers' vond voor de meeste Nederlanders plaats in het kader van de wereldtentoonstellingen. Nadat Londen in 1853 bewoners van de Britse koloniën exposeerde, was het in 1883 de beurt aan Amsterdam: de wereld op bezoek in eigen land. Uit Oost- en West-Indië werden per boot '28 inboorlingen' naar Nederland gebracht: 'bosnegers', 'stadsnegers', 'roodhuiden' en 'verscheidene soorten halfbloeden'.¹⁸⁷ Hoe beschamend dit ook klinkt, voor de meeste blanke Europeanen in het Interbellum waren mensen met een andere etniciteit (andere huidskleur, de vorm van de neus etc.) vreemd. Zij voedden hun kinderen op met een waarschuwing voor deze 'vreemde mensen'. Juist die etnische, raciale kwestie is belangrijk in ogenschouw te nemen om de ontwikkeling en verspreiding van jazz begrijpelijk te kunnen maken.

De angst voor het onbekende leidt tot merkwaardige reacties, zowel op individueel, als op groepsniveau, ook van de kant van autoriteiten zoals overheid en kerk worden waarschuwingen voor vreemden afgegeven. Allerlei vreemde uitingen van zulke angst heeft Peter Giesen besproken in zijn *Land van lafaards?* (2007), waarbij steeds weer het immorele van swingende, zwarte mannen om de hoek komt kijken: maatregelen als Kees Wouters heeft besproken, komen voort uit de angst voor die 'sexueel presterende negers'.¹⁸⁸ Culturele uitingen komen ruimschoots aan de orde in Giesens werk.

¹⁸⁷ Kagie, *De eerste neger*, 18-19.

¹⁸⁸ P. Giesen, *Land van lafaards? Een geschiedenis van de angst in Nederland* (Wormer 2007) 270-277.

Ook de jazzgeschiedenis staat bol van de negatieve reacties van 'blanke' media op de vorm en invloed van 'zwarte' muziek. Rudie Kagie, redacteur van het tijdschrift *Vrij Nederland*, schreef hierover *De verboden saxofoon* (2000) met essays over muziekcensuur. Kagie's verhalen gaan over ervaringen en documenten, die de door Wouters besproken feitelijkheden verlevendigen; zoals jazz-optredens, de Nederlandstalige lichte muziek die voorgeschoteld werd tijdens de Duitse bezetting, hit-gitarist Eddy Christiani, en het uitbannen van 'kulturbolschewistische Judenmusik' en zogenaamde 'Niggerjazz'.¹⁸⁹

In 1931 schreef Simon Koster in zijn een reisverslag, getiteld *De razende saxofoon*: 'Een paar schelle, schetterende tonen van de trompet, een hoge noodkreet van de saxofoon, en dan... door de vrije ruimte van de zaal schokten, trilden de lichamen van gerokte mannen en de slanke lijven der vrouwen. In hun ogen lag iets van den oer-hartstocht, van het oer-instinct: de paringsdolheid. En de vijf glimmende zwarte tovenaars bliezen de aristocratische feestzaal vol van een helsch en heidensch rythme'.¹⁹⁰ Negers zouden een verschrikkelijke uitwerking hebben op de beschaafde, beïnvloedbare jongeren. Met name de negermannen vormden een seksuele bedreiging voor de blanke Nederlandse tienermeisjes. Deze veelvoorkomende gedachte resulteerde in 1934 in het 'dansvraagstuk'.

Met een speciale 'Regerings-commissie inzake het Dansvraagstuk' kwam er een antwoord voor het morele verval als gevolg van de etnische kwestie, die gepaard ging met de opkomende jazzmuziek. Volgens de commissie moest Europa zich wapenen tegen 'oppervlakkige en instinctieve van de Amerikaanse massacultuur'.¹⁹¹ Concrete politieke gevolgen werden gevonden in aanpassingen van de horecaverGUNningen. Hierbij is het goed te vermelden dat het niet om één enkele, maar om een reeks van dansvraagstukken gaat. In 1933 wordt de Drankwet gewijzigd: er mocht alleen nog gedanst worden in een lokaal met vergunning; geen vrouwelijk personeel; toegang tot zulke lokalen was vanaf achttien jaar; er mocht slechts één danspaar per vierkante meter dansen.

Kees Wouters concludeert in zijn proefschrift dat de kritiek op jazzmuziek en het inperken van moderne dansen voortkwam uit de angst voor het vreemde, het primitieve en het erotische. 'Morele argumenten overstemden de muzikale kritiek en vonden snel weerklank in andere sectoren van de samenleving'.¹⁹² De Duitse bezetters en hun Hollandse handlangers hadden de jazz de oorlog verklaard. In 1942 komt het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten met het *Verbod van negroïde en negritische elementen in dans- en amusementsmuziek*.¹⁹³ De muziek van de Afro-Amerikaanse 'Untermensch' ging immers in tegen alles dat naar Germaanse maatstaven heilig was en daarom moest jazz bestreden worden.¹⁹⁴ Met het opkomend nazisme was de tegenwerking voor de 'negermuziek' aan het einde van het Interbellum groter dan aan het begin. Hier staat tegenover dat de Nederlanders in de jaren 1930 graag willen dansen en dat er in deze tijd geweldige dansorkesten in ons land zijn. Om deze dansen te illustreren, wordt in het onderstaande de 'Blackbottom' besproken.

¹⁸⁹ R. Kagie, *De verboden saxofoon* (Amsterdam 2000) 33-35, 38, 39-45.

¹⁹⁰ S. Koster, *De razende saxofoon* (Den Haag 1931); geciteerd in: Wouters, *Ongewenschte muziek*, 17.

¹⁹¹ Zie hiervoor: 'Rapport der Regerings-commissie inzake het Dansvraagstuk' (Den Haag 1931) 7.

¹⁹² Wouters, *Ongewenschte muziek*, 375-377.

¹⁹³ Zie: Openneer en Vuijsje, 'Hoofdstuk 2: 1939-1945, Oorlog, bezetting en bevrijding'.

¹⁹⁴ Kleinhout, *Jazz als probleem*, 247.



LE BLACK-BOTTOM
 ... Enfin voici une danse bien française qui fera fureur cet hiver dans les dancings.
 Dessin de A. Vallée

Afb. 4.5: 'Le Black-Bottom', door A. Vallée, in 'Le Rire', 13 nov. 1926 (Collectie University of Virginia Library).

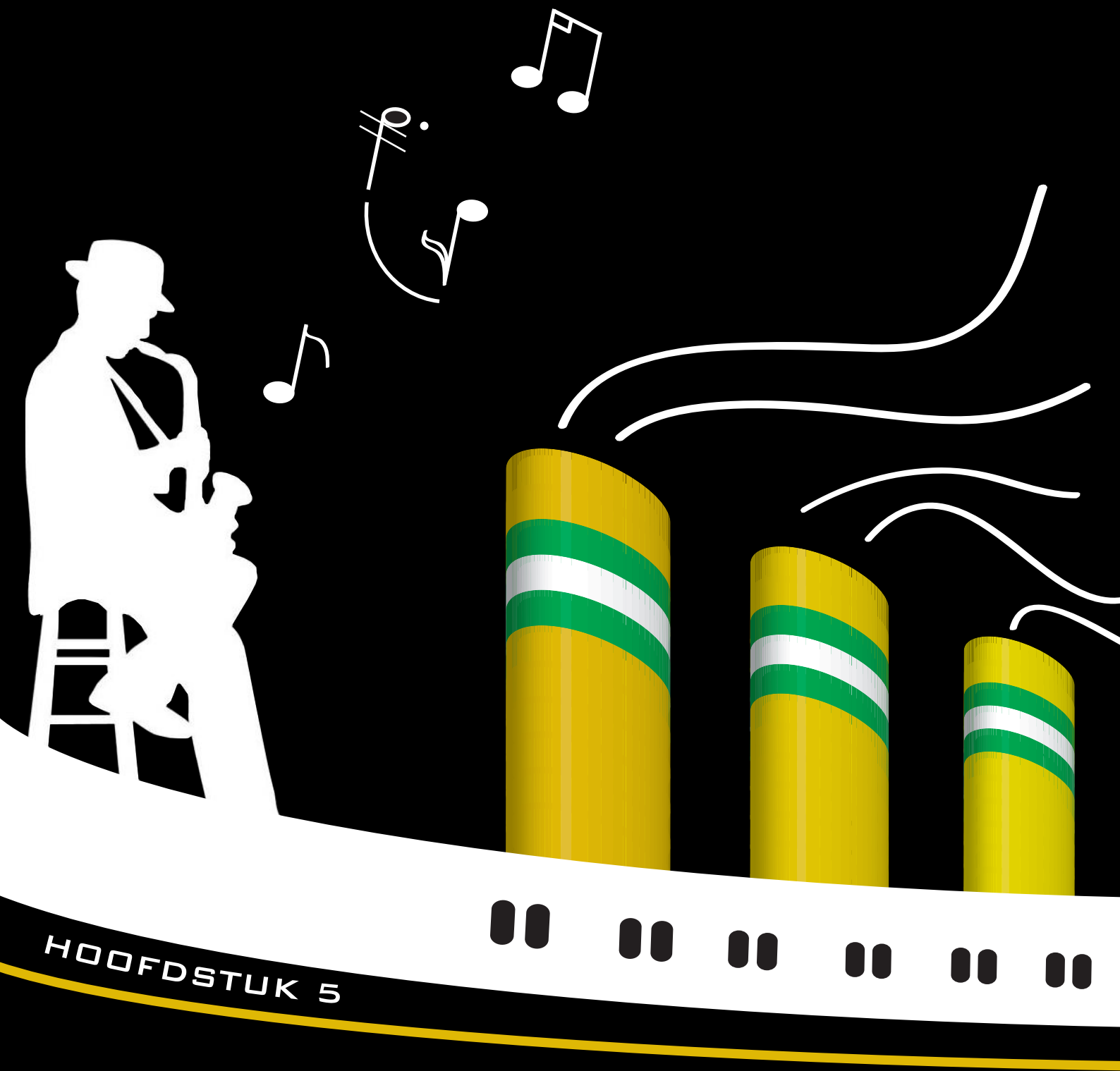
De hierboven afgebeelde 'Blackbottom' was een modedans uit 1925, dus na 1927 was deze nog weinig actueel te noemen. De moderne dansen waren voortdurend in beweging: trends vervingen elkaar vliegensvlug, soms retourneerden zij en nieuwe bewegingen en danspassen werden toegevoegd. In de naamgeving en in de afbeelding komt de etnisch-rationale spot met negers duidelijk naar voren.

4.4 Deelconclusie

De koloniën maakten tijdens het Interbellum een belangrijk deel uit van het internationale verkeer; voor Nederland waren Batavia en Suriname ook bronnen van talent. Muzikanten in Nederlands-Indië verzorgden de dansmuziek naar Amerikaans model; ook hier waren muzikale families een gangbaar verschijnsel. De lijn van de VS via Manilla naar Batavia, van Batavia naar Nederland bleek op enkele momenten korter dan de rechtstreekse lijn van de VS naar Rotterdam. De kolonie was daarmee zeer 'bij de tijd'. Er was voor de Surinaamse muzikanten een bijzondere rol weggelegd in de vooroorlogse Nederlandse jazz. Zij hadden immers de voor jazz vereiste huidskleur. Daarbij gebruikten zij Amerikaans klinkende artiestennamen, zoals Kid Dynamite (Arthus Parisius) of Teddy Cotton (Theodoor Kantoor). Negermuzikanten waren zeer geliefd bij het publiek, omdat zij meer dan hun blanke collega's voor 'authentieke jazzmusici' doorgingen. Surinaamse musici konden als negers makkelijk werk vinden als entertainers. Tegelijkertijd werkte deze etnische kwestie de opkomst en verspreiding van de jazzmuziek tegen: uit angst voor de 'andere mens' (lees: de neger) en voor deze nieuwe cultuur, en negatieve uitwerking op de jeugd en de zeden. Er werden maatregelen genomen.

Kortom, het overzeese netwerk was gunstig voor het vermengen en verbreiden van cultuur. De culturen en mensen bleken echter verre van gelijkwaardig, waardoor een evenwichtig en gezond samengaan niet mogelijk bleek. Discriminatie en spot vormden schaduwzijden van de 'zwarte jazz'.

RADIO EN PLATEN



Hoofdstuk 5. De radio en platen gaan de wereld rond

Technologische ontwikkelingen zorgden ervoor dat de jazzmuziek de wereld rond kon gaan. In de eerste plaats betreft het hier veranderingen in transport en vervoer, die niet los te denken zijn van de ontwikkeling die twintigste-eeuwse (haven-)steden doormaakten. In de tweede plaats komen de uitvindingen op het gebied van communicatietechnologie aan bod, met de radio als voornaamste thema. Zoals het vorige hoofdstuk over contacten met overzeese gebieden duidelijk maakte, had de jazz niet die wereldwijde verspreiding kunnen doormaken zonder de moderne transport- en communicatiemiddelen die in dit hoofdstuk centraal staan.

5.1 Transport: de technologie en de Rotterdamse haven

In de tweede helft van de negentiende eeuw komen, met de doorbraak van het stoomschip, enkele effecten en belangen voor ons land boven water. De Nederlandse landbouw raakte in een crisis als gevolg van het bulkvervoer van goedkoop graan uit de Verenigde Staten en Canada. Naast dit economisch belang speelde ook het 'nationaal prestige' van de scheepvaart mee. Daarmee verbonden was het belang van het in stand houden van een goede en snelle verbinding met de koloniën. Het Interbellum is een belangrijke periode voor de luchtvaartgeschiedenis. Schiphol werd in deze tijd een belangrijke toeristische trekpleister en de Nederlandse staat was bereid bij te springen voor de in 1919 opgerichte, verliesgevende, 'Koninklijke Luchtvaartmaatschappij voor Nederland & Koloniën' (KLM). Er was een groot draagvlak voor investeringen op het gebied van transport.¹⁹⁵ Juist in deze periode slaagde de pionierende piloot Charles Lindbergh (1902-1974) er in, voor het eerst, solo in een keer over de Atlantische Oceaan te vliegen; de contemporaine jazzdans 'Lindy Hop' is naar hem vernoemd.¹⁹⁶

De mobiliteitsexplosie van het Interbellum omvatte een veelvoud aan vervoersmiddelen, die in het vijfde deel van *Techniek in Nederland in de twintigste eeuw* (kortweg TIN-20) aan bod komen. De spoorwegen werden na 1850 op de Rotterdamse haven afgestemd en kort daarop uitgebouwd naar het Duitse achterland. Door de opkomst en uitbreiding van de spoorwegen liep het aandeel van de Nederlandse binnenvaart weliswaar terug, er was nog altijd genoeg werk. Eind negentiende eeuw bedroeg het totaal aan vervoerde goederen via deze havenstad het tienvoudige van een eeuw eerder. De Rotterdamse haven werd een beduidend knooppunt in de verschillende ketens van het transport van goederen, van de producent naar de afnemer. Veel van deze handelswaar was massagoed, zoals erts, kolen (en het aanvankelijk nog in zakken en vaten verpakte) graan en petroleum. In TIN-20 wordt het belang van de gemechaniseerde massagoedhaven uiteengezet; het Rotterdamse aandeel in de Nederlandse koopvaardijvloot steeg van 40% in 1877 naar ruim 70% aan het begin van de Eerste Wereldoorlog.¹⁹⁷ In de Rijnvaart was de beurtvaart van zeilschippers vervangen door stoomaandrijving. Het transitoverkeer veranderde door van zeeschepen direct over te laden op binnenvaartsche-

¹⁹⁵ *Techniek in Nederland in de twintigste eeuw* (TIN-20); deel 5: 'Transport en communicatie' (Zutphen 2002) 14-15, 30.

¹⁹⁶ De Amerikaanse piloot Charles Lindbergh vloog op 20-21 mei 1927 van New York naar Parijs (www.charleslindebergh.com).

¹⁹⁷ TIN-20, 75 e.v.

pen. Doorvoer concentreerde zich in toenemende mate op de 'Rotterdamsche [Nieuwe] Waterweg'.

De handelskades, zoals de Boompjes, waar goederen werden gelost en opgeslagen, werden voor de eeuwwisseling ingeruild voor de havenontwikkeling van Feijenoord, naar de plannen van Lodewijk Pincoffs (1827-1911).¹⁹⁸ Voortaan vond de meeste bedrijvigheid plaats in de havens aan de Linker Maasoever: Rijnhaven, Maashaven, Waalhaven, de Katendrechtse havens. De kades, die als openbare straten en representatieve beeldmerken van de havenstad fungeerden, waren uit de tijd. Het nieuwe havenbeeld werd bepaald door de vele machines en enorme kranen. Het aantal havenarbeiders was, dankzij de groei van de overslag, niet afgenomen.

De vooroorlogse mobiliteitsexplosie omvatte eveneens de opkomst van de auto-industrie en de wegenbouw in de Randstad. Henry Ford's T-model was een goed en goedkoper alternatief voor de Europese auto's. Uit de Verenigde Staten werden bouwpakketten in houten kisten verscheept; deze auto in de grote steden en hun omgeving betekenden een doorbraak Ford's T-model in Nederland.¹⁹⁹ In 1924 waren er 31.000 auto's in Nederland geregistreerd, waarvan een groot aandeel Fords. De onzekerheid, die tijdens de Eerste Wereldoorlog heerste, duurde voort als onzekerheid door de afhankelijkheid van andere landen en hun economieën. Rotterdam was en bleef een belangrijke spil in het internationale transportnetwerk. Zonder nadruk te willen leggen op de technische zijde van het verhaal, staan technologie en economie met elkaar in direct verband. Moderniteit werd onder meer gezocht in navolging van typisch 'Amerikaanse' producten. De invloed van massamedia en reclame op het consumptiegedrag brengt deze thematiek dicht bij huis: in de Rotterdamse huiskamers.

5.2 Radiogeschiedenis: individuen en industrieën

Tijdens het Interbellum ontwikkelde en verruimde het medialandschap zich. Telefonie was weliswaar al in 1877 in Nederland geïntroduceerd, de uitbreiding van het netwerk lag grotendeels in deze periode. 'In Rotterdam waren het met name de kantoren en bedrijven die op een of andere manier in verband stonden met de scheepvaart, die als eerste tot aansluiting op het telefoonnet overgingen'.²⁰⁰ Ter vergelijking: in Amsterdam waren dit vooral bankiers, fabriekseigenaren en makelaars, in Groningen gericht op graanhandel en voor Tilburg verbonden met wolstoffen. Uit de economische dominante sector kwam de snelste reactie op de nieuwe communicatietechnologie. Vanuit de doorvoerfunctie van de Rotterdamse haven kan het belang van radio en telefonie verklaard worden.

In de radiohistoriografie geeft het boek van Frans Driesens de opkomst van de Nederlandse radio in de eerste helft van het Interbellum het beste weer.²⁰¹ De nadruk ligt hier niet op 'de' uitvinder

¹⁹⁸ Pincoffs, die van eenvoudige joodse afkomst was, behoorde tot de nieuwe elite. Als gemeenteraadslid en politicus was hij onder meer betrokken bij de oprichting van de NASM en de Nederlands-Indische Gas-Maatschappij. In 1879, vluchtte hij, na een fraudeschandaal en een miljoenenschuld achterlatend, naar New York. Daarmee heeft hij bijgedragen aan de slechte beeldvorming van Rotterdamse joden, dat antisemitisme in de hand werkte, in aanloop naar de Tweede Wereldoorlog.

¹⁹⁹ Zie bijv.: Ferry de Goey, 'De assemblagefabriek van Ford in Rotterdam (1924-1931). Lokale overheid versus een multinational', in: *NEHA-Jaarboek voor economische, bedrijfs- en techniekgeschiedenis* 63 (2000) 166-195.

²⁰⁰ Zie: *Nederlandsche Bell-Telefoon Maatschappij. Administratie Rotterdam. Eerste lijst der geabonneerden* (z.p. 1882); in NA en GAR.

²⁰¹ Frans Driesens, *Opkomst van de Nederlandse radio-industrie. Een beschrijving van de radioproductie in de jaren 1915-1930* (Reusel 2002).

en populaire exploitant Guglielmo Marconi (1874-1937). Zijn bekendheid speelt met het feit dat de uitvinding en ontwikkeling van de radio een complex innovatieproces was, dat zich in meerdere landen afspeelde en waar veel personen bij betrokken waren. De verschillende fases in het innovatieproces van de radio zijn 'vanuit de draadloze telegrafie, via de radiotelefonie, uiteindelijk tot omroep-programma'.²⁰² Vanaf het tweede decennium van de twintigste eeuw experimenteerde een klein aantal radio-amateurs met het ontvangen van radiotelegrafische en radiotelefonische berichten. Enkele van hen fabriceerden (op kleine schaal) zend- en ontvangstapparatuur. Radio was voortaan méér dan de morsetonen en louter functionele seinen die in de scheepvaart gebruikelijk waren geworden.

Ingenieur H.H.S. à Steringa Idzerda (1885-1944) was één van deze 'knutselende' technici; hij noemde zijn kleine fabriekje nogal ambitieus de 'Nederlandsche Radio Industrie'. Op 6 november 1919 stuurde Idzerda met zijn eigen apparatuur zijn eerste radioprogramma de ether in, die hij een dag eerder als 'Soirée Musicale' in de *NRC* had laten aankondigen.²⁰³

6 November | **RADIO** | 1919

Soirée-Musicale.

(Donderdagavond 8—11 uur n.m.)

PROGRAMMA:

<ol style="list-style-type: none"> 1. Turf in je ransel 2. Valse Rauffy 3. Rigoleito 4. Een reisje dat men nooit vergeet 5. Low Randerilles 6. The Holy City 7. Le Barbier de Séville 8. Ave Maria 9. Carmen 10. De Ertenis 	<p style="text-align: center;">en andere nummers.</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr><td>Parademarsch.</td></tr> <tr><td>Caigano.</td></tr> <tr><td>Quatuor.</td></tr> <tr><td>Spoenshart.</td></tr> <tr><td>Marche Espagnole</td></tr> <tr><td>Corset Solo.</td></tr> <tr><td>Air de Besime.</td></tr> <tr><td>per Violino.</td></tr> <tr><td>Marsch.</td></tr> <tr><td>Soloer en Hesse.</td></tr> </table>	Parademarsch.	Caigano.	Quatuor.	Spoenshart.	Marche Espagnole	Corset Solo.	Air de Besime.	per Violino.	Marsch.	Soloer en Hesse.
Parademarsch.											
Caigano.											
Quatuor.											
Spoenshart.											
Marche Espagnole											
Corset Solo.											
Air de Besime.											
per Violino.											
Marsch.											
Soloer en Hesse.											

Programma wordt gegeven met behulp van een pathefoon door middel van een Philips-Iduret-Generatorlamp, gemonteerd in een Radio-Telefonie Zendstation der „Ned. Radio-Industrie” op een golfwaaier van 670 Meter.

Iedereen die in het bezit is van een eenvoudig Radio-ontvangtoestel kan deze muziek rustig thuis hooren. 25064/14

Bij gebruik van onze versterkers kan deze muziek door het gehele vertrek hoorbaar gemaakt worden.

Voor nadere inlichtingen en levering van ontvangtoestellen, versterkers, telefonie zendstations enz. wende men zich tot de

„Ned. Radio-Industrie”
Seukstraat 2-10,
’s-Gravenhage.

Afbeelding 5.1: Idzerda's Radio Soirée-Musicale, advertentie Nieuw Rotterdamsche Courant, 5 nov. 1919

Op het programma staan onder meer enkele marsen en een lied van Speenhoff. Wat bijzonder hieraan is, is dat we hebben hier te maken met een primeur van de radiogeschiedenis: de eerste publieke omroepuitzending ter wereld.²⁰⁴ Idzerda behoort niet zozeer tot het Rotterdamse verhaal –zijn studio bevond zich in zijn Haagse woonhuis– maar veeleer tot het nationale; in heel Nederland en zelfs in Engeland waren de radiosignalen te ontvangen. Pas in augustus 1920 is er in de Verenigde Staten sprake van een soortgelijk initiatief. De Nederlandsche Seintoestellen Fabriek (NSF) volgde niet eerder dan in 1923 Idzerda's voorbeeld, door radioprogramma's vanuit Hilversum uit te zenden.

²⁰² *TIN-20*, 203-204.

²⁰³ Zie: *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 5 november 1919.

²⁰⁴ P.A. de Boer, *Steringa Idzerda. De pionier van de radio-omroep* (Bussum 1969). D. de Vilder, *NSF. N.V. Philips' Telecommunicatie Industrie, voorheen Nederlandsche Seintoestellen Fabriek* (Hilversum 1948).

Over ir. Idzerda, zie: www.inghist.nl/onderzoek/projecten/BWN/lemmata/bwn1/idzerda (12-01-2009).

Het werd in de jaren 1920 steeds drukker in de ether. De wisselwerking van het aantal radio-programma's met het aantal –luisteraars zorgde ervoor dat voor zowel producenten als consumenten de mogelijkheden voor de radio vergrootten. Aan het begin van 1926 schatte de PTT het aantal op 24.000 luisteraars. In 1927 werd in Washington een internationale conferentie gehouden, die ten doel had de beschikbare frequentiebanden voor radio-omroep per land te verdelen. Voor Nederland was het resultaat een verlies van een aantal gebruikte frequenties.²⁰⁵

Huub Wijfjes' radiohistorische werken bespreken, hoe overheidsbemoeiing met radio-programma's tijdens het Interbellum onvermijdelijk waren. De meningen over de 'verderfelijke invloed' en 'blikverruimende werking' verschilden per zuil; het duurde dan ook niet lang voordat de maatschappelijke zuilen de strijd om luisteraars aangingen en om hun gedachtegoed te verdedigen.²⁰⁶ In de periode 1923-1926 werden de liberale AVRO, de rechtzinnig christelijke NCRV, de katholieke KRO, de socialistische VARA en vrijzinnig protestantse VPRO één voor één geboren. Deze omroepverenigingen brachten niet allen jazz ten gehore; met name bij de AVRO en VARA was dit wel het geval. De Radiowet van 1928 en het Zendtijdsbesluit van 1930 zorgden ervoor dat de VARA, KRO en NCRV evenveel zenduren kregen als de AVRO; naast volksverheffende programma's was er ruimte voor 'verpoozingsmuziek'.²⁰⁷ Elke omroep had zendtijd en een muzikale selectie om haar eigen publiek mee te bedienen. Hieraan kwam een eind door het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog, toen de Duitse bezetter de omroepverenigingen gelijkschakelde tot nationale 'genazificeerde' omroep. In het verborgene werd moderne dansmuziek, Swing en hot, (lees: 'jazzmuziek') uitgezonden, op de 'ondergrondse' radio; na de bevrijding was de muziek van de overwinnaars niet meer weg te denken.

Voor de jazz was de radio van grote betekenis. 'Zonder dit medium had de verbreiding van de jazzmuziek eigenlijk nooit kunnen plaatsvinden. Want een muzieksoort die in essentie niet genoteerd staat, onder andere vanwege zijn improvisatorisch gehalte en klankkleur-manipulaties, heeft naast concerten andere verspreidingskanalen nodig', deze rol was dus weggelegd voor de radio en de platen.²⁰⁸ Voor de schoolgaande jeugd bleef de radio de belangrijkste inspiratiebron. 'Men hield elkaar op de hoogte van de aangekondigde grammfoonplatenprogramma's en soms werd er een nieuwe plaat gekocht aan de hand van de titels en matrijsnummers, die in de omroepbladen stonden vermeld. Zodra men over een eigen inkomen kon beschikken, verloor evenwel de radio aan betekenis. Veel jazzliefhebbers, en vooral de musici onder hen, prefereerden de grammfoon boven de radio'.²⁰⁹

Grammfoonplaten, zoals door de Duits-Amerikaanse uitvinder Emile Berliner (1851-1929) doorontwikkeld zijn van Edison's fonograaf, waren een belangrijke vondst. De plaat was lange tijd het populairste geluidsmedium. De technische ontwikkeling van de opname- en afspeelapparaten zorgde voor 'orkestvervangende machines' in uitgaansgelegenheden, die we kennen als 'jukeboxes'. Deze

²⁰⁵ TIN-20, 169.

²⁰⁶ H. Wijfjes, *Radio onder restrictie. Overheidsbemoeiing met radioprogramma's 1919-1941* (IISG; Amsterdam 1988).
en H. Wijfjes, *Omroep in Nederland. Vijfenzeventig jaar medium en maatschappij, 1919-1994* (Zwolle 1994) 47-48.

²⁰⁷ TIN-20, 213; I. Schöffer, 'De Nederlandse confessionele partijen, 1918-1939', in: *Vaderlands verleden* (Den Haag 1980) 209-229.

²⁰⁸ Kleinhout, *Jazz als probleem*, 188.

²⁰⁹ Wouters, *Ongewenschte muziek*, 54.

ontwikkeling zorgde voor enorme groei van de afzet van grammofoonplaten tijdens het Interbellum. Alleen al in 1939 werden er dertig miljoen jukeboxen verkocht in de Verenigde Staten en twee jaar later was van de 127 miljoen geperste platen meer dan de helft bedoeld voor de jukebox.²¹⁰ De Nederlandse muziekbranche, die weliswaar veel kleinschaliger was, volgde het Amerikaanse voorbeeld.

In het proefschrift van Kees Wouters besteedt hij aandacht aan de vooroorlogse Nederlandse platenmarkt; van een eigen industrie was lange tijd nog geen sprake.²¹¹ Volksmuziek werd onder buitenlandse labels uitgebracht. De beslissing om jazzmuziek op grammofoonplaten uit te brengen, werd door de markt bepaald; vervolgens kon de muzikale voorkeur van de producenten zelf de doorslag geven bij welke platen. Dit was ook het geval bij Henk van Zoelen, die in 1930 startte met het importeren van grammofoons, platen en naalden. Vanuit zijn muziekwinkel in Bussum bracht hij, onder de naam 'Decca Dutch Supplies', vooral opnamen van Engelse dansorkesten op de Nederlandse markt. In 1932 werden op Van Zoelens aandringen ook Nederlandse artiesten in de Londense Decca-studio's opgenomen, namelijk *The Ramblers*. Zijn reden hiervoor was tweeledig: veel Nederlandse artiesten – zoals Louis Davids en Willy Derby – waren al door buitenlandse maatschappijen gecontracteerd én Van Zoelen was een jazzliefhebber. Om die reden werden in 1934 ook Freddy Johnson en de Surinaamse gitarist/saxofonist Lex van Spall met gelegheidsorkest op de plaat vastgelegd. Het is opmerkelijk dat de invoerstop vanuit Engeland en de Verenigde Staten niet leidde tot drastische verkleining van het platenaanbod. De populariteit van platen was een kracht in het veld.

De rol van de plaat in het jazzverhaal is naast die van 'popularisator' ook voor historici enorm belangrijk als studieobject: het is vrijwel de enige houvast voor (wetenschappelijke) bestudering van de jazz.²¹² Meer dan in de klassieke muziek wordt een jazzorkest of –muzikant beoordeeld aan de hand van zijn platenoeuvre. Doordat dit de enige bron is, schreef onderzoeker Kleinhout dat 'de grammofoonplaat voor jazz het equivalent [is] van de partituur bij klassieke muziek'.²¹³

Uit de Nederlandse techniekhistoriografie blijkt dat de radioamateurs van de jaren 1920 de weg gebaad hebben voor professionele producenten.²¹⁴ Er kwamen in relatief kort tijdsbestek ca. 450 adressen waar radio's gefabriceerd werden, zoals door Driesens is aangetoond.²¹⁵ Daarmee waren er tientallen plaatsen in het Rotterdams Interbellum waar bijv. een *Original Dixieland Jazz Band*-plaat verkrijgbaar was. Het verkoop- en luistergedrag van platen in het kader van jongerencultuur is hiervoor een belangrijk gegeven. Door de populaire muziek van de Roaring Twenties, die commercieel interessant was, was er sprake van een verdere stimulering voor investeringen in platen- en radio-techniek. Aangezien cijfermateriaal over liefhebbersaantallen van zowel jazz- als klassieke muziek ontbreken, kunnen hierover geen verdergaande conclusies getrokken worden.²¹⁶ Hoewel het lijkt dat

²¹⁰ Kleinhout, 226; verw.: J. van Grinsven, *Het jukeboxvirus. De geschiedenis van de jukebox in Nederland* (Someren 1989) 14.

²¹¹ Wouters, *Ongewenste muziek*, 50-54, vergelijk 242 e.v.

²¹² Kleinhout, *Jazz als probleem*, 246-247.

²¹³ Idem 228.

²¹⁴ *Techniek in Nederland in de twintigste eeuw*, deel 5: 'Transport en communicatie' (Zutphen 2002) 211.

²¹⁵ F.J.J. Driesens, *Opkomst van de Nederlandse radio-industrie*, 27.

²¹⁶ Kleinhout, *Jazz als probleem*, 248.

individuele uitvinders en musici de apparatuur en muziek maakten, zijn het de industrieën als geheel die hun populariteit faciliteerden. Er is zodoende een groot netwerk van specialisten bij betrokken.

5.3 Instrumenten van verspreiding van amusementsmuziek

De radio en grammofoonplaat zijn verantwoordelijk voor de internationalisering van de jazzmuziek. Als verspreidingsmiddelen van de nieuwste dansmuziek, zorgden zij ervoor dat de jazz zich niet tot de bakermat Amerika beperkte, maar de hele wereld over ging. Jazz werd ook typische radiomuziek. De Duitse 'jazzpauze' Joachim-Ernst Berendt (1922-2000) karakteriseerde de jazz als 'die eigentliche Radiomusik par excellence ...und zwar nicht nur aus künstlerischen, sondern auch aus technischen Gründen'.²¹⁷ Als argument hiervoor bespreekt Berendt de microfoon, als versterkingsmechanisme voor solisten (met name vocalisten) die de zee van geluid van een bigband moeilijk konden overstemmen. Eén van de eersten die de waarde van de microfoon als 'nieuw muziekinstrument' ontdekte was de crooner Bing Crosby (1903-1977). Met een 'crooner' wordt een mannelijke zanger bedoeld, die met een ontspannen en intieme houding sentimentele teksten zingt. Voordat de microfoon was uitgevonden, moesten zangers ver reiken met hun stem, waar behoorlijke kracht en goede techniek voor nodig waren. Daarom was 'crooning' mogelijk dankzij elektrische versterking. In de periode 1930 tot ca. 1960 was deze zangstijl, vooral in de Verenigde Staten, bijzonder populair.

De Nederlandse crooners 'Johnny and Jones' mogen in dit verhaal niet ontbreken. Zij hebben de jazz-zang ruchtbaar gemaakt, doordat zij vanaf 1936 regelmatig voor de VARA-microfoon mogen zingen en landelijke bekendheid genoten.²¹⁸ Het duo bestond uit 'Johnny' Nol van Wesel (1918-1945) en 'Jones' Max Kannewasser (1916-1945). Met enkel zang en gitaar vormden zij een zonderling jazz-duo, maar waren een aangename afwisseling voor *The Ramblers* op de radio. In 1938 maakten 'Johnny and Jones' samen met Theo Uden Masman een Decca-plaat, bij Henk van Zoelen. Het tragische lot van de joodse musici uit het Interbellum overkwam ook deze beide jongemannen: via Theresienstadt, Buchenwald en Auschwitz eindigden zij beiden in Bergen-Belsen in maart/april 1945.

Een andere crooner was Jan de Vries, die in de jaren 1930 en 1940 als één van Nederlands beste jazzvocalisten beschouwd werd. Hij was omstreeks 1920 in Nederlands-Indië geboren, in 1938 kwam hij naar Nederland om te studeren. Hij zong onder meer bij de orkesten van Ernst van 't Hoff en Dick Willebrandts en bij *The Ramblers*. Met zulk een veelvoorkomende naam, is Jan de Vries echter moeilijk te na gaan. Wel is bekend dat hij aan het eind van de jaren 1940 een punt achter zijn muzikale carrière zette en dat hij bij de KLM ging werken.



Afb. 5.2: Crooner Jan de Vries (NJA)

²¹⁷ J.E. Berendt, *Jazz. Van New Orleans tot cool* (Utrecht 1953); en J.E. Berendt, *Ein Fenster aus Jazz* (Frankfurt am Main 1977) 292.

²¹⁸ H. Openneer, 'Two kids and a guitar', *NJA Bulletin*, no.40 (juni 2001); www.jazzarchieff.nl/bulletin/nr40_johnny-jones.html

In verband met mijn onderzoek naar de transatlantische verbinding stuitte ik regelmatig op de vraag, of de KLM niet van grotere betekenis is dan de HAL. Jazzkenner Herman Openneer wees bij herhaling op diskjockey Pete Felleman (1921-2000), die platen uit de VS liet 'invliegen'.²¹⁹ Felleman's (naoorlogse) radioprogramma's waren erg populair; er was oog voor de actualiteit en door zijn taalgebruik hield Felleman zijn luisteraars geboeid. De muziek veranderde ook de taal in een vlotter en moderner idioom.²²⁰ Tegelijkertijd werd Pete Felleman ook bekritiseerd om zijn gekunsteldheid en om de Amerikanisering van het taalgebruik. Bovendien is het hier nuttig op te merken, dat de platen die gedraaid werden lang niet altijd als 'jazz' betiteld mogen worden; de nieuwste muziek werd gedraaid. Om tot verspreiding via de radio te komen, waren jazzplaten en vliegtuigen instrumenteel.²²¹

Een ander interessant instrument ter verspreiding van de amusementsmuziek was de filmindustrie. De enorme impact en output van Hollywood tijdens het Interbellum zal ongetwijfeld van invloed geweest zijn. Filmmuziek van de jaren 1920 en 1930 gaf namelijk de mode (bijv. de 'Flapper') van die tijd duidelijk weer en droeg om die reden bij aan de verspreiding van de jazzcultuur. Films zijn zo gezegd 'dragers' van de moderne amusementsmuziek. Wat het aandeel van de filmindustrie in de verplaatsing naar Nederland hier was, zou een onderwerp voor nader onderzoek kunnen zijn.

Wat het vroegste transport van 'dragers van jazz' betreft, kwamen partituur en apparatuur via de Rotterdamse haven, zo luidt een van de hypothesen. Muziekhandel Hakkert (aan de Westblaak, Westewagenstraat, etc.) was een belangrijke en moderne speciaalzaak voor de apparatuur. Ook in de jazzhistorische publicatie van Arie van Breda wordt dit vermeld.²²² Interessant is om na te lezen, wie er volgens deze auteur de eerste was, met Amerikaanse jazz. Vanuit dit perspectief wordt (al dan niet terecht) gewezen op het Haagse orkest *Original Jazz Syncopators*, met Henk Hendriks op (klarinet en saxofoon), Jan Hoek (slagwerk), Jan van Kinderen (piano), Jan van Zanten (banjo). Een vriend van deze laatstgenoemde muzikant werkte bij Holland Amerika Lijn, zo liet Jan van Zanten zelf weten;²²³ langs deze weg kwam hij aan de nieuwste partituren en platen! Jazzplaten waren –met name in de eerste jaren– zeldzame en gewilde, en daarmee dure, objecten.

Jazzplaten bleven voorbehouden aan een kleine bovenlaag, die zich deze kon veroorloven. In de jaren 1920 kostte een 78-toerenplaat twee gulden. Onder invloed van de economische crisis daalde de prijs van de goedkoopste platen naar één gulden. Maar dit betekende nog altijd dat de liefhebber voor een 78-toerenplaat (bestaande uit twee nummers, samen circa zes minuten) naar verhouding aanmerkelijk meer betaalde dan tegenwoordig voor een cd met ruim een uur muziek. De culturele bovenlaag, die dit financieel wel veroorloven kon, had weinig interesse in deze muziek; in het werkersmilieu werden weinig jazzliefhebbers gevonden, omdat zij moeilijk toegang hadden tot de platen en de radio; de grootste publieksgroep werd gevonden in studentenkringen.²²⁴

²¹⁹ B. Vuijsje, 'Pete Felleman en het Tel Aviv-mysterie', column NJA; www.jazzarchieff.nl/bulletin/archief/nr45_tel-aviv.html.

²²⁰ Kleinhout, *Jazz als probleem*, 220-221.

²²¹ Vandaar dat in dit hoofdstuk het technologische aspect zowel transport (5.1) als communicatie (5.2) omvat.

²²² Van Breda, *100 jaar jazz in Den Haag*, 81.

²²³ Idem; in verwerkte interviews door Van Breda.

²²⁴ Gras, 'The Penny Serenade, 1920-1939'.

5.4 Studenten beschikten over het nieuwste materiaal

De beschikbaarheid en betaalbaarheid van de nieuwe dansmuziek hing, naast sociaal-culturele, ook met professionele factoren samen: in de ene stad of beroepsgroep waren platen en partituren eenvoudiger te verkrijgen dan in andere. Hoewel het draaien van platen, noch het spelen van partituren gelijk staat aan 'jazzmuziek' maken; het bijzondere van die muziek ligt immers in de improvisatie en de muzikale benadering van het instrument. Klassiek geschoolde muzikanten hadden het nog eens behoorlijk moeilijk met het naspelen van de grammofoonplaat. In Wouters' proefschrift bespreekt hij, hoe 'professionele orkesten hun wortels in het amateur-circuit [hadden], de amateuristische jazz-beoefeningen geschiedde vooral in beter gesitueerde kringen en met name in de studentenwereld'.²²⁵

Evenals Lelieveldt in haar proefschrift benadrukte hoe muzikale, technologische en sociaal-culturele ontwikkelingen de posities van Nederlandse muzikanten in het Interbellum beïnvloedden.²²⁶ De professionele musici kwamen onder druk te staan door de vele amateurs, die muzikaal uitzonderlijk goed speelden. De vraag naar 'levende muziek' in de horeca nam enorm toe, terwijl 'de gevestigde orde' nauwelijks aan die vraag kon en wilde voldoen. Voor muzikale studenten was het aantrekkelijk om langs deze weg bij te verdienen. Studenten spraken bovendien Engels –de taal van de moderne muziek– en beschikten over voldoende geld voor grammofoonplaten en muziekinstrumenten.

Rotterdam is, anders dan Delft, Leiden of Groningen, tijdens het Interbellum geen studentenstad. In de Zaanstreek was men wel opmerkelijk geïnteresseerd in jazz. In Haarlem werd in 1931 dan ook de eerste jazzclub van Nederland opgericht. Een voorbeeld in dit verband is amateur-/studenten-orkest *Dutch Swing College Band*; hoewel pas vanaf de bevrijding openlijk actief, past dit ensemble met haar dixielandmuziek prima in het vooroorlogse studentenmilieu. Van deze band is bekend dat de toegankelijkheid van platen en instrumenten doorslaggevend was.²²⁷ Een andere belangrijk element is de houding en de open blik op de wereld, die typisch aan studenten kan worden toegeschreven.

Het verhaal van tekenaar Eppo Doeve (1907-1981) is in dit opzicht exemplarisch. In 1927 trekt hij van Bandoeng (in Nederlands-Indië) naar Wageningen, om daar te studeren; hij speelde in die tijd trompet en viool en luisterde veel radiomuziek. Op de radio vernam de jonge Eppo Doeve dat de Amerikaanse bassaxofonist Adrian Rollini (1903-1956) naar Londen zou komen; samen met zijn medestudent André Eschauzier besluit Doeve daarheen te gaan. In de zomer van 1929 ontmoetten de beide studenten deze bekende jazzmuzikant, die later dat jaar een bezoek brengt aan ons land. Adrian Rollini speelde onder meer met *The Ramblers*. De vrijmoedige Doeve verklaarde 'Rollini is gewoon naar Nederland gekomen, omdat we hem uitgenodigd hadden'.²²⁸ Met Doeve's Indische wortels onderbouwt hij evenzeer het aspect van het overzees netwerk door de koloniale relaties. In het leven van Eppo Doeve komen artistieke en avontuurlijk elementen samen, die zowel in zijn muzikale activiteiten als student, als zijn latere professionele bezigheden, zichtbaar zijn. Kortom, studenten

²²⁵ Wouters, *Ongewenste muziek*, 12.

²²⁶ Lelieveldt, *Voor en achter het voetlicht*, 19-25. Het is een paradox dat jazzmusici per definitie amateurmusici waren.

²²⁷ Kleinhout, *Jazz als probleem*, 226 e.v.

²²⁸ A. van Delden, 'Een jazz-gigant in Nederland: Adrian Rollini', in *Doctor Jazz*, 5-9.

hadden een streep voor op andere groepen, omdat velen van hen beschikten over een avontuurlijke houding en hun bestaande netwerk graag uitbreidden. Zij beheersten de taal, waren in staat om te reizen en legden zo contact met musici. Zij speelden muziekinstrumenten en kochten platen, al dan niet gezamenlijk: georganiseerd in groepjes, waarbij de platen rouleerden. Bovendien is aannemelijk gemaakt dat studenten zodoende over het nieuwste materiaal konden beschikken.

5.5 Deelconclusie

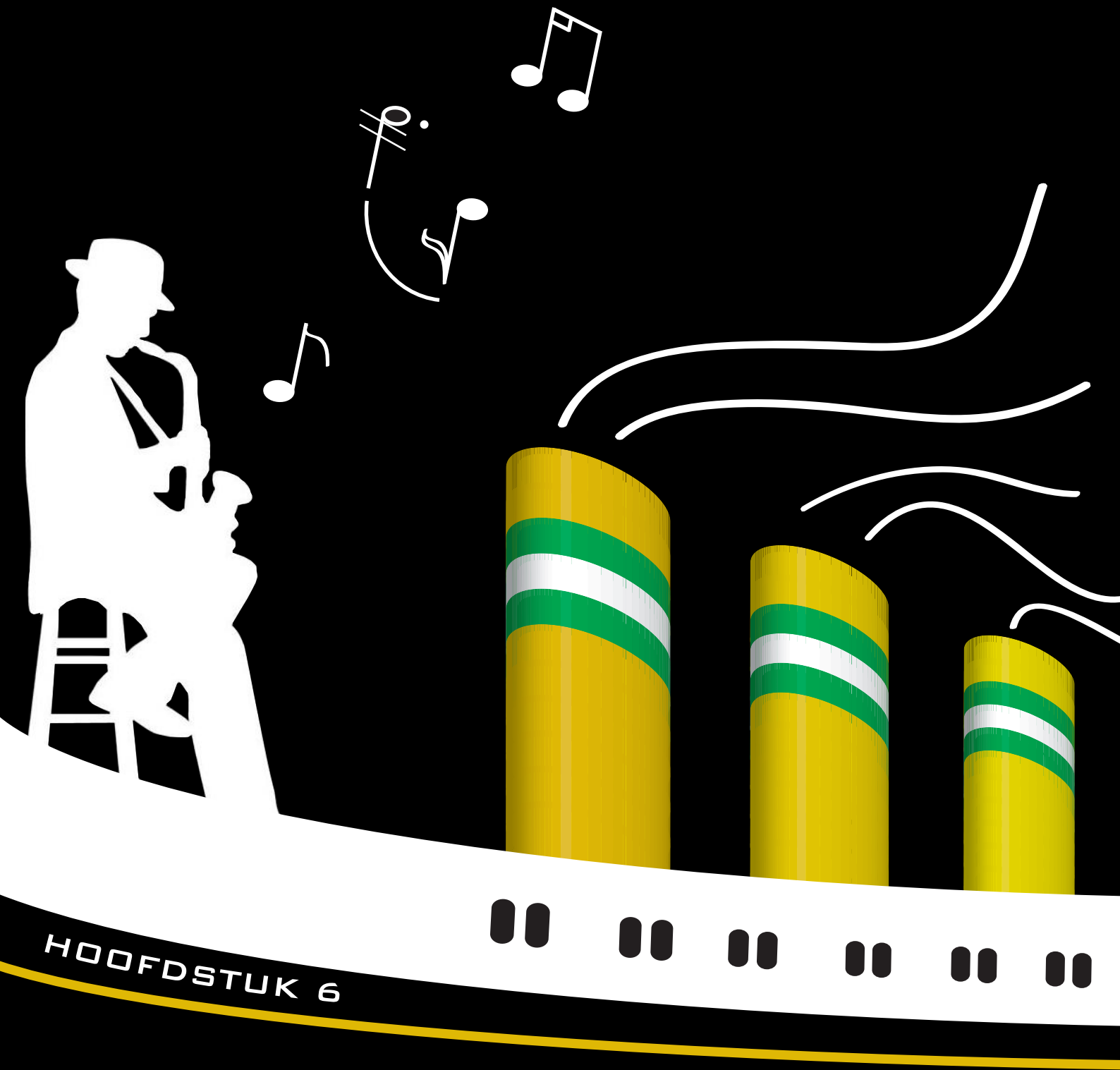
De technologische ontwikkelingen in de jaren 1918-1940 hebben een enorme invloed gehad op de verspreiding en de verandering van de populaire muziek. Als gevolg van transport en communicatietechnieken was men getuige van een 'kleiner wordende wereld'. De scheepvaartsuccessen in aanloop naar en tijdens het Interbellum maakten Rotterdam tot een belangrijke havenstad. Er kwamen ook steeds meer vliegtuigen en auto's in deze stad, die alle gemakken van de moderniteit omarmde.

Zonder de radio en platen was de opkomst en verspreiding van jazz nooit zo succesvol verlopen. De betekenis van het veranderde medialandschap mag dus niet onderschat worden. Via de radio kwam de nieuwste muziek de huiskamers binnen, waar vaak vrijelijk gedansd werd. In Rotterdam werd, als havenstad met een voorname doorvoerfunctie, veel gebruikgemaakt van deze radiotechniek. Door de platenindustrie en bijv. microfoon kon de jazzmuziek zich op andere manier ontwikkelen: de zang van 'crooners' was aangenaam om naar te luisteren. De jazz van het Interbellum is significant verspreid door enerzijds de live-concerten van Nederlandse jazz-orkesten en gastoptredens van Amerikaanse jazzmusici (zoals in hoofdstuk 3 vermeld), anderszijds door radioprogramma's, door Hollywood-films en door grammofoonplaten (zoals in dit hoofdstuk besproken).

In mijn theoretisch kader met Howard Becker's *Art Worlds* is aandacht voor betrokkenen met allerlei, zodoende kan radiopionier Idzerda in verband gebracht worden met Decca-distributeur Henk van Zoelen of met amateur-muzikant Eppo Doeve, die allen hun bijdrage hebben geleverd aan het verspreiden van vooroorlogse jazzmuziek. Er zou wel verder onderzoek gedaan moeten worden naar de verhouding van al die verschillende elementen: was de filmindustrie bijv. van grotere betekenis dan de relatief kleinschalige platenhandel? Hoewel populair, waren platen ook duur en moeilijk te bemachtigen. De groep die het meeste over muziekinstrumenten en de tijd beschikten om jazzmuziek te beluisteren, te spelen, en dus te verspreiden, bestond voornamelijk uit studenten. Studenten vormden, als amateurmusici en als publiek, een belangrijke schakel in het netwerk van de professionele musici, het publiek, de horeca en de muziekhandelaren.

In het volgende hoofdstuk wordt in het geschetste netwerk van musici gezocht naar de invloed van de scheepvaart vanuit Rotterdam, waarna de betekenis van de muziek aan boord belicht wordt. Per slot van rekening is hier duidelijk geworden, dat er steeds andere (lees: nieuwere) muziek ten gehore gebracht kon worden, dankzij de radio en platen én 'levende muziek'.

HOLLAND AMERIKA LIJN



Hoofdstuk 6. De betekenis van de maritieme sector voor de jazz

Nadat de verspreiding van de jazzmuziek door podia en musici in het Rotterdams Interbellum, de koloniale relaties, evenals de technologische ontwikkelingen, onder de aandacht zijn gebracht, rest mij hier de rol van de maritieme sector uit te drukken. In dit hoofdstuk wordt de scheepvaart vanuit Rotterdam gerelateerd aan het geschetste netwerk van jazzmusici, uit binnen- en buitenland. Vooral de betekenis van amusementsmuziek aan boord van passagiersschepen is hierin belangrijk. Ik vraag mij af, wat de verhouding is tussen platen en radio enerzijds en 'live' optredens aan boord anderzijds? Daartoe komen in het bijzonder de varende musici en orkesten in dit hoofdstuk aan bod.

6.1 Cruisevaart, passagiersvaart en landverhuizing

De Holland Amerika Lijn is aan het begin van de twintigste eeuw de belangrijkste partij voor de transatlantische scheepvaart. Met haar lijndienst zullen bijna vier miljoen mensen van en naar Amerika reizen, waarvan het leeuwendeel landverhuizer was. Daarmee heeft het grootste gedeelte van de negentiende-eeuwse en twintigste-eeuwse landverhuizing via Rotterdam plaatsgevonden.²²⁹ Op de schepen die de overtocht over Atlantische Oceaan maakten, waren echter niet uitsluitend emigranten. Wie voer er verder zoal op deze oceaanschepen aan het begin van de twintigste eeuw? Wat deden passagiers en de bemanning aan boord en als het schip in de haven van New York aankwam? En wat namen zij in hun koffers mee terug? Zo gaan er verhalen, dat er een periode was waarin iedereen aan boord (passagiers en bemanning) grammofoonplaten in zijn bagage meenam.

In verschillende bronnen wordt melding gemaakt van het meenemen van (jazz-)platen uit de Verenigde Staten in de bagage. Het gaat hier echter niet om massa's platen als geregistreerde vracht, maar om persoonlijke eigendommen in koffers, waardoor het er niet meer dan het verhaal bestaat.²³⁰ Voor deze scriptie kon ik dus aanvankelijk moeilijk voldoen aan de bewijslast, om aan te tonen hoe belangrijk passagiers en musici aan boord van de HAL-schepen zijn geweest voor de jazzmuziek. Ik gebruik als basis hiervoor met name Reuchlin's *Waltzing on the Waves*, en het proefschrift van Cornelis, *Dromen tussen Europa en de VS*, maar een groot aantal andere publicaties en lezingen is op de achtergrond. Zo heeft Cees Zevenbergen de emigratiegeschiedenis via de Rotterdamse haven goed en toegankelijk in beeld gebracht.²³¹ Van de Laar heeft het belang van de haven in deze periode op meermalen uitgedrukt, bijvoorbeeld de concurrentie tussen Antwerpen en Rotterdam.²³² En Hein

²²⁹ Zie: L.A. van der Valk, 'Landverhuizersvervoer via Rotterdam in de negentiende eeuw', in: *Economisch- en Sociaal-Historisch Jaarboek 1976*, dl. 39 (Den Haag 1976) 148-171. P.T. van de Laar, 'Rotterdam: de Wilhelminakade. Enkele reis Rotterdam', in: J. Bank en M. Mathijssen, *Plaatsen van herinneringen. Nederland in de negentiende eeuw* (Amsterdam 2006) 150-161.

²³⁰ De archieven van de Holland-Amerika Lijn in het Gemeentearchief (GAR), met name de passagierslijsten, zijn een relatief populair onderdeel van de collectie, hoewel deze slechts beperkt ontsloten is. In de door mij geraadpleegde passagierslijsten is naast de naam van de passagier ook de betaalde reissom en de bestemming genoteerd. Een aantal passagierslijsten bevat ook vervoers- en overvrachtsstate, want menig passagier nam huisraad of zelfs een auto mee aan boord. Al deze lijsten (ca. 31 meter archief) worden momenteel gedigitaliseerd. Zie: *Kroniek Historisch Genootschap Roterodamum*, no.169 (Rotterdam, april 2009) 5.

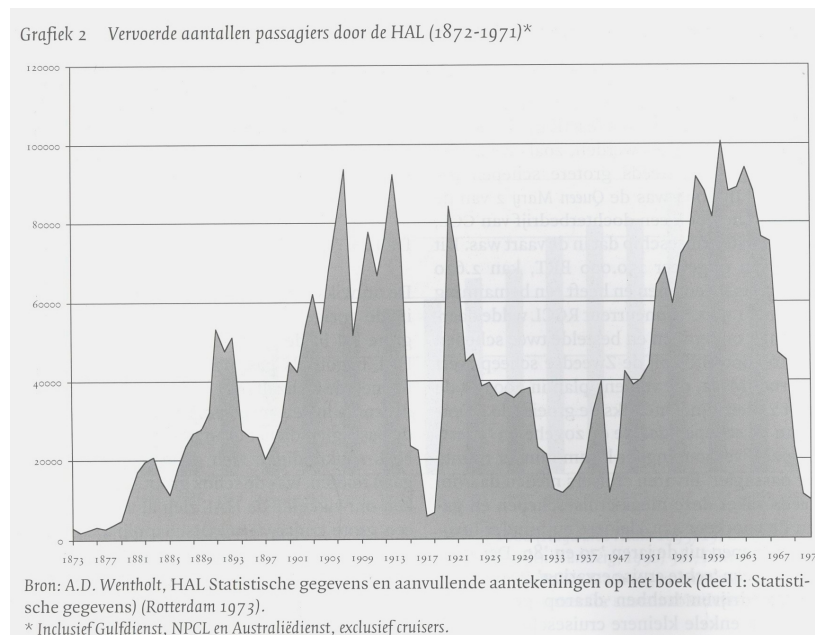
²³¹ C. Zevenbergen, *Toen zij uit Rotterdam vertrokken. Emigratie via Rotterdam door de eeuwen heen* (Zwolle).

²³² Zie bijv.: P.Th. van de Laar en R. Loyer, 'Trade and transshipment in Antwerp and Rotterdam. Port competition and the load factor (1900-1940)', paper "A link in the chain: trade and transshipment on the Northern Seas" (Liverpool 2001).

Klemann toonde in een economisch-historische verhandeling de betekenis van Rotterdam aan, voor wat betreft de handel en maritieme sector, in het internationale krachtenveld.²³³ Aangenomen dat er culturele uitwisseling gepaard gaat met de economische bedrijvigheid en transport, speelt dit naast de passagiersvaart een rol; niet eerder dan in de epiloog van deze thesis zal ik daar verder op ingaan.

Voor de geschiedenis van de Holland Amerika Lijn zijn de uitwerkingen van het archief door Ferry de Goey nuttig: in zijn artikel over deze onderneming presenteerde hij statistieken, waarin de activiteiten van de rederij gekwantificeerd zijn.²³⁴ In het onderstaande zijn enkele grafieken overgenomen, om de betekenis van de HAL voor het transatlantische vervoer uit te drukken.

Afbeelding 6.1: Het aantal vervoerde passagiers door de Holland-Amerika Lijn, door De Goey



Bij deze grafiek moet opgemerkt worden, dat het hier niet uitsluitend transatlantisch passagiersvervoer betreft, maar ook naar het Caribisch gebied of Australië (de cruisevaart is echter niet meegerekend). Een deel bestaat uit retourvaarten, meestal vanuit de VS; het overgrote deel wordt gevormd door de landverhuizers naar de VS. De statistieken van de landverhuizers zijn, per nationaliteit, voor de periode 1880-1925, weergegeven in Zevenbergen.²³⁵ Hier wordt eveneens bericht over de context van wetten en regelingen, waar landverhuizers mee te maken kregen.

De Amerikaanse immigratiewetgeving werd in 1917 en 1921 aangepast, waardoor het aantal landverhuizers werd teruggebracht, door het instellen van een Engelse taaleis en van jaarquota. In 1924 werd de 'Johnson Reed Act' afgekondigd: een wet waarin werd bepaald dat jaarlijks niet meer

²³³ H.A.M. Klemann, 'Waarom bestaat Nederland eigenlijk nog? Nederland-Duitsland: Economische integratie en politieke consequenties, 1860-2000' (Rotterdam 2006).

Een contemporaine studie uit het Interbellum is: J.Ph. Backx, *De haven van Rotterdam. Een onderzoek naar de oorzaken van haar economische betekenis in vergelijking met die van Hamburg en Antwerpen* (Rotterdam 1929).

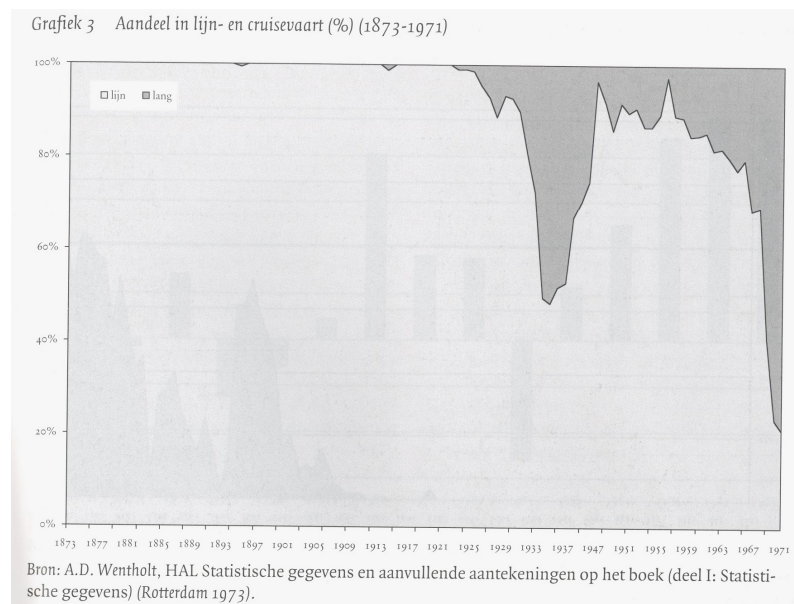
²³⁴ F. de Goey, 'De Holland Amerika Lijn, Carnival Cruises en de cruise-industrie van de twintigste eeuw', in: *Tijdschrift voor Zeegechiedenis*, jrg. 26, no.1 (2000).

²³⁵ Zie: Zevenbergen, 'Massa-landverhuizing via Rotterdam (1880-1925)', in: *Toen zij uit Rotterdam vertrokken*, 44-45.

dan 150.000 immigranten uit Europa in de VS werden toegelaten. Voor ons land betekenden deze wettelijke maatregelen dat met ingang van 1921 per jaar 3607 Nederlanders naar de VS mochten emigreren, in 1924 werd dit tot 1648 teruggebracht; in 1929 werd het aantal op 3653 vastgesteld.²³⁶ Naast deze zogenaamde 'Landverhuizersstop' was de welbesproken 'Drooglegging' van de VS een wet die van invloed was op de klandizie van de rederij: nieuw fenomenen waren 'booze tourism', om zich vrijelijk te kunnen begieten, en 'war tourism', om slagvelden van de Eerste Wereldoorlog te kunnen zien. In 1920 reisden bijna 200.000 Amerikanen naar Europa en in 1930 zelfs circa 359.000.²³⁷

Als gevolg van de aanpassingen in de wetgeving was er tijdens het Interbellum voor het eerst een verschuiving zichtbaar in de verhouding van de verschillende activiteiten van de HAL. De Goey maakt duidelijk dat het accent voor de HAL aanvankelijk zeker niet lag op (het amusement aan boord van) de cruisevaart, maar op het (sobere en snelle) transatlantische passagiersvervoer.²³⁸

Afbeelding 6.2: De verhouding tussen lijn- en cruisevaart bij de Holland-Amerika Lijn (NB: in de bijgevoegd legenda wordt 'lijn' en 'cruise' bedoeld), door De Goey.



In het Interbellum waren er voor het eerst meer cruises, ten opzichte van de lijnvaarten, na de Tweede Wereldoorlog steeg de cruisevaart verder (in de oorlogjaren liggen de cruise-activiteiten stil). Volgens De Goey is er sprake van een 'democratisering van de cruisevaart'. Tijdens het Interbellum ontwikkelde zich een cruisemarkt voor de minder rijken.²³⁹ De jaren 1918-1940 worden ookwel gekenmerkt door de 'tourist graze'; hoewel deze toename wel geremd werd tijdens de jaren 1930, in de eerste plaats door de economische crisis en in de tweede plaats door de toenemende oorlogsdreiging. Naast de HAL gingen meerdere rederijen zich richten op de cruisevaart, om het wegvallen van inkomsten

²³⁶ Zevenbergen, *Toen zij uit Rotterdam vertrokken*, 108-109.

²³⁷ Theorie en cijfers gebaseerd op: V.L. Smith, 'War and tourism', in: *Annals of Tourism Research*, no.25 (1998) 210.

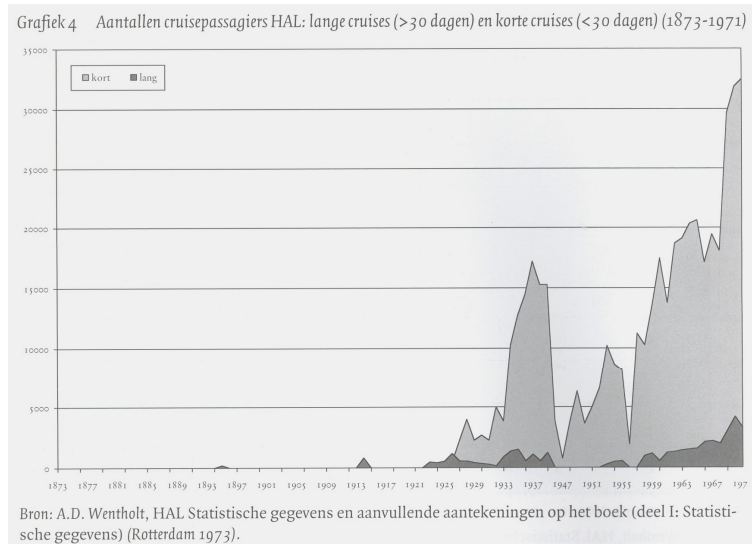
Zie: A.J. Norvall, *The tourist industry. A national and international survey* (Londen 1936); De Goey, 'De Holland-Amerika Lijn', 21

²³⁸ De Goey, 'De Holland-Amerika Lijn', 27.

²³⁹ De Goey, 36; voetnoot 46, verw. naar: H. de Santis, 'The democratization of travel', in: *Journal of American Culture*, no.1 (1978).

uit de passagiersvaart te compenseren. De periode van emigratie was afgelopen en daarmee was één van de bestaansredenen van rederijen weggevallen. Vanaf 1923 belandde de HAL in een moeizame periode, getuige weekblad *Het Leven*. ‘Een ingrijpende reorganisatie was onvermijdelijk, waarbij zelfs even werd overwogen om de lijndienst op New York gehele te staken’.²⁴⁰

Afbeelding 6.3: De aantallen cruise-passagiers, met korte en lange cruises, door De Goey.



Vanaf 1926 werden ook cruises van New York naar het Caribisch gebied georganiseerd. Uit deze nieuwe periode stammen enkele populaire cruiseschepen, zoals de s.s. *Statendam III*, die in 1929 in de vaart genomen werd (zie de affiche, in afb.6.4; waarvan een fragment in de omslag van de thesis is gebruikt) en de *Nieuw Amsterdam III*, vanaf 1938.²⁴¹ Het cruisebedrijf, waarin de Holland-Amerika Lijn zich in toenemende mate toonde, was erg aantrekkelijk, door haar moderne uitstraling. Het ‘Amerikaanse’ imago van de rederij leek wel belangrijker geworden dan haar maritieme activiteiten.

Afbeelding 6.4: Affiches Holland-Amerika Lijn:
s.s. *Statendam*



²⁴⁰ De Goey, ‘De Holland-Amerika Lijn’, 27.

Weekblad *Het Leven*: ‘Het verslag van het 51e boekjaar der Holland-Amerika Lijn deelt mede, dat de depressie op economisch gebied het geheele jaar 1923 bleef aanhouden, waar ook de H.A.-Lijn de nadeelige gevolgen in sterke mate heeft ondervonden’. Zie: GAR, Vollenhoven-collectie, album no.208 (1924), pagina 30, links.

²⁴¹ R.H. Krans, ‘Leaving New York February 6th: Het cruisebedrijf van de Holland-Amerika Lijn in de tijd van de passagierslijnvaart’, in: *Rotterdams Jaarboekje* 1997 (1998) 316-370.

Er is weinig geschreven over het amusement aan boord van cruiseschepen, hoewel dit van belang is voor een onderzoek naar de verspreiding van cultuur via deze tak van de scheepvaart. In het boek *Welkom aan boord*, van Bill Speckmann, wordt een blik achter de schermen gegeven, met aandacht voor de mensen aan boord en hun ervaringen.²⁴² Speckmann begon zijn cruise carrière in de jaren 1960 bij de Holland Amerika Lijn als ‘master of ceremonies’. Na enkele jaren werd hij ‘cruise director’ aan boord van de grote cruiseschepen; hij en zijn staf waren volledig verantwoordelijk voor het amusement aan boord. Speckmann beschrijft hoe er aan boord gedacht en gesproken werd over de ‘American Dream’: de vrijheid die men genoot, vergeleken met het leven aan wal, de kansen die er lagen om succesvol en rijk te worden. Aan boord waren er veel feestjes en er wordt over een amateur-talentenshow verhaald, waarbij de verhoudingen tussen de bemanning en de rijke, vrouwelijke passagiers herhaaldelijk voor versieringen en spanningen zorgden. Oud-HAL-medewerkers betrekken zulke ‘avonturtjes’ bij de toen heersende bedrijfscultuur, aldus Rotterdammer Joop Spanjersberg, die aangeeft dat het aan boord (letterlijk en figuurlijk) ging om ‘de passagiers uitkleden’.²⁴³

Het boek van Speckmann bevat bovendien een bemanningsschema, hetgeen de organisatie van de cruiseschepen verheldert: behalve de maritieme functies (stuurman, hoofdwerktuigkundige), was er een rol weggelegd voor bijv. een hotel-manager, een radio-officier en een cruise director.²⁴⁴ Zodoende was er een onderscheid tussen het personeel voor entertainment, waaronder: hostesses, musici, artiesten, stage-manager, dansers, croupiers, sportleraar, etc.; en het hotelpersoneel: stewards, barkeppers, kapper, winkelpersoneel etc. Van het leven aan boord zijn diverse fotoreportages, die wel verhelderend kunnen werken; het plezier en de comfort waarvan men geniet, is erg uitnodigend.²⁴⁵ Het is aannemelijk dat de vele passagiers en het personeel aan boord langs deze weg ‘andere cultuur’ consumeerde, dan waar zij in hun dagelijks leven en eigen omgeving gebruik van zou maken.

Er is weleens geschreven dat de Holland Amerika Lijn ‘een vooraanstaande rol’ gespeeld heeft bij ‘de ontwikkeling van de jazzmuziek en de opkomst van bigbands na de Tweede Wereldoorlog’.²⁴⁶ Het is aannemelijk dat de ‘brug over de oceaan’ een belangrijke schakel geweest is in het transatlantische cultureel verkeer. Toch is hier moeilijk bewijsmateriaal voor te vinden, met name waar het de vooroorlogse periode betreft. De twintigers van toen, zouden nu meer dan honderdveertig levensjaren op de teller hebben. Bij gebrek aan scheepsmusici uit het Interbellum heb ik onder meer in de HAL-archieven en -tijdschriften (tevergeefs) gezocht naar verhalen van en over die musici. De archieven van de Holland Amerika Lijn zijn doorzocht, met name de recent ontsloten passagierslijsten, om te zien wie er speelde op de HAL-schepen. Waren er carrière-kansen en muzikale ontwikkelingen in samenwerkingen te zien? De personeelsarchieven gaven hier geen inzicht in.²⁴⁷

²⁴² W.J. Speckmann, *Welkom aan boord*. Cruise verhalen en handleiding voor cruise passagiers (Baarn 1991).

²⁴³ J. Spanjersberg, ‘Misplaatste mythe van de ‘leuke HAL’. Fatsoen en collegialiteit kon je met een lantaantje zoeken’, in: *Rotterdams Dagblad*, 04-07-1992.

²⁴⁴ Speckmann, 158-159.

²⁴⁵ Zie bijv.: Zuidhoek, *Droomschepen*, 105-108.

²⁴⁶ Reuchlin, *Waltzing on the waves*, 4.

²⁴⁷ Gemeentearchief Rotterdam (GAR), *Archief van de Holland Amerika Lijn. Personeel* (318.06), inv.nr. 598.

6.2 Muziek aan boord van de Holland Amerika Lijn

Het belang van 'levende muziek' voor het amusementsgehalte van de cruises stond buiten kijf. Evenals in de hotels, restaurants en cafés was in die tijd een diner of dansavond niet compleet zonder een ensemble, dat in de hoek of op een klein podium allerlei muziek ten gehore bracht. Voor dit onderzoek is daarbij van belang, welke muziek –stijl, uitvoerders, bezetting, repertoire etc.– dit waren. Er zijn weinig tot geen Amerikaanse jazzgrootheden die aan boord van de schepen van de Holland Amerika Lijn hun muziek gespeeld hebben. De befaamde saxofonist Charlie Parker (1920-1955), die onlosmakelijk verbonden is aan de bebop-stroming van de jazz, zou eveneens aan boord van een HAL-schip gespeeld hebben.²⁴⁸ Deze cruise zou, aldus de overlevering, echter vanuit New York naar het Caribisch gebied en ná de oorlog plaatsgevonden hebben. Een andere muzikant over wie gezegd is, dat hij naar (danwel vanuit) Europa bij een Amerikaanse cruise gespeeld zou hebben, is de pianist en leider van dansorkesten Paul Whiteman (1890-1967), die in de jaren 1920 maar liefst 28 hits scoorde.

Om in dansmuziek te voorzien, werden opgeleide (gevestigde) muzikanten benaderd. Uit Reuchlin's boek over de ervaringen van muzikanten blijkt ook hun 'jazzy' attitude.²⁴⁹ De muzikanten aan boord van schepen (voor de oorlog) waren opgeleid en veelzijdig; zij bespeelden vaak meerdere muziekinstrumenten. Deze musici toonden zich 'vindingrijk in praktische oplossingen bij het samenspel'. Dit in tegenstelling tot de moderne muzikanten, die gespecialiseerder waren en minder flexibel. In dit opzicht gaven vooroorlogse muzikanten uiting aan de jazz-benadering van muziek aan boord.

Op onderstaande foto is een dansend gezelschap te zien, aan boord van de *s.s. Statendam III*. Deze foto is hoogstwaarschijnlijk gemaakt op 11 april 1929, tijdens de eerste reis van dit schip.



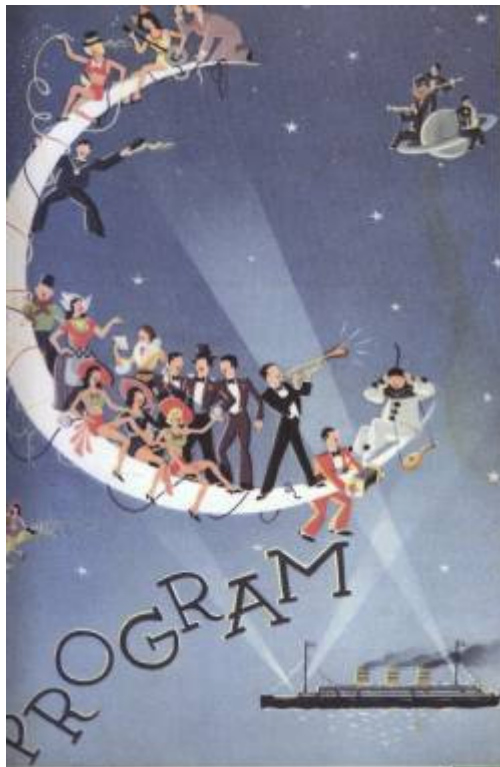
Afbeelding 6.5: Dansend gezelschap op de *s.s. Statendam III* (foto: HR, jrg.20, 640)

²⁴⁸ Mijn bron voor dit verhaal over Parker, is de Nederlandse jazzdrummer Pierre Courbois. Hij heeft vermeld dit in VPRO-gids, ter gelegenheid van de uitreiking van de Boy Edgar Prijs (mei 2008). Wat de precieze bron hiervan is, bleek bij navraag voor hem onbekend. Dit neemt echter niet weg, dat het een bekende muziekoverlevering is, die op zich al bijdraagt aan het 'jazzgehalte' van de cruises.

²⁴⁹ Reuchlin, *Waltzing on the waves*, 91.

Op bovenstaande foto betreft het waarschijnlijk een wals, gezien de houding; hoe dan ook geen jazz. De vraag die hierbij rijst, is welke muziek zoal gespeeld werd. Voorop stonden de 'ballroom dances'; ook foxtrots waren erg populair onder het conservatieve publiek. Tot de ballroomdansen worden met name de Weense en de Engelse wals, de tango, quickstep en slowfox gerekend. Het gaat om leerbare en herkenbare dansen, die met een partner worden uitgevoerd. Stijldansen hebben een zeker sociaal element, voor de paren, ter ontspanning en vermaak; aan boord was er weinig competitie in dans.

Om een idee te krijgen van deze muziek, heb ik in het onderstaande een beschikbare programmering opgenomen van deze *Statendam*. Het betreft het programma van een revue-avond in 1938:



PROGRAMME	
—o—	
1. Overture	ORCHESTRA
2. Rhythm Dance	VIRGINIA DUNWORTH (Rez Theatre Paris)
3. Prima Donna	ROSA BURNETT (Radio and Concert Stage)
4. Strut	RICHARD - CARSON (Paradise Cafe)
5. Impressions	SYLVIA SIMMS (Theatre Guild)
6. Acrobatic Specialty	VIRGINIA DUNWORTH
7. Dance Humorists	MELISSA - LORD (Radio City)
8. Tenor	MARIO CIMINO (Chicago Opera Co.)
9. Hurdle Dance	RICHARD - CARSON
10. Finale	ENTIRE COMPANY
—o—	
Music by Van Smith's Orchestra Augmented by Statendam Concert Ensemble	
—o—	
Artists under Direction of Nat Abrahamson Hotel Entertainment Bureau	
—o—	

*Afbeelding 6.6: Programma van de revue-avond
van 6 februari 1938, aan s.s. Statendam III (in Reuchlin)²⁵⁰*

6.3 Orkesten en muzikanten

De uitvoerders van de muziek aan boord behoorde in een kenmerkend opzicht tot de algehele groep van bemanning. Zij waren vaak jonge mannen, op zoek naar een avontuur. Het is niet moeilijk voor te stellen, dat menig jazzmuzikant zou tekenen voor een plaats in een scheepsorkest, wanneer een rechtstreekse overtocht naar 'het mekka van de jazz' voor die tijd, New York, kosteloos in het verschiet lag; er kon zelfs een aardig bedrag worden verdiend, wat in Amerika voor muziek verzilverd werd. Als zulk aanbod op hun weg kwam, was menig muzikant verkocht, althans dat is het verhaal.

De Rotterdamse drummer Harry van Dijk is exemplarisch voor zo een jonge muzikant, waarover in het NJA-tijdschrift geschreven is, omdat hij als één van de weinigen dit zelf meldde.²⁵¹

²⁵⁰ Reuchlin, *Waltzing on the waves*, 47-49.

Harry van Dijk zocht vanuit New York in 1933 contact met de Nederlands pers, om zijn ervaringen te delen. Hij was met het twaalfhoofdige, Zwitserse orkest van Paol Kley aan boord van de s.s. *Reliance*, voor een wereldreis. Hierbij werd onder meer de Verenigde Staten bezocht, maar ook de Carribean (uit Cuba verhaalt Van Dijk). Deze s.s. *Reliance* behoorde tot één van de concurrenten van de Holland-Amerika Lijn: de Duitse rederij Hamburg-American Line.

Afbeelding 6.7: Harry van Dijk (op voorpagina NJA Bulletin), foto: De Jazzwereld, no.12, dec.1933



Het Orchester Paol Kley kwam Jack de Vries' *Internationals* in 1932 vervangen in 'La Gaîté', de Amsterdamse Tuschinski dancing, terwijl het normaliter uitsluitend in Duitse en Zwitserse hotels speelde: 'zijn Band heeft dan ook een zeer beschaafden Hotel-Stijl' en 'heeft niets gemeen met Jack de Vries' *Internationals*', lezen we.²⁵²

In tijdschrift *De Jazzwereld* werd onder de titel 'Hot and Straight op Broadway' een ingezonden brief van Harry van Dijk gepubliceerd. 'Het is in de stad snikheet en de bands in de hotels en dancings spelen zeer straight, haast zonder hot, waardoor ik een beetje teleurgesteld ben. Want als men toch in New York is, verlangt men om de hotste bands van de stad te hooren. Ik heb echter geen geluk; al de leading bands zijn in de badplaatsen. Er blijft dus niets anders over dan te schrijven over hetgeen hier gebleven is (...)'.²⁵³ Kortom, in Van Dijks eigen bewoording wordt de invloed en indruk, die de Amerikaanse jazz op hem maakte, gerelativeerd.

Uit mijn zoektocht naar Rotterdamse orkest en musici, die een rol gespeeld hebben in de muziek aan boord van oceaanschepen, is slechts één orkest naar voren gekomen. Het betreft hier het Rotterdamse jazzorkest *O.K. Rhythm Kings*, dat in de periode 1933-1937 op (kleinere) schepen van de HAL gespeeld heeft.



Afbeelding 6.8: O.K. Rhythm Kings, in Roxy 1933 (in NJA Bulletin no.27)

²⁵¹ H. Openneer, 'Harry und seine Trommel', in: *NJA Bulletin*, no.52 (juni 2004) 10-15.

²⁵² Ibidem.

²⁵³ 'Hot and Straight op Broadway', in: *De Jazzwereld*, aug. 1933.

Dit orkest van Ton van Baarle, met trompettist Freddie Bergveldt (zie paragraaf 3.3.2, pagina 58) mocht een enkele Decca-plaat afleveren. Dit jazzorkest was –voor zover bekend– uitsluitend tijdens het Interbellum actief.²⁵⁴ Orkestleider Van Baarle heeft onderstaand programmablad toegestuurd aan jazzkenner en verzamelaar Openneer; hierop worden (zie pijl) de *O.K. Rhythm Kings* genoemd, naast het gebruikelijke scheepsorkest (dat onder leiding van de kapelmeester stond). Ook het programma (lees: vaarroute) van het schip is hiermee bekend: dit was geen transatlantische cruise, maar tussen Noord-Afrika, de Canarische eilanden en Rotterdam.

S.S. VEENDAM		1936
A. FILIPPO, Kapitein.		
Eerste Officier	...	P. H. G. VERHOOG.
Hoofdmachinieer	...	J. WILLEMANS.
Portier (Administrateur)	A. BRUIJ.	
Dokter	...	H. J. VAN DER WIJST.
Chef-Hulpmester	...	J. P. H. SCHEFFER.
Vertegenwoordigers der Holland-Amerika Lijn.		
Jhr. H. REUCHLIN.		
B. F. KNEGTMANS.		
D. SPEK.		
S. M. SCHOEFF.		
J. BELLATOUR.		
Scheepsorkest:	Kapelmeester. H. FRANSMAN.	
→ Jazz-band: „The O.K. Rhythm Kings”.	Leider. F. A. VAN BAARLE.	
Brigade-leider:	N. J. P. C. DE LARUWIÈRE KRAAT.	
Prestidigitateur:	C. H. LARETTE.	
Contreancier-Cabaretier:	PAUL OSTRA.	
Voordrinksantiesares:	Mej. A. C. PRINS.	
Algemeene Inlichtingen voor Passagiers en Amusementsprogramma.		
Het programma der reis is als volgt:		
Vertrek van Rotterdam	15 Aug. 10	uur 's avonds
Aankomst te Torquay	17	6 „ 's voorm.
Vertrek van Torquay	17	4 „ 's nam.
Aankomst te Funchal	21	8 „ 's voorm.
Vertrek van Funchal	21	5.30 „ 's nam.
Aankomst te Santa Cruz de Teneriffe	22	1.30 „ 's nam.
Vertrek van Santa Cruz de Teneriffe	23	1 „ 's nam.
Aankomst te Casablanca	25	7 „ 's voorm.
Vertrek van Casablanca	25	7 „ 's nam.
Aankomst te Lissabon	26	9 „ 's avonds
Vertrek van Lissabon	27	12 „ 's nachts
Aankomst te Rotterdam	31	9 „ 's voorm.

Afb.6.9: O.K. Rhythm Kings, aan s.s. Veendam (Collectie Herman Openneer)

6.4 Deelconclusie

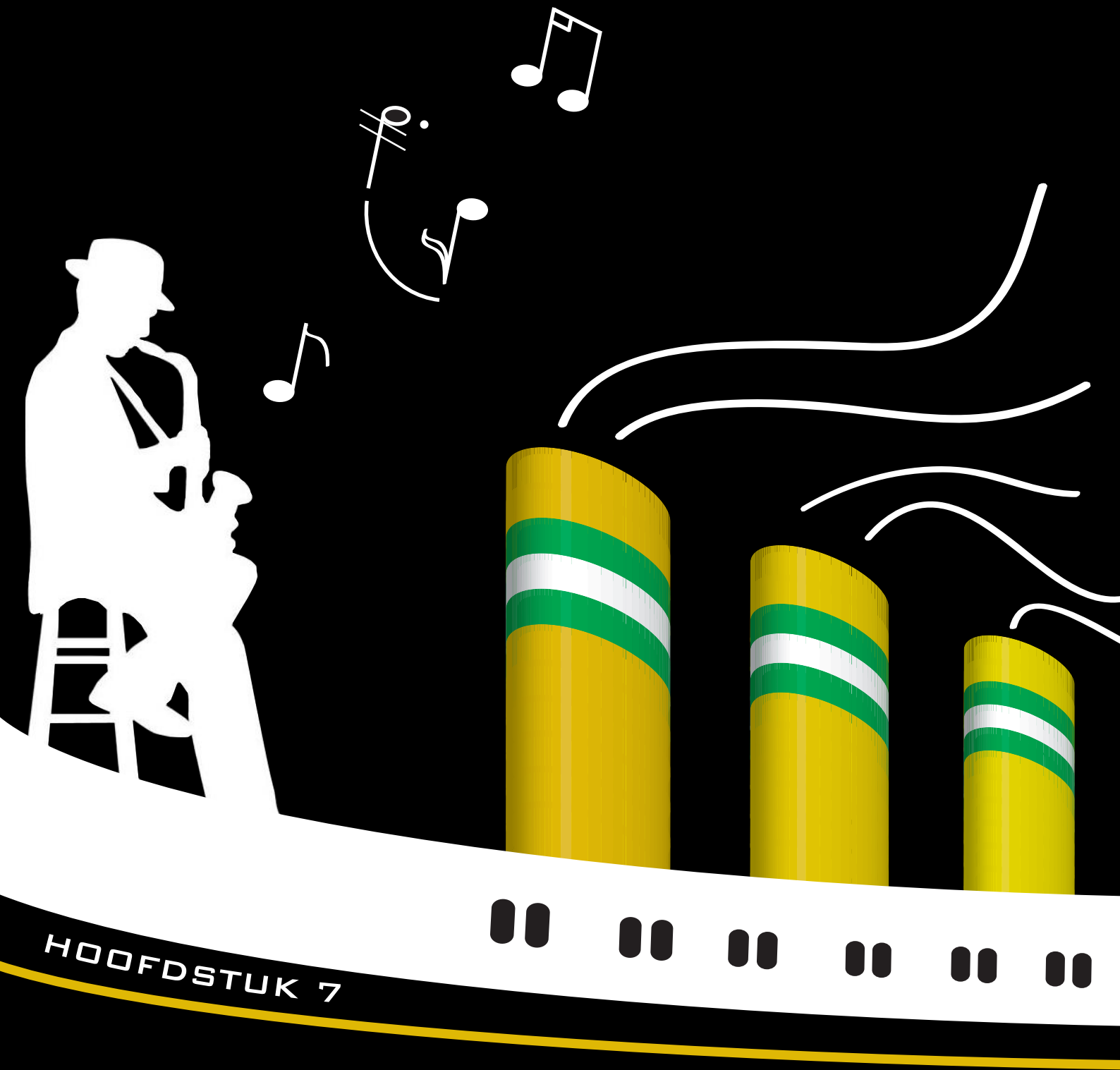
De maritieme activiteiten, die vanuit de Rotterdamse haven plaatsvonden en van belang waren voor de transatlantische uitwisseling in het Interbellum, waren de cruise- en passagiersvaart, en bijbehorende stromen landverhuizers en toeristen. De Holland Amerika Lijn is hierin de belangrijkste speler. De cruisevaart nam relatief gezien toe binnen de HAL. Bij de cruises was er meer sprake van ‘levende muziek’ dan bij de passagiersvaart. Landverhuizers zijn van weinig belang voor jazz, hoewel dit wel

²⁵⁴ Voor delen uit het plakboek van de ‘OK Rhythm Kings’, uit Openneers particulier archief, zie: *NJA Bulletin*, no.27 (1998).

tot de voornaamste activiteit van de HAL behoorde. Dat de stroom Oost-Europese joden via Rotterdam reisde had tegelijk gunstige uitwerkingen, getuige het 'in Rotterdam blijven' van amusementsondernemer Tuschinski (zie hoofdstuk 3). Transatlantische activiteiten zijn belangrijk voor de haven en voor de stad, maar niet direct voor muziek en uitgaansleven; voor de jazz is het beeld van deze maritieme activiteiten belangrijker: de HAL beoogde de moderne Amerikaniserings-wens. De invloed van deze (bedrijfs-)beeldvorming en contemporaine idealen moet verder onderzocht worden.

Eén van de voornaamste hypothese van dit onderzoek was echter: *De rechtstreekse oceaان-verbinding van Rotterdam met New York zorgde voor eenvoudige verspreiding en snelle ontwikkeling van jazz.* Deze vooronderstelling, met Rotterdam als doorvoerhaven en dus als belangrijke schakel voor de cultuuruitwisseling tussen continenten en de modernisering van Europa, is tot dusver onvoldoende bewezen. Uit dit hoofdstuk volgt dat het aandeel Rotterdamse muzikanten en orkesten beperkt was, vooral wat de transatlantische cruisevaart betrof. Hetgeen aan boord van deze schepen gespeeld werd, was zeker niet altijd jazzmuziek; ballroomdansen als de wals waren bovenal het populairst. Musici, die gemotiveerd waren om aan boord te spelen, werden nog al eens teleurgesteld, getuige de verhalen van Harry van Dijk en de *OK Rhythm Kings*. Hoewel voor de muzikanten anders geldt, was voor het publiek het amusementsgehalte van groter belang dan de muziek(-stijl) die dit verzorgde.

CONCLUSIE



Hoofdstuk 7. Conclusie

Jazzmuziek was tijdens het Interbellum de populaire dansmuziek, die in korte tijd de oversteek naar Europa gemaakt had en daar de culturele sector en het uitgaansleven op zijn kop zette. Hoewel naar allerlei aspecten hiervan onderzoek gedaan is, is men niet eerder tot een verklaring gekomen vanuit de maritieme sector en het internationale netwerk van havensteden. Naar aanleiding van een historiografische lacune, is in deze Master Thesis onderzocht, *wat de betekenis is van de overzeese contacten met Rotterdam, als havenstad, voor de verspreiding en de ontwikkeling van de jazz in de periode 1918-1940*. Op dit terrein heb ik een lacune in de geschiedwetenschap geconstateerd, aangezien niet eerder deze verschillende historiografische terreinen zo direct met elkaar in verband gebracht zijn. Op basis van voorliggend onderzoeksverslag en de deelconclusies worden hier de voornaamste antwoorden op een rij gezet. In deze conclusie wordt bovendien de terugkoppeling gemaakt naar het theoretisch kader.

Bij de beantwoording van deze onderzoeksvraag is aandacht besteed aan een aantal thema's: het amusementsaanbod in het Rotterdams Interbellum; de overzeese contacten met de koloniën; de etnische kwesties; de technologische ontwikkeling van radio en platen; de bijdrage van landverhuizers; de muziek tijdens de cruiscvaart; en niet in de laatste plaats zijn individuele (jazz-)musici bij al deze thema's in de spotlights geplaatst. Hierin zijn steeds verklarende factoren gevonden voor de verspreiding en ontwikkeling van jazzmuziek tijdens het Interbellum.

De rol van de Rotterdamse haven als 'doorgeefluik' en als plaats van 'uitwisseling', waar mensen en producten vanuit de hele wereld samenkomen, is in deze Master Thesis naar voren gekomen. Voor wat betreft de betekenis van de maritieme activiteiten is moeilijk hard te maken, dat de Rotterdamse haven een betekenisvolle bijdrage zou hebben geleverd aan de cultuurverspreiding. De stad Rotterdam heeft –met haar podia en musici– echter wel een belangrijke rol gespeeld in het zichtbaar en hoorbaar maken van nieuwe culturele trends. Muzikale families, zoals de familie De Vries waren enorm bekend in het Rotterdams Interbellum; zij speelden 'hot'. Een groot aantal Rotterdamse musici, die Amerikaanse (dans-)muziek maakten, telde nationaal en internationaal mee. Befaamde Amerikaanse jazzmuzikanten speelden als solisten in Nederland, vaak samen met orkesten van eigen bodem. Deze 'zwarte muziek' leek echter authentieker als zij door 'zwarte Amerikanen' werd gespeeld. Het aanbod beantwoordde aan de grote vraag naar swingende dansmuziek door de toestroom van zwarte musici. Rotterdam beoogde een internationale, moderne (en daarmee 'jazzy') uitstraling.

In de dancing Pschorr aan de Coolsingel, in de Cosmopoliet aan de Schiedamsdijk en in Negro-Palace Mephisto aan de Binnenweg, waren grootheden als Coleman Hawkins, Johnny Dunn, Freddy Johnson en Louis Armstrong te bewonderen. Surinamers behoorden tot de eerste negers in het blanke Nederland. De koloniën waren bronnen van muzikaal talent. Zo kwam saxofonist Kid

Dynamite in 1928 met de *s.s. Cottica* naar Nederland; hij woonde weliswaar enige tijd in Rotterdam, hij heeft evenzeer in Amsterdam en Den Haag gewoond. Hawkins en Johnson traden in de periode 1935-1938 ook niet uitsluitend op in Rotterdamse cafés en dancings. Amsterdam was –met name in de beeldvorming, als hoofdstad– een erg belangrijke stad voor de buitenlandse muzikanten om op te treden en/of zich te vestigen. Tijdens het Interbellum werden er in het ‘achterland’ (met name: nazi-Duitsland) steeds minder joodse en zwarte muzikanten toegelaten. Nederland werd steeds meer een ‘filter’ en een ‘uitwijkplaats’ dan een doorvoerplaats. Grote jazzmusici kwamen niet recht-streeks naar Rotterdam, maar met de trein uit Denemarken (zoals Armstrong) of via Engeland (Paul Whiteman, Coleman Hawkins). Kortom, voor jazzmusici was Rotterdam zeker niet de enige stad en had zij ook niet de eerste of voornaamste haven; toch had Rotterdam in het Interbellum wel alle grote namen in de programmeringen van de podia en is zij in de jazzgeschiedenis nog al eens onderschat.

In dezelfde periode zorgden technologische ontwikkelingen, in communicatie en transport, dat de wereld kleiner werd. Platen en radio zorgden onmiskenbaar voor de verspreiding van jazzmuziek. De maritieme sector was – samen met individuele pionier als Idzerda – van belang voor de uitbreidende betekenis van de radio. Door nieuw opnameapparatuur en door de microfoon kon andere muziek ten gehore gebracht worden. Studenten beschikten vaak over het nieuwste materiaal: platen, muziekinstrumenten en partituren. Veel van de nodige apparatuur en partituur werd met per oceaanstomer verscheept. Zodoende was de Holland Amerika Lijn al als verbinding aan te nemen, zij het dat de transportfunctie niet de voorname culturele betekenis uitdrukt. Hiervoor zou ook de muziek aan boord van passagiers- en cruiseschepen van belang geweest zijn.

In het onderzoek heb ik mij afgevraagd, of de Holland Amerika Lijn een significante rol heeft gespeeld. Heeft de muziekcultuur geprofiteerd van de technologische ontwikkeling en de aanleg van de Nieuwe Waterweg, die al met al een (steeds) snelle(re) verbinding naar Rotterdam betekenden? Of de ‘verplaatsing’ van platen, musici, danstrends en muzikale hits even lang duurde als de overtocht, of langer, was niet te onderzoeken. Van Rotterdamse musici wilde ik weten, of zij op de passagiers- of personeelslijsten van de HAL terug te vinden waren. In het onderzoeksverslag is te lezen, of de musici terug te vinden waren in de HAL-archieven, met mogelijke verklaringen hiervoor. Aangezien de Holland Amerika Lijn als zodanig onvoldoende ingangen had, is deze studie verbreed tot ‘transatlantisch maritieme activiteiten’, en verder tot ‘overzeese contacten met Rotterdam, als havenstad’, om ook meer nadruk te kunnen leggen op het belang en karakter van de stad. Hiermee kwam ruimte voor de ontwikkeling van de radio en de verspreiding van platen, die verbonden kan worden met havenactiviteiten, en voor de koloniale contacten. Overzeese relaties omvatten die met Nederlands-Indië, waar in het Interbellum ook de nieuwste muziek uit de VS gespeeld werd. Door de verbinding van Batavia met de Amerikaanse kolonie Manilla, zou de jazzmuziek Batavia eerder bereikt hebben en zelfs via de Nederlandse Indiërs naar Europa meegenomen zijn.

De verhalen van muzikanten spelen een doorslaggevende rol in deze Master Thesis. Zo zou Charlie Parker op een HAL-schip gespeeld hebben tijdens een korte cruise van New York naar de Carribean. Paul Whiteman reisde met een HAL-schip retour uit Europa. De Rotterdamse drummer Harry van Dijk reisde met de *s.s. Reliance* (van een HAL-concurrent) naar New York en beschreef zijn muzikale teleurstelling aldaar. De Rotterdamse *OK Rhythm Kings* speelden op de *s.s. Veendam* tijdens een korte cruise naar de Canarische eilanden. Deze optredens lijken echter uitzonderingen te vormen. Voor het culturele leven in Rotterdam was het van belang dat Dirk Reese, voordat hij de grote horecabaas van Rotterdam werd, op een HAL-schip werkte. Abram Tuschinski, die als landverhuizer naar Rotterdam kwam, maar daar bleef hangen, werd eveneens een hoofdpersoon van de cultuursector.

Er is sprake van een internationaal netwerk, met samenwerking van muzikanten met allerlei achtergronden, met een open karakter. Dit is vooral mogelijk, waar het een muzieksoort betreft waar een solist gemakkelijk een gastoptreden kan geven met een bestaand orkest, of waar tijdens jamsessies de muziek ter plekke in samenspel tot stand komt. Het aspect van de professionele musici versus de amateurs is eveneens van belang voor deze conclusie, die beantwoordt aan de theorie van Becker. In het theoretisch raamwerk van 'kunstwerelden' concentreren wij ons op alle betrokken personen, die van belang zijn voor de totstandkoming en verspreiding van (in dit geval) de jazzmuziek. Natuurlijk in de eerste plaats de musici, maar ook de eigenaars of beheerders van podia, de makers of verkopers van muziekinstrumenten, van radio's en van grammofoonplaten etc., en allerlei zakelijke tussenpersonen; zodoende zijn de horeca en scheepvaart belangrijk in het Rotterdams jazzverhaal.

Voor de verdere ontwikkeling en bredere acceptatie van jazzmuziek zijn de theorieën van Lopes en Peterson relevant. Hun onderzoek naar de sociale organisatie van de jazz-kunstwereld zorgde voor de opvatting van 'een interpretatieve ommekeer', waarmee men zich afzette tegen geldende muzikale conventies; waarmee de samenwerking tussen geschoolde en ongeschoolde musici werd bemoeilijkt. Jazz werd per definitie gespeeld door 'onprofessionele entertainers', in ons land meestal studenten. Dit hangt nauw samen met de onderzoeksresultaten van Lelieveldt en Wouters, die in deze Master Thesis vooral de betekenisvolle bijdrage van amateurmusici hebben gepositioneerd. Bovendien heeft jazz in haar bestaan verschillende fasen doorlopen; kenmerkend voor subcultuur en popcultuur is de bijbehorende professionaliteit van de musici. In dit verband zijn de kunstenaarstypen van Becker voor deze Master Thesis herkenbaar: bij de samenwerking van bekende Amerikaanse solisten met Rotterdamse orkesten stonden vaak 'ongelijkwaardige artiesten' op het podium, met de gebruikelijke impulsen voor hun carrières: het ene samenspel opent de deur voor de andere.

Door de geschetste overzeese contacten (met name tussen Europa en de VS; tussen Nederland en haar koloniën), krijgt men inzicht in de wereldwijde en historische processen van verspreiding en ontwikkeling van cultuur door intercontinentale, interstedelijke en interpersoonlijke contacten. Een

havenstad lijkt in zulke contacten een belangrijke spin in het web te zijn: zij overzien de relaties en posities van andere steden en landen. Een havenstad als Rotterdam reageert op de ontwikkelingen van zijn tijd en is een knooppunt in personenvervoer en transport. Tijdens het Interbellum maakten de landverhuizers vanuit (Oost-)Europa naar de VS het leeuwendeel uit van het transatlantische passagiersvervoer. Zulke maritieme activiteiten waren belangrijk voor de Rotterdamse haven en voor de stad, maar niet direct voor muziek en uitgaansleven; voor de jazz is het beeld van deze maritieme activiteiten belangrijker: de Holland Amerika Lijn beoogde de moderne Amerikaniserings-idealen.

Dat de cruisevaart tijdens het Interbellum belangrijker werd, ten opzichte van de passagiersvaart, is van waarde voor de rol die de Holland Amerika Lijn gespeeld zou kunnen hebben bij de verspreiding van de muziek. Bij de cruises was er beduidend meer sprake van 'levende muziek' dan bij de passagiersvaart. De HAL was in allerlei opzichten van betekenis: als vervoersmiddel voor muzikanten; als werkgever/opdrachtgever van muzikanten; in het transport van culturele 'hardware' als apparatuur, partituur, platen; als verspreider van culturele 'software', door de gespeelde muziek aan boord. Dit laatste wordt gerelativeerd door verhalen van Harry van Dijk en de *OK Rhythm Kings*, die teleurgesteld waren door het lage jazzgehalte van hun muzikale overtochten. Hoewel voor de muzikanten anders geldt, was voor het publiek het amusementsgehalte van groter belang dan de muziek(-stijl) die dit verzorgde. Ballroomdansen als de wals waren bovenal het populairst. Het aandeel Rotterdamse musici en orkesten was beperkt, vooral wat de transatlantische cruises betrof.

Concluderend, kan worden gezegd, dat niet zozeer de maritieme activiteiten vanuit Rotterdam van betekenis zijn voor de verspreiding van jazzmuziek, maar veeleer het 'Amerikaanse' imago van de havenstad en de uitstraling van Rotterdam, waar men naar moderniteit streefde. De populariteit van de jazzmuziek en de aantrekkingskracht van de podia in de stad waren positieve gevolgen van de beeldvorming en het inschakelen van de overzeese contacten met Rotterdam.

Als suggestie voor verder onderzoek draag ik ten eerste het bovengenoemd beeldvormingsaspect aan; ten tweede moet het 'netwerk' nader beschouwd worden, zoals ik hieronder uiteenzet; ten derde ontbreekt een vergelijkend onderzoek naar de culturele rol van havensteden (zie epiloog). Uit dit onderzoek naar braakliggend terrein in de historiografie is naar voren gekomen, dat er niets geschreven is over het bestaande muzikale netwerk, maar (wellicht door gebrek aan gegevens) alleen over incidentele optredens lezen we in publicaties. Orkesten speelden avonden achtereen op één locatie, maar reisden ook. Welke gastoptredens (bijv. van Amerikaanse solisten) zorgden voor een brug tussen Europese orkesten? Er ontbreekt een overzicht of schema van welke artiest, wanneer en waar heeft opgetreden, wat er gespeeld werd, met wie hij samenwerkte. Zoiets zou –zover het überhaupt na te gaan is (waar het archief van de wijlen Hans Langeweg in kan voorzien)– monnikenwerk zijn, maar van bijzondere betekenis voor de lokale, nationale en internationale jazzgeschiedschrijving.

EPILOOG



Hoofdstuk 8. Epiloog

8.1 Vervolgonderzoek havensteden

Deze Master Thesis wordt afgeloten met een onderzoeksvoorstel voor een vergelijkende studie naar havensteden (*Research proposal: comparative study to port cities*), dat in overleg met de begeleidende professoren een basis zou kunnen vormen voor (een aanvraag voor) een promotieonderzoek.

Voortvloeiend uit het onderzoek naar de rol en betekenis van transatlantisch maritieme activiteiten vanuit de Rotterdamse haven voor de ontwikkeling en verspreiding van jazz, volgen enkele vragen over de generaliseerbaarheid van de conclusies. Is het geschetste netwerk voor de totstandkoming en de verspreiding van deze cultuur uitzonderlijk? Geldt dit specifiek voor deze muzieksoort, en/of voor deze tijd en plaats? Of zouden per definitie alle havensteden, als plaatsen van vermenging en uitwisseling, belangrijke schakels in cultuurprocessen kunnen zijn? Jazzmuziek bestaat bij gratie van vermenging. Deze cultuurvorm is zwart noch wit, noch latino, maar bevat wel elementen van dit alles. Vervolgonderzoek naar jazz zou gediend zijn van meer musicologische inzichten, naast de historische die in deze Master Thesis centraal stonden; om de verschillende etnische invloeden en stijkenmerken in van met name Noord-Amerika, Zuid-Amerika, Afrika, Azië en Europa verder te kunnen duiden.

Verschillende havensteden zouden met elkaar vergeleken moeten worden.

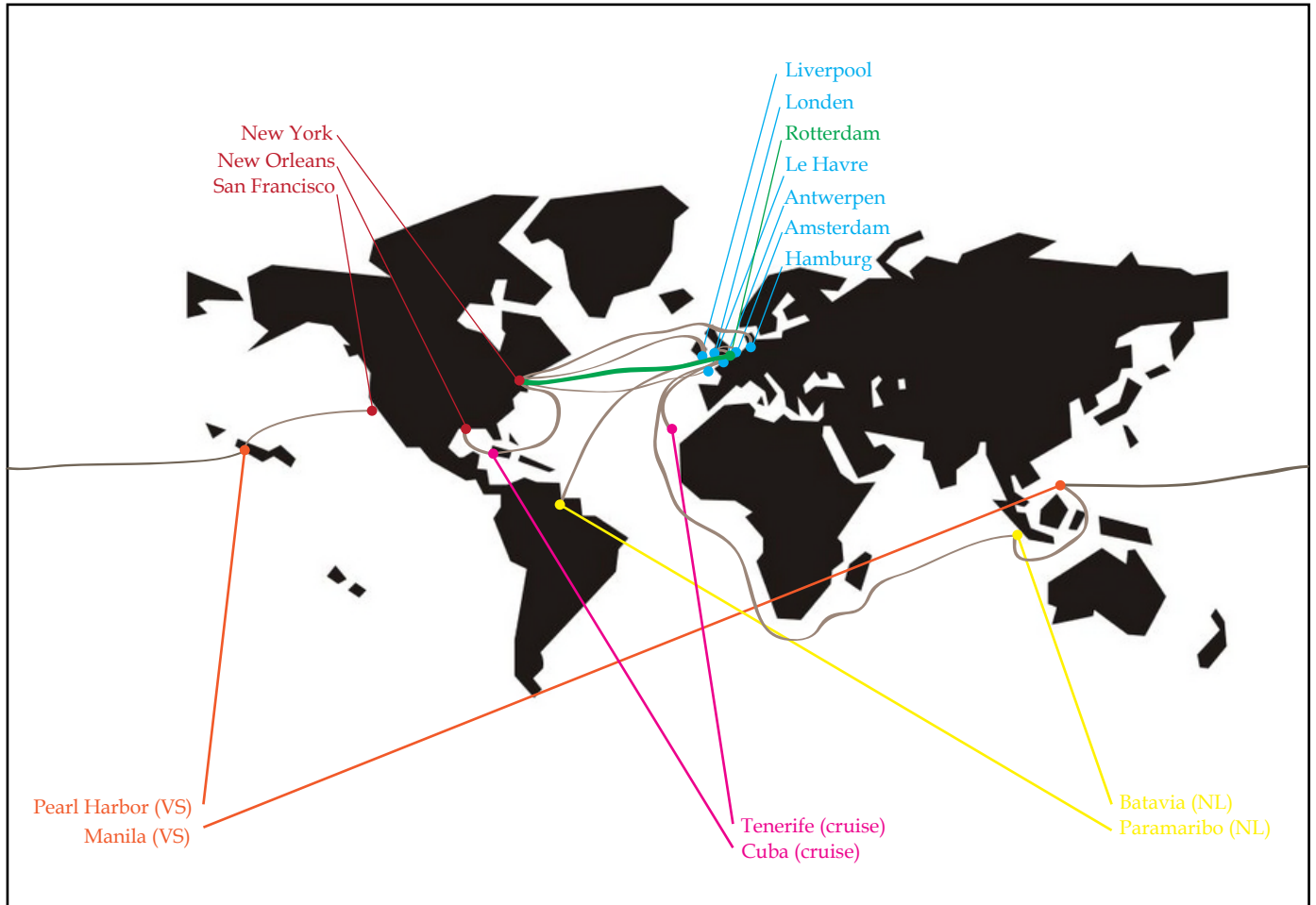
Verschillende historische tijdvakken zouden naast elkaar beschouwd moeten worden.

Verschillende cultuurvormen zouden in ogeschouw genomen moeten worden.

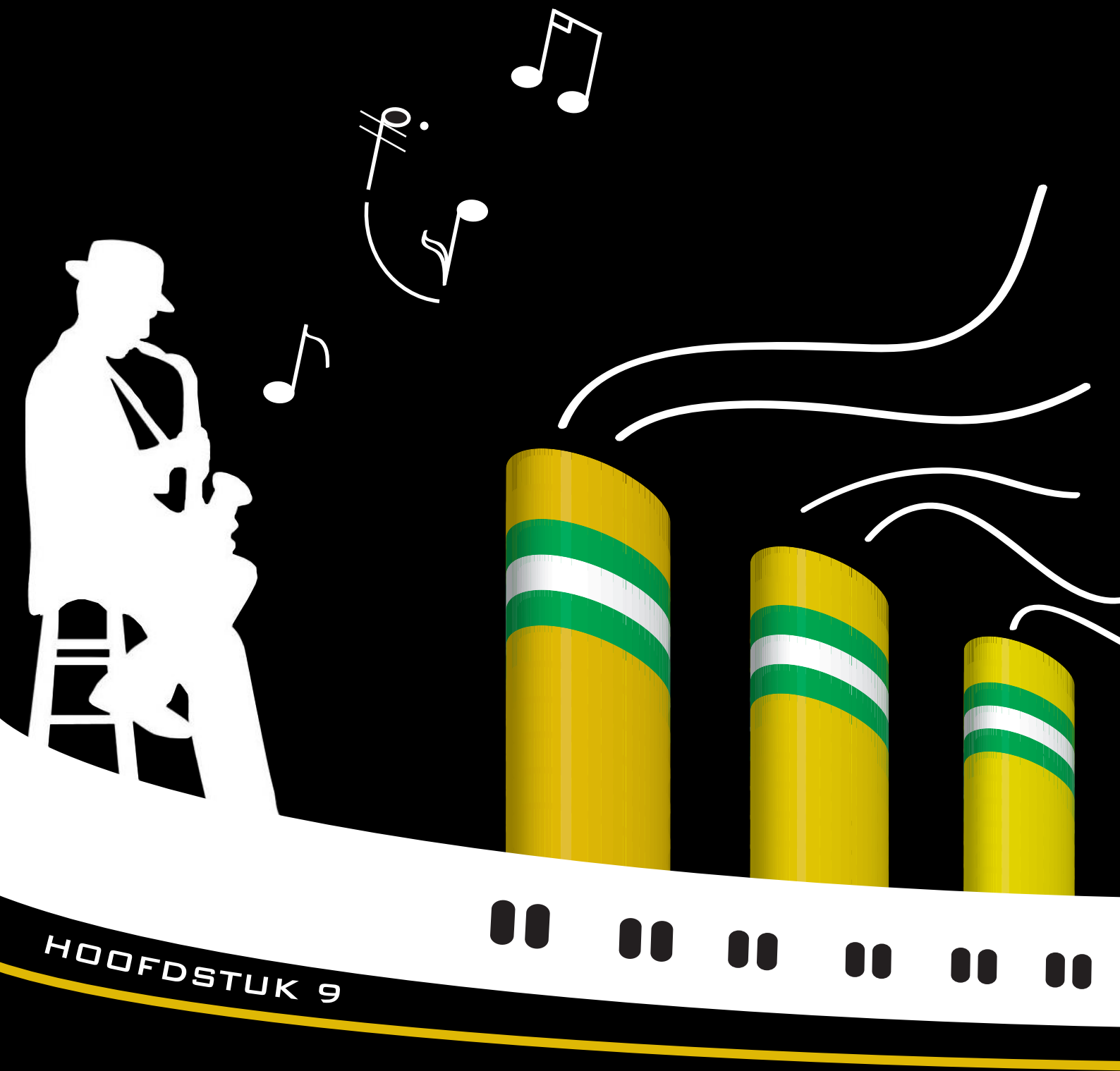
Voor het beoordelen van het verschepen van Amerikaanse dansen en bijbehorende jazzmuziek tijdens het Interbellum zouden – in vergelijking met Rotterdam – de havensteden Liverpool, Antwerpen en Hamburg onderzocht moeten worden. Voor wat betreft de ontwikkeling en verspreiding van jazz aan de kant van de Verenigde Staten, zou het belang van de maritieme sector voor de jazzsteden – als alternatief voor de mythes rond het belang van de rivier Mississippi – diepgaande studie verdienen. De huidige historiografie kent teveel lacunes en geeft verscheiden onbevredigende verklaringen voor allerlei fascinerende ontwikkelingen die de Amerikaanse en de Europese cultuurgeschiedenis rijk zijn.

Zulk onderzoek kan niet in het tijdsbestek of in de omvang die staat voor het afstuderen, maar zou zich wel kunnen lenen om mee te promoveren. Een promotieonderzoek naar de rol en betekenis van havensteden voor cultuurverspreiding is voor dit moment nog ‘toekomstmuziek’.

8.2 Het internationale netwerk in kaart



BRONVERMELDING



Hoofdstuk 9. Bronvermelding

9.1 Archieven

Gemeentearchief Rotterdam (GAR), Hofdijk 651, Rotterdam; Archief Holland Amerika Lijn
Archief Holland Amerika Lijn
Vollenhoven-collectie
Maritiem Museum Bibliotheek (MMB), Leuvehaven 1, Rotterdam
Nationaal Archief (NA), Prins Willem Alexanderhof 20, Den Haag
Nederlands Jazzarchief (NJA), Rokin 111, Amsterdam
Knipselmappen artiesten (o.a. Willebrandts, De Vries, Whiteman, Hawkins)
Plakboeken Theo Uden Masman
Particulier archief Hans Langeweg (PHL), Waterloostraat 99B (Stichting Skala Lokala), Rotterdam
Particulier archief Herman Openneer (PHO), Nieuwe Achtergracht 27hs, Amsterdam
Rotterdams Radio Museum (RRM), Ceintuurbaan 104, Rotterdam

9.2 Literatuur

Alexander, M., *Jazz Age Jews* (New Jersey 2001).
Alexander, V.D., *Sociology of the Arts. Exploring fine and popular forms* (Oxford/Melbourne 2003).
Armstrong, L., *Satchmo* (New York 1955).
Backx, J.Ph., *De haven van Rotterdam. Een onderzoek naar de oorzaken van haar economische betekenis in vergelijking met die van Hamburg en Antwerpen* (Rotterdam 1929).
Becker, H.S., *Art Worlds* (Berkeley 1982).
Berendt, J.E., *Jazz. Van New Orleans tot Cool* (Utrecht/Antwerpen 1953).
Binkhorst, E., *Holland, the American way. Transformations of the Netherlands into US vacations experiences* (proefschrift; Tilburg 2002).
Blake, J., *Le Tumulte Noir. Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930* (Pennsylvania 1999).
Blumenthal, B., *Jazz. Collins Need to know?* (Londen 2007).
Boele, C., en P.T. van de Laar, *The history of Koninklijke Van Ommeren NV, 1839-1999* (Rotterdam 2001).
Boer, P.A. de, *Steringa Idzerda. De pionier van de radio-omroep* (Bussum 1969).
Bordewijk, F., *Karakter. Roman van zoon en vader* (Amsterdam 2007; eerste druk 1938).
Boterman, F., en M. Vogel (red.), *Nederland en Duitsland in het Interbellum. Wisselwerking en contacten: van politiek tot literatuur* (Hilversum 2003).
Boudewijns, L., *'n Hele kunst. Notities over de platenwereld in Nederland* (Bussum 1979).
Bouman, P.J., *Cultuurgeschiedenis van de twintigste eeuw* (Amsterdam/Brussel 1977).
Bouman, P.J., *Behouden vaart 1905-1955. Een halve eeuw scheepvaart in Rotterdam* (Rotterdam 1955).
Breda, A. van, *100 jaar jazz in Den Haag. Het New Orleans van de Lage Landen* (Den Haag 2000).

- Brusse, M.J., *Het rosse leven en sterven van de Zandstraat; 'De Rotterdamsche Polder gesloopt'* (Rotterdam 1912).
- Buikema, R., en M. Meijer (red.), *Cultuur en migratie in Nederland. Kunsten in beweging, 1900-1980* (Den Haag 2003).
- Bulterman, J., *The Ramblers story. 38 jaar –maar wij komen terug–* (Bussum 1973).
- Cassidy, D.M., *Painting the musical city. Jazz and cultural identity in American art, 1910-1940* (Washington/London 1997).
- Cook, R., en B. Morton, *The Penguin Guide to Jazz on CD, LP and Casette* (Londen/New York 1994).
- Cornelis, A., *Dromen tussen Europa en de VS. Een cultuurhistorische studie van 100 jaar luxe-vervoer aan boord van de transatlantische passagiersschepen, 1840-1940* (proefschrift; Leiden 1993).
- DeVeaux, S., 'Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography', in: *Black American Literature Forum*, vol.25, no.3 (1991).
- Driesens, F.J.J., *Opkomst van de Nederlandse radio-industrie. Een beschrijving van de radioproductie in de jaren 1915-1930* (Reusel 2002).
- Eckhardt, Pieter, *Wij zullen handhaven! : de symbolische betekenis van de Nederlandse monarchie in Nederlands-Indië 1918 - 1940* (scriptie; Amsterdam 2001).
- Frijhoff, W.Th. M. (red.), *De Rotterdamse cultuur in elf spiegels* (Rotterdam 1993).
- Goey, F.M.M. de, 'De Holland Amerika Lijn, Carnival Cruises en de cruise-industrie van de twintigste eeuw', in: *Tijdschrift voor Zeegechiedenis*, jrg. 26, no.1 (2000).
- Gioia, T., *The History of Jazz* (New York/Oxford 1997)
- Gras, P., "The Penny Serenade, Nederlandse jazzgeschiedenis, hoofdstuk 1, 1920-1939", via: www.jazzarchieff.nl/geschiedenis/hoofdstuk1 (geraadpleegd d.d. 10-06-2008).
- Gras, P., 'Traditionele Jazz in Nederland', in: Wim van Eyle (red.), *Jazz & geïmproviseerde muziek in Nederland* (Utrecht 1978).
- Gras, P., *Jazz uit het historisch archief* (Leiden 1974).
- Haas, A. de, 't Was anders. *Leven en levenskring van 'De heer J.H. Speenhoff, dichter-zanger', 1869-1945* (Rotterdam 1971).
- Halbertsma, M.E., en P. van Ulzen (red.), *Interbellum Rotterdam. Kunst en cultuur 1918-1940* (Rotterdam 2001).
- Halbertsma, M.E., *En maar altoos duurt het vitten op het nieuwe raadhuis voort... Het Rotterdamse stadhuis als representatie van Rotterdam 1912-1929* (Zwolle 1999).
- Hannerz, U., *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning* (New York 1992).
- Herwaarden, J. van, M. van der Heijden, C. van Horzen, P. van de Laar, A. van der Schoor, *Vijftien fragmenten uit de geschiedenis van Rotterdam* (Rotterdam 1997).
- Hoffmann, B., *Aspekte zur Jazz-Rezeption in Deutschland. Afro-amerikanische Musik im Spiegel der Musikpresse, 1900-1945* (Graz 2003).
- Jenkins, T., *Let's go dancing: dance band memories of 1930s Liverpool* (Liverpool 1994).

- Joode, T. de, *Jazz onder het mes* (Amsterdam/Meppel 1962).
- Kagie, R., *De eerste neger* (Amsterdam 2006).
- Kleinhou, H., *Jazz als probleem. Receptie en acceptatie van de jazz in de wederopbouwperiode van Nederland, 1945-1952* (Proefschrift Utrecht 2006).
- Koning, P. de, *Dat zou je wel willen... Een onderzoek naar de beroemdheid van revue-, cabaret- en variétéartiesten in het Interbellum* (Rotterdam 2006).
- Krans, R.H., 'Leaving New York February 6th: Het cruisebedrijf van de Holland-Amerika Lijn in de tijd van de passagierslijnvaart', in: *Rotterdams Jaarboekje* (1997) 316-370.
- Laar, P.T. van de, *Stad van formaat. Geschiedenis van Rotterdam in de negentiende en twintigste eeuw* (Zwolle 2000).
- Laar, P.T. van de, 'Rotterdam: de Wilhelminakade. Enkele reis Rotterdam', in: J. Bank en M. Mathijssen (red.), *Plaatsen van herinneringen. Nederland in de negentiende eeuw*, (Amsterdam 2006).
- Laar, P.T. van de, en R. Loyen, 'Trade and transshipment in Antwerp and Rotterdam. Port competition and the load factor (1900-1940)', paper gepresenteerd tijdens de conferentie *A link in the chain: trade and transshipment on the Northern Seas* (Liverpool 2001).
- Lee, R., 'The socio-economic and demographic characteristics of port cities: a typology for comparative analysis', in: *Urban History* 25, no.2 (1998).
- Lelieveldt, Ph.B., *Voor en achter het voetlicht. Musici en de arbeidsverhoudingen in het kunst- en amusementsbedrijf in Nederland, 1918-1940* (Utrecht 1998).
- Lopes, P., *The Rise of a Jazz Art World* (Cambridge/New York 2002).
- Mak, G., J. Bank, P. de Rooy e.a., *Verleden van Nederland* (Amsterdam/Antwerpen 2008).
- Marsalis, W., en C. Vigeland, *Jazz in the Bittersweet Blues of Life* (Cambridge 2001).
- Möller, A., *Batavia, a swinging town! Dansorkesten en jazzbands in Batavia, 1922-1949* (Den Haag 1987).
- Mulder, J., *Jazz in het Concertgebouw. Historiografie van de jazzprogrammering van het Amsterdamse Concertgebouw* (Utrecht 2008).
- Mutsaers, L., *Beat Crazy. Een pophistorisch onderzoek naar de impact van de transnationale dansrages twist, disco en house in Nederland* (Utrecht 1998).
- Openneer, H., *Kid Dynamite. De legende leeft* (Amsterdam 1995).
- Oudenaarden, J., en R. Vroegindewij, *In veilige haven. 150 jaar zeemanshuizen in Rotterdam, 1856-2006* (Rotterdam 2006).
- Peterson, R.A., 'A Process Model of the Folk, Pop and Fine Art Phases of Jazz', in: Charles Nanry (ed.), *American Music: From Storyville to Woodstock* (New Jersey 1971).
- Ravens, A. van, *Du bist schön wie Musik. Een studie naar de ontwikkeling van Duitstalige populaire muziek in Nederland na 1930* (scriptie; Rotterdam 1994).
- Ravesteyn, L.J.C.J. van, *Rotterdam in de 20e eeuw. De ontwikkeling van de stad vóór 1940* (Rotterdam 1948).
- Reuchlin, G., *Waltzing on the Waves. Muziek aan boord van de passagiersschepen van de Holland Amerika Lijn* (Rotterdam, 2004).

- Rijn, J.J. van, *Gaan we vanavond naar Pschorr of Alcazar? Een impressie van dans-gelegenheden in Rotterdam in de jaren twintig en de wijze waarop ze zich aan het publiek profileerden* (scriptie; Utrecht 2000).
- Romer, H., *Casino-Variété. Een tempel van vermaak op de Coolingsingel* (Zaltbommel 2001).
- Romer, H., *Rotterdam in de jaren twintig* (Zaltbommel 1988).
- Romer, H., *Pschorr Rotterdam. Van café-concert tot danspaleis, 1883-1940* (Zaltbommel 1984).
- Romer, H., *Passgieren op 'De Dijk': de Schiedamsedijk in Oud-Rotterdam* (Zaltbommel 1983).
- Romijn Meijer, H., *Een blauwe golf aan de kust. Jazzherinneringen* (Amsterdam 1986).
- Schaap, D., *Brug naar de zeven zeeën. Holland Amerika Lijn honderd jaar* (Rotterdam 1973).
- Schuller, G., *Early Jazz. Its Roots and Musical Development* (New York/Oxford 1968).
- Schwab, J., *Der Frankfurt Sound. Eine Stadt und ihre Jazzgeschichte(n)* (Frankfurt 2004).
- Schwinger, W., *Er komponierte Amerika. George Gershwin, Mensch und Werk* (Berlin 1960).
- Shipton, A., *A New History of Jazz* (New York/London 2007).
- Spaeth, S., *A History of Popular Music in America* (Londen 1959).
- Speckmann, W.J., *Welkom aan boord. Cruiseverhalen en handleiding voor cruise-passagiers* (Baarn 1991).
- Speenhoff, J.H., *Liedjes, wijzen en prentjes; met pianobegeleiding, tien bundels* (Rotterdam 1921).
- Steffelaar, W., *Muzikale stijlgeschiedeins. De evolutie van stijlkenmerken in de westerse klassieke muziek* (Amsterdam 2005).
- Swierenga, R.P., *Dutch immigrants to the United States, South Africa, South America and South East Asia, 1835-1880. An alphabetical listing by household heads and independent persons* (Wilmington 1983).
- Theuws, H., *Het Nederlandse jazzveld. Een onderzoek naar posities en houdingen van jazzmusici* (scriptie; Rotterdam 2004).
- Valk, L.A. van der, 'Landverhuizersvervoer via Rotterdam in de negentiende eeuw', in: *Economisch- en Sociaal-Historisch Jaarboek 1976*, dl. 39 (1976) 148-171.
- Verheij, T.C.E., *It Don't Mean A Thing, If It Ain't Got That Swing. De wijze waarop jazz en de Jazz Age elkaar definiëren* (scriptie; Utrecht 2007).
- Vilder, K. de, *This is not America. Amerikanisering in de Nederlandse muziekwereld, 1955-1975* (scriptie; Rotterdam 2007).
- Wels, C.B., G.A.M. Beekelaar, J.C.H. Blom (red.), *Vaderlands verleden in veelvoud. Opstellen over de Nederlandse geschiedenis na 1500, deel II* (Den Haag 1980).
- Wentholt, A.D., en C. Borstlap, *Brug over den oceaan. Een eeuw geschiedenis van de Holland Amerika Lijn* (Rotterdam 1973).
- Wijfjes, H., *Radio onder restrictie. Overheidsbemoeiing met radioprogramma's 1919-1941* (Amsterdam 1988).
- Wijfjes, H., *Omroep in Nederland. Vijfenzeventig jaar medium en maatschappij, 1919-1994* (Zwolle 1994).
- Winter, D. de, *Disciplineren van protestgedrag van havenarbeiders in de Rotterdamse haven (1914-1922). De loonraad 1918-1921* (scriptie; Rotterdam 1983).
- Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen. Kritisch-genetische Edition* (Frankfurt am Main 2001).

Wolffram, K., *Tanzdielen und Vergnügungspaläste. Berliner Nachtleben in den dreissiger und vierziger Jahren. Von der Friedrichstrasse bis Berlin W, vom Moka Efti bis zum Delphi* (Berlin 1992).

Wouters, K.C.A.T.M., *Ongewenschte muziek. De bestrijding van jazz en amusementsmuziek in Duitsland en Nederland, 1920-1945* (Den Haag 1999).

Zevenbergen, C., *Toen zij uit Rotterdam vertrokken. Emigratie via Rotterdam door de eeuwen heen* (Zwolle 2001).

9.3 Websites

www.jazzarchief.nl

Nederlands Jazz Archief (MCN)

www.jazzinrotterdam.com

boek *Jazz in Rotterdam*, Hans Zirkzee

www.jazzinstitut.de/Wegweiser/Forscher.htm

informatie en contactgegevens jazzonderzoekers

www.inghist.nl/Onderzoek/Projecten/BWN

lemmata: Maasland, Tuschinski, Zimmerman, e.a.

Instituut Nederlandse Geschiedenis

www.radiolmc.nl/arievan.htm

Arie van Breda, Leidse Muziek Centrale

www.popinstituut.nl/biografie/malando

Nederlandse Popinstituut (MCN)

www.ellislandrecords.org

Europese emigranten, die in New York aankwamen, 1890-1924

<http://uk.geocities.com/soulpooluk/blackmusic.htm>

Black Music on Merseyside

www.doctorjazz.co.uk

Doctor Jazz Magazine

www.joodsecomponisten.nl

'We waren mer meer', over vijf joodse componisten

www.jessegoossens.nl/boeken/droom.html

boek *Tuschinski. Droom, legende en werkelijkheid*, Jesse Goossens

9.4 Kranten/tijdschriften

De Jazzwereld

De Volkskrant

Het Leven

Nieuwe Rotterdamsche Courant

NJA Bulletin

Rotterdams Nieuwsblad

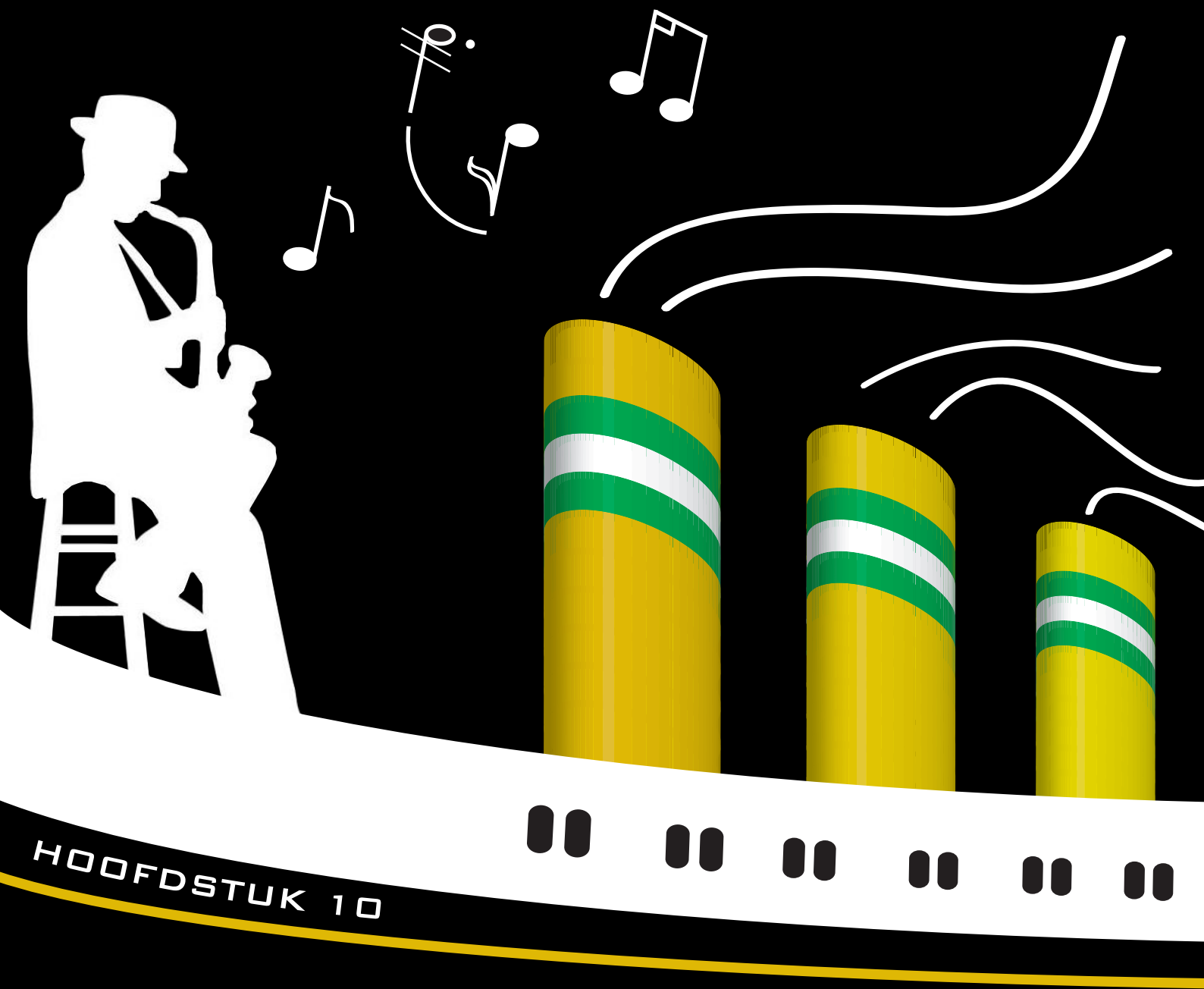
9.5 Overig

- TIN-20, *Techniek in Nederland in de 20e eeuw*; project techniekgeschiedenis, waaruit zeven bundels zijn voortgekomen (Zutphen 1998-2002), waaronder: *Transport en communicatie* (deel 5).

Zie: www.histech.nl/sht2001/Projecten/TIN/TekstDeel5.htm#Communicatie

- W. van de Leur, collegecyclus 'Geschiedenis van de jazz', Universiteit van Amsterdam, 2008.

SAMENVATTINGEN EN BIJLAGEN



Hoofdstuk 10: Samenvattingen en bijlagen

10.1 Summary in English

Jazz over the Ocean is a Master's Thesis that discusses the jazz music in Rotterdam, 1918-1940. The port function and cultural climate of Rotterdam are probably the factors that best explain the flourishing jazz tradition; this Dutch city aimed at modernity and was thus in direct contact with the United States and with other European cities. What did this mean for the network of musicians? How did this influence the jazz history? In what way and to what extent was the Holland-America Line important for the distribution and development of jazz music in Rotterdam during the Interbellum?

This Master's Thesis concerns the jazz history, maritime historical context and the history of the pre-war cultural life of Rotterdam. The historiographical examination (in chapter two) shows how these three main fields of research have thus far never been really connected to explain the historical and socio-cultural network of early jazz musicians, from the perspective of the more technical and maritime story of port cities, such as Rotterdam.

Chapter three concerns the stage and performance infrastructure in the Dutch Interbellum: who played where, with whom? Musical families took the initiative in bars and American soloists often played together with the orchestras of Rotterdam. The new American dances were *hot*.

Fourth chapter demonstrates that the overseas contacts for Holland were in the first instance its colonies: from Suriname came negro musicians, who could easily find employment as American entertainers; in the Dutch Indies the native peoples started playing new instruments. The line via Batavia seemed to be 'shorter' than the transatlantic. Integrating new customs and working with people with other skin colors invited resistance, all the more since jazz dances were seen as barbaric.

Chapter five points out the technical developments in the pre-war period, in relation to shipping and modern life: radio and gramophone records were indispensable for the rise of the new swinging dances.

The sixth chapter discusses *live* music on board. Some musicians have their saying about the actual music, hereby they have put the share of jazz history on cruise ships in perspective. Above all, amusement was seen as more important than the music providing that entertainment.

The seventh chapter is mainly concerned with presenting the conclusions of this research and recommendations for further research. Regarding the Holland-America Line: the image of the transatlantic connection has contributed to the importance of the Line, more than the actual maritime activities. Rotterdam's impulse to Americanize, together with the established network and image, constructed the 'jazziness' of the city.

Further research into port cities as cultural hotspots is still only a dream. To learn more, please contact the author: jazz@arieverheij.nl.

10.2 Zusammenfassung in Deutsch

Jazz über der Ozean ist eine Master-Arbeit, die sich dem Jazz Rotterdams in den Jahren 1918 bis 1940 widmet. Die Hafenlage und das kulturelle Klima der Stadt waren höchst wahrscheinlich die ausschlaggebenden Faktoren für die Blütezeit des Rotterdamer Jazz. Als holländische, nach Modernität strebende Stadt war sie im direkten Kontakt zu den USA und anderen europäischen Städten. Was jedoch bedeutet dies für das Netzwerk von Musikern? Wie hat es die Jazz Geschichte beeinflusst? In welcher Weise und mit welchem Ausmaß war die Holland-Amerika-Linie wichtig für die Verbreitung und Entwicklung des Jazz in Rotterdam zu Zwischenkriegszeiten?

Diese Arbeit beleuchtet die Geschichte des Jazz, den maritim-historischen Kontext und die Geschichte des kulturellen Lebens Rotterdams. Die historiographische Betrachtung (in Kapitel zwei) zeigt, dass diese drei wichtigen Untersuchungsfelder bisher nur ungenügend miteinander in Verbindung gebracht wurden, um das historische und soziokulturelle Netzwerk der frühen Jazz-Musiker zu erklären.

Kapitel drei handelt von der „Bühnen-Infrastruktur“ in den Niederlanden, während die Periode zwischen den zwei Weltkriegen: wer spielte wo, mit wem? Musikalische Familien ergriffen hierbei die Initiative in Bars und Cafés. Solisten aus Übersee wiederum spielten oft mit Rotterdamer Orchestern; ihre neuen Amerikanischen Tänze galten als „hot“.

Das vierte Kapitel verdeutlicht, dass die Kontakte aus Übersee in erster Linie den Kolonien zuzuschreiben sind: aus Surinam kamen schwarze Musiker, die als Amerikanische Entertainer leicht Arbeit fanden; in Niederländisch-Indien spielten die Einheimischen auf neuen Instrumenten. Die Linie via Batavia erwies sich im Vergleich zur Transatlantischen als kürzer. Die Einführung neuer Gebräuche und die Zusammenarbeit mit Menschen anderer Hautfarbe führte jedoch zu Widerständen – auch weil das Tanzen zu Jazzklängen als barbarisch angesehen wurde.

Kapitel fünf macht den Leser aufmerksam auf die technischen Entwicklungen in Bezug auf die Schifffahrt und die *moderne* Art zu Leben in der Zwischenkriegszeit: beim Aufschwung des „swinging dance“ sind Radio und Schallplatten nicht wegzudenken.

Kapitel sechs diskutiert die Live-Musik an Bord. Einige Musiker kommen zu Wort und relativieren den Teil der Jazzgeschichte auf Kreuzfahrtschiffen zu jener Zeit. Das Amüsement sei wichtiger als die Musik, durch die man sich amüsiere.

In Kapitel sieben findet sich - mit Verweisen auf die Zukunft - das Fazit der vorliegenden Untersuchung. Das Image der transatlantischen Verbindung, die Holland-Amerika-Linie, hat mehr zum Wert der Linie beigetragen als die eigentlichen maritimen Aktivitäten. Der Amerikanisierungswunsch Rotterdams - zusammen mit dem entstandenen Netzwerk und dem beschriebenen Image – sind die Grundpfeiler der Rotterdamer „jazziness“.

Weitere Forschungsergebnisse über Hafenstädte als kulturelle Hotspots stehen noch aus. Für weitere Informationen nehmen Sie bitte Kontakt mit dem Autor auf: jazz@arieverheij.nl.

10.3 Persoonsregister

artiesten

Armstrong, Louis (1901-1971)	- 28/46/53/60/70/95
Baarle, Ton van	- 92
Bannet, Louis (1911-2001)	- 57/58
Beekmans, Martin (1920-)	- 59
Bergveldt, Freddie	- 58/92
Brück, John van (1904-1940)	- 58
Bulterman, Jack (1909-1977)	- 58/59/104
Calloway, Cab (1907-1994)	- 57/60
Carter, Benny (1907-2003)	- 61
Cotton, Teddy	- 49/67/69/70
Crosby, Bing (1903-1977)	- 79
Dasberg, Sem (1909-)	- 58
Davids, Louis (1883-1939)	- 26/45
Dijk, Harry van	- 90-91/93/98
Dijk, Piet van	- 57/58/68
Doeve, Eppo (1907-1981)	- 81/82
Dunn, Johnny (1897-1937)	- 49/59/61
Dynamite, Kid (1911-1963)	- 49/67/68/69/72
Ellington, Duke (1899-1974)	- 28/60/61
Guldemon, Jeanne	- 51
Haagman, Abraham (-1942)	- 42
Hawkins, Coleman (1904-1969)	- 49/58/59/68/69/96
Johnson, Freddy (1904-1961)	- 49/51/59/61/78/96
Langestraat, Willy (1914-1998)	- 57/62
Lim, Harry	- 66
Maasland, Arie (1908-1980)	- 42/57/62
Parker, Charlie (1920-1955)	- 87/97
Reinhardt, Django (1910-1953)	- 60/61
Reuver, Annie de (1917-)	- 58
Rooij, Nico de	- 42/56/57/62
Schobben, Willy (1915-2009)	- 54/57
Spall, Lex van	- 61/67/69/78
Speenhoff, Koos (1869-1945)	- 43/45/76
Spyglass, James Elmer (1877-1957)	- 33/61/62
Sterman, Martin (1916-2008)	- 67
Valkhoff, Arie	- 42/54
Valkhoff, Jaap (1910-1992)	- 42/54
Vries, Clara de (1918-1943)	- 49/50/54
Vries, Jack de	- 52/53/57/60/66/91
Vries, Jan de	- 65/79
Vries, Louis de (1905-1935)	- 52/53/60/62
Whiteman, Paul (1890-1967)	- 57/89/97
Willebrandts, Dick (1911-1970)	- 42/51/54/55/79
Willebrandts, Flip	- 42/51/54

overig

Berendt, Joachim-Ernst (1922-2000)	- 79
Berliner, Emile (1851-1929)	- 77
Caland, Pieter (1826-1902)	- 35
Felleman, 'Pete'(1921-2000)	- 80
Idzerda, H.H.S. à Steringa (1885-1944)	- 76
Langeweg, Hans (1920-2007)	- 18/25/58/103
Lindbergh, Charles (1902-1974)	- 74
Marconi, Guglielmo (1874-1937)	- 76
Pincoffs, Lodewijk (1827-1911)	- 75
Reese, Dirk (1880-1967)	- 19/26/46/48
Siebers, Alphons (1893-1978)	- 44
Tuschinski, Abram (1886-1942)	- 48/53/97
Zimmerman, Alfred Rudolph (1869-1939)	- 43

10.4 Overzicht afbeeldingen

1.1	Tekening 'History of Jazz'-Tree, door Mary Lou Williams (1979)	pagina	14
1.2	Microfiche 'Reese' (Collectie GAR)		19
1.3	Microfiche 'Reys' (Collectie GAR)		19
1.4	Historiografische cirkels, eigen schema		21
3.1	Advertentie Cosmopoliet, in <i>Rotterdams Nieuwsblad</i> , 14 febr. 1924		44
3.2	Advertentie Alcazar, in <i>Rotterdams Nieuwsblad</i> , 26 sept. 1929		44
3.3	Foto Dancing Pschorr (Collecties GAR / NJA / PHL)		47
3.4	Advertentie 'Opening Negro-Palace Mephisto', 1936		49
3.5	Advertentie 'Afscheidsavond Freddy Johnson en aankondiging Clara de Vries'		49
3.6	Foto 'Hot Rhythm Landers' op de Schiedamsedijk, 1935		50
3.7	Artiestenfoto's Louis en Jack de Vries		52
3.8	Advertentie 'The Resonancé. Zeven Amerikaansche Dansnoviteiten'		53
3.9	Foto en advertentie Louis de Vries (Collectie NJA)		53
3.10	Foto 'The Three Hawkcourts', 1927 (Collectie Jaap Valkhoff)		54
3.11	Foto van een anonieme Flapper (Bron onbekend)		56
3.12	Foto Freddie Bergveldt (Collectie Hans Langeweg)		58
3.13	Advertenties Coleman Hakwins (Collectie NJA)		59
3.14	Foto Calloway en Louis en Jack de Vries (Collectie NJA)		60
4.1	Foto 'The Original Jazzband', in Sociëteit Concordia, 1924		65
4.2	Foto Ferdinand 'Jelly Roll' Morton met Harry Lim, 1939 (Collectie Ate van Delden)		66
4.3	Foto Kid Dynamite met band (Collectie Herman Openneer)		69
4.4	Foto Teddy Cotton (Collectie NJA)		70
4.5	Tijdschrift-illustratie 'Le Black-Bottom', 1926 (Collectie University of Virginia Library)		72
5.1	Advertentie Idzerda's radio-uitzending, advertentie NRC, 1919		76
5.2	Foto van crooner Jan de Vries (Collectie NJA)		79
6.1	Grafiek: aantal passagiers Holland Amerika Lijn (Bron: De Goey)		85
6.2	Grafiek: verhouding lijn- en cruisevaart Holland Amerika Lijn (Bron: De Goey)		86
6.3	Grafiek: aantal cruisepassagiers (kort/lang) Holland Amerika Lijn (Bron: De Goey)		87
6.4	Affiches Holland-Amerika Lijn: s.s. <i>Statendam</i> (http://cruise.e-sites.nl/files/CRUISESCHEPEN/historie-affiche-statendam.jpg)		87
6.5	Foto van dansend gezelschap op de s.s. <i>Statendam III</i> (HR, jrg.20, 640)		89
6.6	Programma revue-avond s.s. <i>Statendam III</i> (1938)		90
6.7	Harry van Dijk (Voorpagnina NJA Bulletin), foto in <i>De Jazzwereld</i> , 1933		91
6.8	Foto O.K. Rhythm Kings, in Roxy 1933 (Collectie NJA)		91
6.9	O.K. Rhythm Kings, aan s.s. Veendam (Collectie Herman Openneer)		92

Dankwoord

Ik ben aan velen dank verschuldigd, die mijn afstudeeronderzoek en het verslag daarvan mogelijk hebben gemaakt. In de eerste plaats dank ik prof.dr. Paul van de Laar, de begeleider van mijn Master Thesis, en prof.dr. Marlite Halbertsma, die als medebeoordelaar heeft opgetreden. Ik bewonder hun specialistische kennis, waar ik van genieten mocht door de boeiende colleges en plezierig leesbare publicaties. Ik dank Hans Zirkzee, die zich in de jazzgeschiedenis heeft gestort, voor de gedetailleerde informatie en enthousiasmerende verwijzingen; onze samenwerking en urenlange besprekingen hebben bijgedragen aan het verhaal van *Jazz in Rotterdam*. Bovendien wil ik prof.dr. Walter van de Leur, die we de 'eerste jazzprofessor van Nederland' noemen, bedanken voor het overzichtelijk maken van de jazzgeschiedenis. Van de vele medewerkers van behulpzame instellingen noem ik met name Dick Bergsma, van het Rotterdams Radiomuseum; Ditmer Weertman, van het Nederlands Jazzarchief; Jan Bordewijk van Vereniging De Lijn. In gesprekken met Herman Openneer, jazzkenner en verzamelaar, bleek hoe waardevol zijn werk is voor onderzoekers. Ernst Bakker hielp mij praktisch met de lay-out van de Master Thesis; mijn neef Ben Riedl heeft bijgedragen aan de Duitstalige samenvatting. Enkele collega's van de Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen vroegen regelmatig naar vorderingen van mijn onderzoek en moesten geduld opbrengen voor mijn 'jazzy' onrust. Dankzij hen heb ik mijn jaren aan de FHKW als bijzonder leerzaam en plezierig ervaren. Een eervolle vermelding verdient Annegien Tegelaar-Prins (†2008), die alleen het eerste deel van het onderzoek mocht meemaken. Ik dank vooral mijn ouders, die mij ten voorbeeld geweest zijn in hun toewijding. Zij hebben mijn passie en zelfstandigheid altijd aangemoedigd. Ik dank mijn tweelingzusje Sara en zwager Walter, voor hun vriendschap, en Myrna die zoveel voor me betekent dat ik haar liever als 'ocean' schat dan als 'meer'. Mijn gedachten gaan uit naar mijn zeevarende broer Johann, die nu als maritiem officier de wereldzeeën bevaart, en naar mijn opa Verheij (†2002), die bij de Holland Amerika Lijn gevaren heeft.

