

Universiteit Gent
Academiejaar 2009-2010

De introductie, verspreiding en vestiging van jazz in België

Een socio-historische studie over jazz in het Interbellum.

Marieke Anaf

20050592

Master Geschiedenis

Scriptie tot het behalen van de graad Master in de Geschiedenis

Faculteit Letteren en Wijsbegeerte

Vakgroep Nieuwste Geschiedenis

Promotor: Dr. Christophe Verbruggen

Copromotor: Hans Vandevoorde

Verklaring in verband met de toegankelijkheid van de scriptie

Ondergetekende,

afgestudeerd Master in de Geschiedenis aan Universiteit Gent in het academiejaar 2009-2010 en auteur van de scriptie met als titel:

.....
.....
.....
.....

verklaart hierbij dat zij/hij geopteerd heeft voor de hierna aangestipte mogelijkheid in verband met de consultatie van haar/zijn scriptie:

- de scriptie mag steeds ter beschikking worden gesteld van elke aanvrager;
- de scriptie mag enkel ter beschikking worden gesteld met uitdrukkelijke, schriftelijke goedkeuring van de auteur (maximumduur van deze beperking: 10 jaar);
- de scriptie mag ter beschikking worden gesteld van een aanvrager na een wachttijd van jaar (maximum 10 jaar);
- de scriptie mag nooit ter beschikking worden gesteld van een aanvrager (maximumduur van het verbod: 10 jaar).

Elke gebruiker is te allen tijde verplicht om, wanneer van deze scriptie gebruik wordt gemaakt in het kader van wetenschappelijke en andere publicaties, een correcte en volledige bronverwijzing in de tekst op te nemen.

Gent,(datum)

.....(handtekening)

“Les foules se pressent, les danseurs sont excités, la jeunesse pétillante, les habitués battent la mesure, une génération de doppés (sic) se prépare.

Je vous annonce, Mesdames et Messieurs, le règne du Jazz, médecine infernale fabriquée dans les usines américaines, mise en conserve dans des disques noirs comme l’âme des bootleggers qui la fraudent et la transportent, reniflée et humée par les Européens pour qui elle est devenue une nécessité, pour les États-Unis une merveilleuse industrie d’exportation qui conquiert le marché outre-Atlantique”

(Robert Goffin, *Aux Frontières du Jazz*, 1932)

INHOUDSOPGAVE

INHOUDSOPGAVE.....	4
Woord vooraf	7
Inleiding.....	8
Bronnen	14
1. Fonds Robert Pernet, Muziekinstrumentenmuseum Brussel (MIM)	14
2. Fonds Robert Goffin, Archives et Musée de la Littérature française (AML)	15
3. Privécollecties	16
4. Andere vindplaatsen	16
I. LITERATUURSTUDIE: JAZZ IN HET INTERBELLUM.....	18
I.1. Context interbellum	18
I.2. Vernieuwing in het populair vermaak.....	21
I.3. Een korte geschiedenis van de jazz.....	26
I.3.1. Voorgeschiedenis en invloeden	26
I.3.2. De jazz wordt geboren	28
I.3.3. Chicago	29
I.3.4. New York.....	30
I.3.5. Straight jazz	31
I.3.6. De jaren dertig: Big bands en Swing	32
I.3.7. Jazz steekt de oceaan over	33
I.4. Deelbesluit	36
II. DE INTRODUCTIE VAN JAZZ IN BELGIË	37
II.1. Voorgeschiedenis.....	37
II.1.1. De Minstrels	37
II.1.2. Amerikaanse bands in België	39
II.1.3. Ragtime.....	40
II.1.4. De Eerste Wereldoorlog	43
II.2. Intrede van jazz in België	44
II.2.1. The Mitchell's Jazz Kings	44
II.2.2. Jazz Band Partout	46
II.2.3. Jazz en dans	51
II.3. Deelbesluit	56
III. VERSPREIDING VAN JAZZ.....	58
III.1. Het nachtleven.....	58
III.2. Muziekuitgaven	60
III.3. Platenindustrie	62
III. 4. Radio	69
III.5. Cinema	72
III. 6. Pers	74
III.6.1. Music Magazine	74
III.6.2. Music: spreekbuis van en voor de jazzscene.....	78
III.6.3. Music: internationaal én Belgisch	81
III.7. Deelbesluit.....	84
IV. VESTIGING VAN JAZZ IN BELGIË	86
IV.1. Bouleversements!	86
IV.1.1. Eerste tekenen van verandering	86
IV.1.2. Crisistijd	87
IV.1.3. Le jazz est mort... ..	89
IV.1.4. Vive le Jazz!	91

IV.2. Structuren in de jaren dertig.....	92
IV.2.1. Jazz clubs	92
IV.2.2. Toernooien	95
IV.2.3. Concerten	102
IV.3. Swing is in.....	106
IV.4. Deelbesluit	110
V. ACTOREN	112
V.1. Muzikanten	112
V.1.1. Professionele muzikanten	112
V.1.2. Amateurs	122
V.2. Het Publiek	124
V.2.1. Dansers	124
V.2.2. Jazzliefhebbers	127
V.2.3. Reacties	129
V.2.3.1. De reactie van het grote publiek.....	130
V.2.3.2. De reacties van de tegenstanders.....	131
V.2.3.3. De reacties van de voorstanders	132
V.2.3.4. Debatten.....	135
V.2.3.5. ‘Echte’ jazz.....	137
V.2.3.6. Reacties op concrete gebeurtenissen	139
V.3. De rol van intermediairen.....	141
V.3.1. Felix Robert Faecq	143
V.3.1.1. Achtergrond en eerste ondernemingen.....	143
V.3.1.2. Music Magazine	145
V.3.1.3. International Music Company	146
V.3.1.4. International Music Store	149
V.3.1.5. Opnames	150
V.3.1.6. Jazz Club de Belgique	152
V.3.1.7. Toernooien en concerten	152
V.3.1.8. Auteursrechten en Belgische muziek	154
V.3.1.9. Correspondentie.....	155
V.3.2. Robert Goffin	161
V.3.2.1. Wie was Robert Goffin?.....	161
V.3.2.2. Goffin en jazz	162
V.3.2.3. De betekenis van Goffin voor de introductie van jazz in België.....	167
V.3.2.4. Het werk van Robert Goffin als historische bron.....	169
V.4. Deelbesluit.....	179
VI. INTERACTIE MET HET BUITENLAND	182
CONCLUSIE	188
BIBLIOGRAFIE	193
Boeken.....	193
Artikels	195
Grijze literatuur	197
BRONNEN	198
Fonds Robert Pernet, Muziekinstrumentenmuseum Brussel	198
Pers	198
Archives et Musée de la Littérature française (AML): fonds Robert Goffin.....	199
Mondelinge Bronnen.....	199
BIJLAGEN	200
1. Interview met Mevr. Véronique Bizet, 26/04/2010 Over haar peter Félix Faecq.....	200

2. Interview met Dhr. Léon Dierckx, 05/05/2010	205
3. Tabel: omzettingsfactor naar gemiddelde prijzen van 2009 op basis van de index van de consumptieprijzen en referentie naar het uurloon van een bouwvakker in Brussel.....	210

WOORD VOORAF

Alvorens de lezer mee te nemen naar het 'rijk der jazz' in het interbellum, wil ik enkele mensen bedanken die mij de hand gereikt hebben tijdens een langdurige en complexe zoektocht. Eerst en vooral mijn promotor dr. Christophe Verbruggen, niet enkel voor het intellectuele advies, maar ook voor het vertrouwen in mij de laatste twee jaar en voor de steun bij belangrijke beslissingen, zoals de keuze voor geschiedenis en een verdere carrière in het buitenland. Vervolgens mijn copromotor prof. dr. Hans Vandevoorde, die omwille van zijn spontane en relevante begeleiding een voorbeeld kan zijn voor vele professoren. Léon Dierckx wil ik bedanken voor het delen van zijn alomvattende kennis met een jonge, onervaren studente en voor het lezen en verbeteren van mijn scriptie. Zijn warme persoonlijkheid en intelligente visie hebben mij gemotiveerd alsook geïnspireerd. Marc Danval en Véronique Bizet bedank ik voor de tijd die ze vrij maakten voor ontmoetingen en interviews. Verder had het maandenlange speurwerk in de gigantische collectie van Robert Pernet er één van jaren geworden zonder de hulp en bereidwilligheid van Thomas De Mey, voor wie geen enkele vraag teveel was. Dankzij hem kreeg ik toegang tot de collectie en een overzicht van haar inhoud. Deze scriptie zorgde ook voor onverwachte ontmoetingen met boeiende mensen, waaronder bijvoorbeeld Leon Lhoëst. Hem wil ik graag bedanken voor de leuke gesprekken en vooral om mij in contact te brengen met de bewaarders van de collectie Albert Michiels. Kor Van Istendael dank ik voor zijn expertise over culturele geschiedenis en de inspirerende correcties. Verder gaat mijn dank nog uit naar het personeel van de bibliotheek van het Muziekinstrumentenmuseum, van het AML (Archives & Musée de la littérature française), van de krantenafdeling en de muziekafdeling van de Koninklijke Bibliotheek, van de bibliotheek van het Brussels conservatorium, alsook naar Jean-Pol Schroeder en het Maison du Jazz in Luik, Jan De Wilde van de bibliotheek van het Antwerps conservatorium en nog een heleboel andere mensen die deze scriptie mee hebben gemaakt tot wat ze is. Tenslotte bedank ik mijn vrienden voor de aanmoediging, maar nog het meest mijn ouders, wiens steun op alle mogelijke manieren mij niet alleen heeft gebracht tot deze scriptie, maar ook tot wie ik ben en waar ik sta vandaag. Ik draag dit werk graag op aan mijn vader, terug van ooit weggeweest en nu de beste vader die een dochter zich kan wensen. Bedankt.

INLEIDING

Jazz is een muziekgenre dat ontstond in de Verenigde Staten. Na duizenden boeken over haar geschiedenis, is dit feit zowat internationaal gemeengoed geworden. Maar wie kan iets vertellen over jazz in België en hoe deze 'vreemde' muziek haar intrede deed en onthaald werd in de Belgische samenleving? Dat is de essentiële vraag die we ons in deze scriptie stellen. We beschouwen deze intrede als een proces dat in het interbellum drie fases doorliep: de introductie van jazz in België, de verspreiding ervan en tenslotte de eventuele vestiging als 'vaste waarde' in de samenleving. De evolutie die een nieuw muziekgenre doormaakt lijkt misschien een vreemd onderwerp voor een masterscriptie binnen de opleiding geschiedenis. Jazz in België tijdens het interbellum zou inderdaad beter door een musicoloog bestudeerd kunnen worden, tenminste wanneer de focus zou liggen op de muziek zelf, de stilistische kenmerken en partituren uit die tijd. Dit onderwerp kan echter ook vanuit een socio-historisch perspectief benaderd worden, waardoor het bijzonder interessant wordt voor historici. Dan dekt de titel veel meer dan enkel de lading van een nieuw muziekgenre in België. Van waar kwam deze nieuwe rage? Hoe paste ze in de tijdsgeest na Wereldoorlog I? Waarmee werd jazz in het begin geassocieerd? Hoe verhiel ze zich tot de nieuwe media die opkwamen tijdens het interbellum? Waarom verdween jazz niet weer na haar intrede? Welke groepen in de samenleving kregen te maken met jazz? Welke intermediaire figuren vormden een brug tussen de muziek en het publiek? Waren er initiatieven om jazz te promoten in de maatschappij? Op welke manier assimileerden Belgische muzikanten het genre? Had de economische crisis van de jaren '30 een invloed op het jazzgebeuren? Hoe verhiel den Belgen zich ten opzichte van buitenlandse muzikanten of zwarten? ... Dit zijn maar enkele vragen die verscholen liggen achter het onderwerp van deze scriptie.

De verantwoording voor de onderzochte periode, het interbellum, ligt in het feit dat jazz na de Eerste Wereldoorlog haar intrede deed in België en ons inziens ingeburgerd raakte voor het begin van de Tweede Wereldoorlog. Tijdens en na die oorlog nam jazz een andere wending en ontstonden er nieuwe stijlen en nieuwe media (bijvoorbeeld de televisie) die een zeer eigen rol zouden spelen voor de evolutie van jazz en dus buiten deze vraagstelling

vallen. De geografische focus ligt hoofdzakelijk op Brussel, aangezien de hoofdstad in die periode het belangrijkste centrum was van jazz in België. Hier en daar zal er echter ook verwezen worden naar andere plaatsen waar jazz een aanzienlijke plaats verwierf, zoals Luik, Antwerpen en toeristische oorden zoals Oostende. Er zal ook bijzondere aandacht besteed worden aan de actoren die actief waren in het proces en aan de interactie met het buitenland.

Deze studie is vernieuwend om twee redenen. Eerst en vooral was er over de Belgische *jazzscene* nog weinig of geen onderzoek verricht, terwijl er nochtans heel wat interessant bronnenmateriaal bestaat. Deze scriptie wil dan ook een eerste stap zetten in de studie en de verwerking van die bronnen. Daarom kiezen we voor een ruime aanpak met een breed spectrum aan bronnen. Eens er een beginnend beeld is geschetst van de Belgische *jazzscene* in het interbellum, kan er later eventueel verder gewerkt worden op kleinere deelaspecten met specifieke bronnen. Ten tweede handelt de bestaande literatuur over jazz, alsook over Belgische jazz, voornamelijk over de muziek en haar uitvoerders. De context waarin zij werkzaam waren, komt veel minder aan bod. Er bestaan zeer veel internationale werken over jazzgeschiedenis, maar slechts enkelen hanteren een sociologische invalshoek. Toen we de boeken van onder andere Francis Newton, Jeffrey Jackson of Neil Leonard lazen over de situatie in het buitenland (bijvoorbeeld de Verenigde Staten of Parijs)¹, leek het ons boeiend om ook voor België onderzoek te doen naar jazz in de maatschappij. Buitenlandse auteurs verwijzen namelijk meermaals naar een bloeiende *jazzscene* in België in het interbellum, maar toch bestaat daar in eigen land bijna geen informatie over. Dat maakt deze studie

¹ Zie onder andere LEONARD, Neil, *Jazz and the White Americans. The Acceptance of a new art form*, London, The University of Chicago Press, 1964. COLLIER, James Lincoln, *The Reception of Jazz in America. A new view*, New York, Institute for Studies in American Music, 1988. NEWTON, Francis, *The Jazz Scene*, London, Macgibbon & Kee, 1960. NEWTON, Francis, *Une sociologie du jazz*, Paris, Flammarion, 1966. HOBBSAWM, E., *The Jazz Scene*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1989. Over de receptie van jazz in Frankrijk (voornamelijk Parijs), is er al vrij veel gepubliceerd. Sommige werken handelen eerder over de sociale aspecten, terwijl andere focussen op jazz als cultureel fenomeen (en de relatie met andere kunstvormen bijvoorbeeld). Enkele interessante werken zijn: ARCHER-STRAW, Petrine, *Negrophilia. Avant-garde Paris and Black Culture in the 1920s*, London, Thames & Hudson, 2000. BERLINER, Brett A., *Ambivalent Desire: The exotic black other in jazz-age France*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2002. BLAKE, Jody, *Le Tumulte Noir: Modernist Art and Populist Entertainment in Jazz-Age Paris 1900-1930*, Pennsylvania, The Penn State University Press, 1999. DORIGNÉ, Michel, *Jazz, culture et société*, Paris, Les Editions Ouvrières, 1967. JACKSON, Jeffrey, *Making Jazz French. Music and modern life in Interwar Paris*, Durham & London, Duke University Press, 2003. NETTELBECK, Colin, *Dancing with De Beauvoir. Jazz and the French*, Melbourne, Melbourne University Press, 2004.

bijzonder moeilijk, want vooraleer men feiten kan kaderen in een ruimere maatschappelijke en theoretische context of bepaalde conclusies kan trekken, moeten de feiten natuurlijk eerst gekend zijn. Daarvoor zijn we deels aangewezen op de schaarse literatuur over Belgische jazz², maar grotendeels op primair bronnenonderzoek. Net zoals buitenlandse muziek een voorbeeld vormde voor Belgische musici in het interbellum, waren de studies over de *jazzscenes* in andere landen inspiratiebronnen voor deze scriptie. Voornamelijk voor het opstellen van deelvragen, zoals waar jazz te horen was in die periode of hoe het publiek samengesteld was, konden eerdere studies als voorbeeld dienen. De antwoorden op die vragen gelijken deels op elkaar voor de verschillende landen, maar toch ontstond en evolueerde jazz in elk land in een eigen context met specifieke eigenheden die nergens anders voorkwamen.

De keuze voor dit onderwerp kwam enerzijds voort uit een zekere verontwaardiging over een gebrek aan bestaand materiaal en anderzijds uit een inzicht in de verschillende

² De werken waarin jazz in België in het interbellum behandeld wordt, zijn op één hand te tellen. Bovendien wordt het interbellum er kort behandeld in een groter geheel over verschillende decennia jazzmuziek. Jazzverzamelaar- en historicus Robert Pernet schreef een boek over zijn eigen collectie, maar focuste daarbij voornamelijk op de Belgische muzikanten en hun evoluerende stijl. Zijn weliswaar goede en gefundeerde historische schets diende vooral als inleiding op zijn uitgebreide discografie van Belgische jazzplaten. Cf. PERNET, Robert, *Jazz in Little Belgium: historique et discographie de 1881 à 1966*, Brussel, Sigma, 1967 en PERNET, Robert, *Belgian Jazz Discography (1897-1999)*, Brussel, Robert Pernet, 1999. Dezelfde Pernet vatte zijn boeken ook samen in enkele artikels. Cf. PERNET, Robert, "Le Jazz Belge a (beaucoup plus de) 75 ans, in: SABAM (ed.), *Sabam 75*, Brussel, Jacques Leduc, 1977, pp. 168-205 en PERNET, Robert, "Un demi siècle de Jazz à Bruxelles", in: X, *Bruxelles Coeur de l'Europe*, Bruxelles, Syndicat d'Initiative de Bruxelles, pp. 65-74.

Een ander boek over Belgische jazz is een woordenboek met een alfabetisch overzicht van Belgische jazzmuzikanten, dat ook een historische schets als inleiding bevat. Hier is een historische studie dus evenmin een doel op zich, laat staan een socio-historisch perspectief. Cf. PERNET, Robert, SCHROEDER, Jean-Pol, e.a., *Dictionnaire du jazz à Bruxelles et en Wallonie*, Liège, Mardaga, 1991. Over de *jazzscene* in Luik bestaat er een boek van Jean-Pol Schroeder, dat af en toe als voorbeeld kon dienen voor onze studie over Brussel. SCHROEDER, Jean-Pol, *Histoire du jazz à Liège de 1900 à 1980*, Bruxelles, Editions Labor, 1985. Een thesis over jazz in België werd geschreven aan de universiteit van Luik in 1982 door een studente musicologie, maar was voornamelijk een overname van de studies van Pernet, aangevuld met musicologisch onderzoek. Cf. RUELLE, Thérèse, *Le jazz en Belgique*, Université de Liège, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, 1982. Daarnaast verschenen er nog enkele zeer korte artikels van verzamelaar Albert Michiels in het tijdschrift *Jazzmozaïek* in 2005 en 2006. Tenslotte lijken enkele thesissen recentelijk de weg naar jazzgeschiedenis gevonden te hebben, elk met een eigen invalshoek en een afbakening in tijd en ruimte. Cf. LAMBRECHTS, Tim, *Het jazzliefhebbersmilieu in België (1919-1948) : een onderzoek naar de drie toonaangevende Belgische jazztijdschriften, gekaderd in de ontwikkelingen van de Amerikaanse jazz*, Universiteit Gent, onuitgegeven licentiaats-verhandeling, 1997. VUIJLSTEKE, Carlo, *Zwarte bamboulas en geile zazous: jazz in Gent tijdens de swingperiode (1930-1945)*, Universiteit Gent, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, 2000. BUFFEL, Els, *Jazz als protest? Een onderzoek naar de toonaangevende organisatoren van jazzevenementen en orkestleiders in bezet België (1940-1944)*, Universiteit Gent, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, 2008.

interessante dimensies die verscholen liggen achter een op het eerste zicht eenvoudige vraagstelling. Door ons gedurende drie jaar bezig te houden met jazz in het interbellum en aanverwanten, via een bachelorpaper over theater in het interbellum binnen de opleiding Kunstwetenschappen en een bachelorpaper over jazz in het interbellum (een literatuurstudie, voornamelijk over de situatie in Parijs) binnen de opleiding Geschiedenis, leerden we beetje bij beetje de vele aspecten kennen en het belang van dit onderzoek. Dat ligt volgens ons vooral in een poging tot het verenigen van de disciplines geschiedenis, muziekgeschiedenis en sociologie. Voor een socioloog zal deze studie te weinig theoretische uitgangspunten bevatten, voor een musicoloog te weinig gegevens over de muziek zelf. Voor de historicus is ze misschien teveel een amalgaam van verschillende perspectieven en verschillende bronnen, maar de rijkdom ligt misschien juist in die brede aanpak. Dit onderzoek probeert niet alleen een brug te slaan tussen verschillende disciplines, maar ook tussen verschillende domeinen binnen de geschiedwetenschap, namelijk de sociale en de culturele geschiedenis. Deze scriptie is geen eendimensionale sociale geschiedenis, noch een eendimensionale cultuurgeschiedenis van jazz in het interbellum. Zowel het culturele als het sociale veld vertonen weliswaar specifieke kenmerken, maar zijn evengoed onderling verweven en staan in een dialectische verhouding tot mekaar. Jazz wordt hier dan ook benaderd als een dynamisch sociaal-cultureel verschijnsel binnen de specifieke maatschappelijke realiteit van België in het interbellum, dat op zijn beurt geen eiland is, maar onderhevig aan invloeden die van buiten af komen en omgekeerd, zelf de externe wereld gaat beïnvloeden. Doordat we een sociaal-culturele invalshoek nemen kunnen we onder de actoren (de *jazzscene*) niet enkel de producenten (de musici) en de consumenten (het publiek) onderscheiden en hun onderlinge beïnvloeding duiden, maar komt ook de rol van intermediären in het vizier, namelijk zij die jazz bemiddelden tussen de creators en de gebruikers en de dialectiek tussen beiden bespeelden.

Het is een hele uitdaging om historisch onderzoek te verrichten over een vluchtig gegeven als jazzmuziek, dat voornamelijk leefde in het uitgaansleven en doorgaans weinig bronnen naliet. Hoe bepaal je wat voor publiek er naar jazz luisterde? Zijn geschriften van jazzliefhebbers wel representatief voor de opinie van de samenleving over jazz? Hoe weet je of muzikanten jazzmuziek speelden vanuit een persoonlijke smaak of vanuit een commerciële interesse? Er zijn vele vragen zoals deze die van een vrij eenvoudig onderwerp

een moeilijke kwestie maken. In deze scriptie kunnen we nog geen eenduidig of volledig antwoord bieden op al deze vragen, noch een exhaustief beeld bieden van de volledige *jazzscene* in het interbellum. Deze scriptie pretendeert dan ook enkel een exploratie te zijn van het bestaande bronnenmateriaal en een startpunt voor navolgende studies rond de plaats van muziek in de maatschappij, de acceptatie van nieuwe rages in een historische context, culturele uitwisseling in een transnationaal perspectief of rond verschillende deelaspecten van onze vraagstelling, zoals bijvoorbeeld de relatie tussen jazz en de Belgische platen- of filmindustrie.

Voor de concrete uitwerking van deze scriptie kozen we voor een thematische aanpak eerder dan voor een chronologische, zodat elk hoofdstuk op zich leesbaar kan zijn.

Na een overzicht van de gebruikte bronnen, volgt een korte literatuurstudie, waarin de ruimere context van het interbellum, vernieuwingen in het populair vermaak en tenslotte de jazzgeschiedenis aan bod komen. Hierin wordt voornamelijk aandacht besteed aan zaken die van belang zijn voor het verdere onderzoek en om de vaststellingen te kunnen kaderen. Daarna volgen de delen die grotendeels gebaseerd zijn op primair bronnenmateriaal, het echte historisch onderzoek. Het eerste deel over de introductie van jazz in België start met een voorgeschiedenis, om daarna de echte intrede van jazz beter te kunnen begrijpen. Vervolgens zullen we zien hoe het woord jazz voor de eerste keer verscheen bij het optreden van de Amerikaanse band The Mitchell's Jazz Kings en hoe er daarna in de jaren twintig verscheidene jazzbands ontstonden in België. We zullen ook de relaties tussen jazz en dans in het interbellum onderzoeken. Het volgende deel handelt over de verspreiding van jazz via verschillende kanalen: enerzijds de meer traditionele zoals het nachtleven of bladmuziek, anderzijds via de nieuwe media die opkwamen, zoals de fonografie, de radio en de cinema. Er wordt in dit deel ook aandacht besteed aan de rol van de pers, meer bepaald van het baanbrekende Belgische jazztijdschrift *Music magazine*, spreekbuis van het Belgische jazzliefhebbersmilieu. In het derde deel over de vestiging van jazz in België, zullen we zien hoe jazz na een overgangperiode een eerste institutionalisering onderging, met het ontstaan van structuren zoals de Jazz Club de Belgique, de organisatie van jazztoernooien die de jazzamateurs stimuleerden en tenslotte de intrede van jazz in de officiële concertzalen. Hoewel de sociale actoren doorheen de verschillende hoofdstukken aangeraakt worden, worden ze systematisch behandeld in deel V. Daarin bestuderen we eerst de muzikanten,

zowel de professionele als de amateurs die deel uitmaakten van de *jazzscene*. Vervolgens het publiek, onderverdeeld in dansers en jazzliefhebbers, en hun reacties op dit nieuwe fenomeen. Tenslotte komen twee belangrijke 'intermediairen' van de tussenoorlogse *jazzscene* aan bod, die een plaats innamen tussen de muziek en het publiek. Het gaat om zakenman Félix Faecq en poëet Robert Goffin, aan de hand van wiens persoonlijke archieven we hun betekenis voor jazz in België proberen inschatten. Een laatste hoofdstuk handelt over de interactie met het buitenland, aangezien jazz een geïmporteerd fenomeen was en de Belgische *jazzscene* niet los stond van gebeurtenissen en personen in andere landen.

BRONNEN

Tijdschriften, krantenartikels, foto's, flyers, programmaboekjes, correspondentie, literaire werken, audiovisueel materiaal, contracten, affiches, mondelinge interviews met personen die centrale figuren uit het interbellum gekend hebben (bij gebrek aan overlevenden die de periode 1919-1939 bewust meemaakten), ... Om de geponeerde onderzoeksvraag te beantwoorden, werd er duidelijk een breed arsenaal aan historische bronnen gehanteerd. Al moeten we er ons steeds van bewust zijn dat de meeste bronnen een pro jazz invalshoek hanteren en dat historische kritiek daarom aangewezen is. Wat volgt is een overzicht van de voornaamste vindplaatsen.

1. Fonds Robert Pernet, Muziekinstrumentenmuseum Brussel (MIM)³

Na een uitgebreid archiefonderzoek in de collectie Robert Pernet, mag een woordje over deze jazzhistoricus niet ontbreken. Zonder zijn verzamelwoede rond Belgische jazz, zou deze scriptie praktisch niet mogelijk geweest zijn. Robert Pernet (1940-2001) ontdekte jazz in 1953 en heeft de rest van zijn leven alles verzameld rond voornamelijk Belgische jazz, met als resultaat een fantastische collectie van meer dan 7.000 opnames, ontelbare tijdschriften en boeken en duizenden archiefstukken en foto's.⁴ Hij verzamelde niet alleen, maar interviewde ook muzikanten van vorige generaties en ontmoette iedereen die een belangrijke rol speelde in de Belgische *jazzscene*. Al in 1967 publiceerde hij *Jazz in Little Belgium*, een boek over de geschiedenis van jazz in België, met vooral een uitgebreide discografie. In 1999 verscheen zijn *Belgian Jazz Discography*, die een overzicht biedt van alle opnames van Belgische musici. Pernet heeft ook een tijd lang gewerkt voor Felix Robert Faecq, gedurende enkele decennia dé spilfiguur van de Belgische jazzwereld. Een jaar na het overlijden van Robert Pernet werd zijn collectie gekocht door de Koning Boudewijnstichting,

³ Verder in dit werk steeds afgekort als MIM Brussel.

⁴ Om meer te weten over Robert Pernet en zijn verzameling, zie onder andere AUWELAERT, Patrick, "Robert Pernet (1940-2001): een leven toegewijd aan jazz", in: *Kunsttijdschrift Vlaanderen*, jaargang 54, nr. 306, juni 2003, pp. 182-184. PERNET, Robert, "Robert Pernet", in: PERNET, Robert, SCHROEDER, Jean-Pol, e.a., *Dictionnaire du jazz à Bruxelles et en Wallonie*, Liège, Mardaga, 1991, pp. 230-231.

die ze toevertrouwde aan de bibliotheek van het Muziekinstrumentenmuseum in Brussel.⁵ Daar is de enorme verzameling nog volop in inventarisatie, maar dankzij een significante samenwerking met wetenschappelijk medewerker Thomas De Mey hebben we toegang kunnen krijgen tot al het materiaal dat interessant zou zijn voor het onderwerp en de periode van deze scriptie.⁶ Het nadeel aan een nog niet geïnteriseerd archief is natuurlijk dat men geen idee heeft van wat er zich allemaal bevindt in de collectie en men niet zeer bewust naar documenten kan zoeken, wat het werk enorm tijdrovend maakt. Gelukkig was er wel al een overzicht van de tijdschriften en konden we aan de hand van notities op archiefdozen toch al veel materiaal uitsluiten. In de bibliografie wordt een overzicht gegeven van welke dozen en mappen gebruikt werden. Het is ook in de collectie Pernet dat we heel veel secundaire literatuur over jazz konden raadplegen, alsook de volledige reeks nummers van het tijdschrift *Music*.

2. Fonds Robert Goffin, Archives et Musée de la Littérature française (AML)⁷

In het AML (ondergebracht in de Koninklijke Bibliotheek) bevindt zich het archief van Belgisch dichter, advocaat, jazzliefhebber,... Robert Goffin. Zijn baanbrekend boek over jazz uit 1932, *Aux frontières du Jazz*, alsook zijn latere herinneringen over jazz, dienen als dankbare bronnen, al is een kritische lezing aangewezen. De meeste van zijn werken kan men ook terug vinden in het fonds Pernet, maar het zijn vooral zijn persoonlijke manuscripten en zijn correspondentie die als extra bronnen konden dienen voor de casestudy over zijn intermediaire rol in de Belgische *jazzscene*. Helaas is er rond Goffin voornamelijk bronnenmateriaal van tijdens en na de jaren '40.⁸ Een mogelijke verklaring hiervoor is dat er veel van zijn briefwisseling tijdens Wereldoorlog II verloren is gegaan.

⁵ In 2004 was er in het MIM ook een tentoonstelling rond de collectie: Jazz in Little Belgium. Bij deze tentoonstelling is een cd uitgegeven waarop zich enkele tracks bevinden van Belgische jazz uit het interbellum. Cd Jazz in Little Belgium – La Collection Robert Pernet, CD 1 (de 1927 à 1943).

⁶ In het Muziekinstrumentenmuseum heb ik ook een vrijwilligersstatuut aangevraagd, waardoor ik een vrijere toegang kreeg tot de bibliotheek en de collectie. Het resultaat van deze scriptie wordt dan ook ten dienste gesteld van het MIM als wetenschappelijk onderzoek rond hun collectie.

⁷ Verder in dit werk steeds afgekort als AML.

⁸ Dit materiaal viel helaas buiten het bereik van deze scriptie, maar is boeiend om zijn pro-Belgische, anti-Duitse houding tijdens Wereldoorlog II te bestuderen.

3. Privécollecties

Enkele documenten vonden we terug in de privécollecties van verzamelaars, al is dit zeer beperkt. Marc Danval, Léon Dierckx, Véronique Bizet toonden ons materiaal, maar dienden vooral als dankbare gesprekspartners omwille van hun kennis over het onderwerp of hun relaties met mensen die in het interbellum een belangrijke rol speelden. Marc Danval was bijvoorbeeld goed bevriend met Robert Goffin, over wie hij ook een biografie publiceerde. Léon Dierckx is één van de grootste jazzverzamelaars- en kenners ter wereld en kende veel van de actoren persoonlijk. Véronique Bizet is het petekind van Félix Faecq en kon ons extra informatie over hem verschaffen. Met hen hadden we enkele informele ontmoetingen alsook een meer formeel interview.

4. Andere vindplaatsen

Bepaalde secundaire literatuur en tijdschriften bevinden zich in de bibliotheek van het Brussels conservatorium, de Koninklijke Bibliotheek in Brussel en de universiteitsbibliotheek in Gent. Een zeer belangrijke vindplaats voor literatuur over jazz, is het Maison du Jazz in Luik, waar we onze zoektocht begonnen. Via het internet kochten we boeken aan over jazz in het buitenland, aangezien velen niet in onze bibliotheken te vinden zijn.

Een ernstig hiaat in het bronnenmateriaal is de collectie van Albert Michiels, de stichter en bezieler van Jazz Hoeilaart Internationaal, die voor zijn overlijden in 2008 zijn leven wijdde aan Belgische jazzmuziek. Volgens kenners bevat deze collectie talrijke brieven, foto's, krantenartikels, affiches,... Zijn collectie is een onmisbare bron om de bloei van jazz in het interbellum te verklaren, aangezien er informatie te vinden is over de wederzijdse beïnvloeding van de Belgische en Amerikaanse jazz, de rol van de Antwerpse rederij Red Star Line voor de migratie van de jazz, en de beeldvorming/perceptie rond jazz in het interbellum. Er zouden zich ook belangrijke bronnen over de Antwerpse *jazzscene* in bevinden. De collectie is na zijn dood echter verhuisd van zijn woning naar de bibliotheek van het Antwerps conservatorium, waar ze in een 160-tal opgestapelde dozen staat te wachten op inventarisatie. Het was praktisch gezien onmogelijk om dit materiaal te gebruiken voor deze scriptie.⁹ We kunnen dan ook alleen maar hopen dat een andere

⁹ Uiteraard hebben wij de bibliotheek bezocht en al het mogelijke gedaan om onderzoek te kunnen doen in deze collectie. Het was geen kwestie van onwil van de medewerkers daar, maar een praktisch probleem omdat

onderzoeker binnen enkele jaren, als deze collectie toegankelijk is, dit onderzoek verder uitwerkt op basis van dit materiaal.

het maanden zou vragen om alleen al een overzicht te krijgen van wat er zich in de ongeveer 160 (ongeïdentificeerde) dozen bevindt.

I. LITERATUURSTUDIE: JAZZ IN HET INTERBELLUM

Het interbellum is de periode tussen de twee wereldoorlogen, die traditioneel wordt afgebakend van 1919 tot 1939. Het is een dankbare periode om historisch onderzoek naar te verrichten: ze is afgebakend, er gebeurt veel, maar bovenal is het een zeer boeiend tijdvak. Het valt buiten het bereik van deze bescheiden bijdrage om een volledig overzicht te geven van het interbellum op politiek, sociaal, economisch of cultureel vlak in verschillende delen van de wereld.¹⁰ Wel zullen we enkele zaken aanreiken die relevant zijn voor de geponeerde vraagstelling. We zullen ook onderzoeken welke wijzigingen er optraden binnen het amusement tijdens het interbellum, om te kunnen begrijpen hoe jazz daarin zou gaan passen.

I.1. Context interbellum

Het einde van Wereldoorlog I betekende meteen het einde van de lange 19^{de} eeuw. De machtsverhoudingen in de wereld ondergingen een grondige wijziging. Niet meer het oude machtige Europa bepaalde de spelregels op wereldvlak, maar wel een nieuwe grootmacht die in 1917 een medespeler werd in WO I en als zowel politieke als economische overwinnaar uit de oorlog kwam: de Verenigde Staten. Op dat moment werd de basis gelegd voor de invloed van Amerika in het wereldschouwspel, die wij tot vandaag voelen. De Amerikaanse jaren twintig worden niet zonder reden 'The Roaring Twenties' genoemd¹¹: het was een periode van ongeziene voorspoed. Europa kwam daarentegen gehavend uit de oorlog. Naast een groot verlies aan mensenlevens¹² en een enorme buitenlandse schuldenberg, kende het continent nu ook een ernstige politieke verdeeldheid. Vanaf 1924 kwam er verbetering in de situatie van Europa, toen er een einde leek te komen aan de monetaire crisis en de daarmee gepaard gaande inflatie.¹³ Daarna begon West-Europa mee

¹⁰ Hieromtrent zijn er voldoende interessante werken te raadplegen die de geschiedschrijving van de 20^{ste} eeuw tot doel hebben en een uitgebreide en volledige sectie over het interbellum hebben opgenomen. Suggesties: TERRAINE, J., *The mighty continent: a view of Europe in the twentieth century*, London, British Broadcasting Corporation, 1974. BOUMAN, P.J., *Cultuurgeschiedenis van de 20^{ste} eeuw*, Utrecht, Spectrum, 1964.

¹¹ Roaring wordt meestal vertaald met 'voorspoedig'.

¹² Bijvoorbeeld in Frankrijk kwam 14% van de mannelijke bevolkingsgroep tussen 15 en 50 jaar om het leven, België verloor 'slechts' 40.000 soldaten.

¹³ DUMONT, G.-H., "Inleiding", in: DUMONT, G.-H., e.a., *De Dolle jaren in België 1920-1930*, Brussel, ASLK, 1981, pp. 11-15.

te drijven op de golf van welvaart. Net zoals een gevoel van optimisme Amerika kenmerkte, werd nu ook de gedachte van ongebreidelde voorspoed in Europa sterker. Volgens Georges-Henri Dumont was het zelfs zo dat het 'dolle karakter' van de jaren twintig meer leefde in de ingesteldheid van de mensen dan in het reële politieke of economische gedrag van de staten.¹⁴ Het optimisme na een verschrikkelijke oorlog van vier jaar, had gevolgen voor het uitgaansleven van de bevolking. De muntstabilisatie zorgde voor hogere lonen en een verhoogde koopkracht, waardoor er meer geld kon vrijgemaakt worden voor entertainment. Meerdere auteurs merken een drang naar ontspanning en amusement op. Het is vaak in tijden van hoogconjunctuur en optimisme dat nieuwigheden een bestaanskans krijgen. Zo verging het ook de jazzmuziek, die op het juiste moment leek overgewaaid te zijn van over de oceaan om als een bom in te slaan op het Europese continent. Een andere bijnaam van de jaren twintig luidt dan ook niet toevallig 'The Jazz Age'.¹⁵

In de jaren twintig was er dus sprake van een snel veranderende maatschappij die duidelijke breuken vertoont met de 19^{de} eeuw. Verschillende historiografische benamingen weerspiegelen het optimisme van de periode: 'Roaring Twenties', 'Gay Twenties', bij ons 'Dolle jaren'. Ook België mag tevreden terugkijken op het decennium na de Eerste Wereldoorlog: economische en sociale vooruitgang gingen hand in hand. Het reële BNP steeg in de jaren twintig met 35-40 %, de werkloosheid zakte tot 1/3 van het peil van 1921, de industriële productie steeg met bijna 90%.¹⁶

Jammer genoeg zou deze tijd van voorspoed niet lang duren.¹⁷ De beurscrash van oktober 1929 in New York had economische gevolgen op wereldschaal. De jaren dertig worden dan ook wel eens de 'zwarte jaren' genoemd, omwille van de economische recessie die deze periode typeert. Het ergste gevolg van de crisis was de massale werkloosheid. De ongunstige tijden bleken een voedingsbodem te zijn voor sociale onrust (voornamelijk door de verminderde koopkracht) en allerlei extreme politieke strekkingen, zowel links als rechts, die niet meer geloofden in een democratisch stelsel. Zo geraakte Europa uiteindelijk verdeeld in

¹⁴ DUMONT, G.-H., *op. cit.*, p. 12.

¹⁵ Deze term is afkomstig van de Amerikaanse schrijver F. Scott Fitzgerald en stamt uit de jaren twintig zelf. Het is geen benaming die er in een latere periode aan gegeven werd.

¹⁶ DUMONT, G.-H., *op. cit.*, p. 4.

¹⁷ DUMONT, G.-H., *op. cit.*, p. 12.

een democratisch en een fascistisch blok. Een tegenstelling die zou culmineren in de Tweede Wereldoorlog. In België werd de economische crisis voelbaar vanaf het midden van de jaren dertig en ging ze gepaard met een politieke crisis. De democratie was in de jaren twintig versterkt, maar de stemmen die het daar niet mee eens waren kregen meer gehoor tijdens de crisisperiode. Ook in België wonnen extreme partijen aan populariteit: zowel Rex, VNV, Verdinaso aan de rechterzijde als de Kommunistische Partij aan de linkerzijde bereikten een groot stemmenaantal bij de verkiezingen in 1936.¹⁸

Hoewel er aanwijzingen zijn dat veel amusementsgelegenheden de deuren moesten sluiten door de crisis, bleek er aan de andere kant een even grote behoefte aan ontspanning te bestaan als in de jaren twintig.¹⁹ Men kan in dit verband spreken over een vorm van escapisme om de slechte situatie te vergeten. Volgens Wuyts *“bleven film, muziek (jazz) en dans tot bij het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog grote belangstelling genieten”*.²⁰ De drang naar escapisme zal zich ook weerspiegelen in het entertainment van die periode. De bioscoop- en music-hallzalen zullen ideale ruimtes blijken om te ontsnappen aan de realiteit en binnen te treden in een irreële droomwereld. Voor de jazz zijn de moeilijke jaren dertig hoogdagen gebleken, waarin onder andere de swingstijl erg populair werd.

¹⁸ WITTE, Els, e.a., *Politieke geschiedenis van België: van 1830 tot heden*, Antwerpen, Standaard Uitgeverij, (1981), zevende druk, 2005, p. 209.

¹⁹ VAN LEEUWE, Els, *Het uitgaansleven op de Kuiperskaai : en hoe globale stromingen zich daarin reflecteren*, Universiteit Gent, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, 1999, p. 47. Dit gaat weliswaar over de situatie van het uitgaansleven in de Zuidbuurt te Gent in de jaren dertig, dat toch bloeiend bleef ondanks de economische crisis. Dit kan niet veralgemeend worden voor heel West-Europa. Ook in Antwerpen blijven enkele volkstheaters levendig, maar toch is het aantal Antwerpse theaters in het midden van de jaren '30 fel verminderd. Cfr. WUYTS, Willy, *Volkstheaters te Antwerpen : een studie van acht private schouwburgen tijdens het interbellum*, Universiteit Gent, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, 1988, p. 189.

²⁰ WUYTS, W, *op. cit.*, p. 3.

I.2. Vernieuwing in het populair vermaak

Verandering in de sociaal-economische situatie van de samenleving betekent meestal ook verandering op het gebied van cultuur. Niet alleen binnen de kunsten (met de grote K) was er vernieuwing, maar ook binnen vormen van ontspanning die dicht bij de grote massa stonden en amusement als primaire doelstelling hadden, eerder dan culturele beschaving. Dit kan te maken hebben met een eerder vermelde drang naar ontspanning en escapisme na de oorlog, maar is ook gerelateerd aan de democratisering van de vrije tijd. De verbeterde omstandigheden van de lagere klasse zorgde ervoor dat meer en meer mensen konden deelnemen aan allerlei vormen van ontspanning buiten de werkuren. Vooral de achturedag, de zesdaagse werkweek en het betaald verlof droegen daartoe bij. De deelnemende massa nam dus toe en zou meer en meer gaan bepalen wat er te zien zou zijn op de podia van de populaire theaters en welke muziek er daar te horen was.²¹

Enkele vermeldenswaardige nieuwigheden, die in de volgende hoofdstukken uitgebreider behandeld zullen worden, deden in het interbellum op grootschalige wijze hun intrede.²² De cinema is daar het mooiste voorbeeld van. Allerlei publicaties over het interbellum verwijzen naar het stijgende aantal filmproducties en bioscopen. Naast Europese films, werden Amerikaanse Hollywoodproducties erg populair. Film was een democratisch genre bij uitstek, toegankelijk voor alle lagen van de bevolking, en kende daarom ook na WO I een enorme expansie. Dit laatste was eveneens een gevolg van de geest van vernieuwing afkomstig uit de Verenigde Staten. Zo werd de periode tussen de twee wereldoorlogen het gouden tijdperk van de film. België kende dertien bioscopen per 100.000 inwoners en was nog meer film-minded dan Nederland (4), Duitsland (9) en Frankrijk (11). In 1939 bezat

²¹ Het concept 'massa' wordt wel meer gehanteerd met betrekking tot de jaren '30. In de catalogus van de tentoonstelling van ASLK over de jaren '30 in België uit 1994 wordt er onderzocht hoe de onzekerheid van de crisisperiode geleid heeft tot een globale verrechtsing van het politieke landschap en het inruilen van het concept 'individu' naar 'massa'. De auteurs zien een snel massificatieproces optreden in het geïndustrialiseerde deel van de wereld op vele terreinen: politiek (algemeen stemrecht op de politieke agenda), onderwijs (verplicht onderwijs voor iedereen), leger (algemene dienstplicht), media (massapers), technologie (gestandaardiseerde massaproductie), consumptie, toerisme, enz. Cf. GOBYN, Ronny, SPRIET, Winston (eds.), *De jaren '30 in België. De massa in verleiding*, Brussel, ASLK, 1994.

²² Uiteraard bleven er ook vooroorlogse zaken geliefd door het volk, zoals bv. cafébezoek, wedstrijden met dieren, fanfareconcerten, koorzang, ...Dit was echter vooral het geval in de dorpen, want in de steden is er sprake van een merkbare achteruitgang van de klassieke vormen van ontspanning zoals volksspelen, volkswals en zelfs cafébezoek. De café-concerts bloedden dood. De kermis en het circus bleven bijvoorbeeld wel erg populair in steden zoals Gent.

België maar liefst 1.103 filmzalen.²³ Het jaar 1927 was een belangrijk moment voor de filmindustrie: de eerste bekende klankfilm, *The Jazz Singer*, luidde het tijdperk van de 'Talkies' in. Door technische problemen kwam de echte doorbraak er pas iets later.²⁴ De klankfilm betekende enerzijds een grotere verspreiding van jazzmuziek, maar anderzijds ook de werkloosheid van vele muzikanten die de stille films live begeleidden (cf. infra).

Een tweede belangrijke nieuwigheid is de radio, die vanaf het einde van de jaren twintig niet alleen zou bijdragen tot het verschaffen van informatie, maar ook een belangrijke ontspanningsfunctie had én garant stond voor een grotere verspreiding van de jazzmuziek.²⁵ In 1930 telde België bijvoorbeeld één miljoen radiotoestellen. In de loop van de jaren '30 kende het medium een verschuiving van amateurisme naar professionalisme. Logischerwijs werd de radio dan ook meer en meer gezien als het medium bij uitstek voor grootschalige (politieke) propagandavoering.²⁶ Ten derde, eveneens belangrijk voor de verspreiding en receptie van jazz, was er de nog redelijk bescheiden, doch zichtbare opkomst van het toerisme in het interbellum, die nauw samen hing met de democratisering van de vrije tijd, maar ook met de toename van de mobiliteit (steeds meer tram en auto, uitbreiding wegen- en spoorwegnet, toename luchtverbindingen,...). In België was het vooral de invoering van de *congé payé* (toen nog maar 6 dagen betaald verlof per jaar) in 1936 die ervoor zorgde dat ook de lagere klassen al eens op uitstap konden gaan. Meestal bleven die tripjes wel nog beperkt tot binnen de landsgrenzen, bijv. vanuit de stad naar het platteland of de kust.²⁷ De meest gegoede klasse kon zich reizen permitteren naar de Verenigde Staten, bakermat van de jazzmuziek.

Een vierde fenomeen is essentieel voor het interbellum, het amusement voor het volk en de jazzmuziek: de danszalen. Na WO I heerste er een enorme danswoede onder de bevolking en die uitte zich in het ontstaan van talrijke danspaleizen in de steden. Om de nijpende

²³ REYNEBEAU, Marc, "Mensen zonder eigenschappen", in: GOBYN, Ronny, SPRIET, Winston (eds.), *De jaren '30 in België. De massa in verleiding*, Brussel, ASLK, 1994, p. 55.

²⁴ DE COCK, Anne Marie, "In een fauteuil de wereld rond. De opgang van de Gentse bioscoopzalen", in: CAPITEYN, André (ed.), *Interbellum in Gent: 1919-1939*, Gent, Stadsarchief, 1995, p. 195.

²⁵ BERGER, Daniel, e.a., *Nachtraven. Het uitgaansleven in Brussel 1830-1940*, Brussel, Gemeentekrediet, 1987, p. 142. Hierin wordt vermeld dat de radio reclame maakte voor het nieuwe genre, bijv. jazzmuziek uitgezonden door Radio Schaerbeek vanaf 1930. Cf. Hoofdstuk III.4. Radio. Ook in het artikel SAVRAN, David, "The Search for America's Soul: Theatre in the Jazz Age", in: *Theatre Journal*, nr. 58, 2006, pp. 459-476, wordt de verspreiding van de jazzmuziek door platen en radio benadrukt. (p. 461)

²⁶ REYNEBEAU, Marc, *op. cit.*, pp. 48-52.

²⁷ DESEYN, Guido, "Over Cinéma Pathé en Congé Payé... De democratisering van de vrije tijd", in: CAPITEYN, André (ed.), *Interbellum in Gent: 1919-1939*, Gent, Stadsarchief, 1995, p. 207.

concurrentie aan te gaan, was er zelfs een tendens bij andere etablissementen zoals theaters om uit te breiden met een nachtclub.²⁸ Tijdens het interbellum deden Amerikaanse dansen hun intrede, die een ongeziene populariteit zouden kennen. Voorbeelden daarvan zijn de charleston, de shimmy, de one-step, de rumba,...²⁹ Niet alleen de bezoekers dansten, er waren eveneens optredens van dansers of danseressen. Dancings waren dus verbonden met populaire vormen van theater zoals de revue of het variététheater, waarin dans en muziek een cruciale rol speelden. De Moulin-Rouge in Brussel bijvoorbeeld, was een bekende danszaal die ook een eigen corps de ballet en 'girls' bezat en revues bracht.³⁰ Ook de Merry-Grill in Brussel was een dancing met de aspiraties van een music-hall. Er vond 's avonds een jazzconcert plaats, waar de toeschouwers op konden dansen, waarna een spektakel met dans en zang begon.

Naast nieuwe ontwikkelingen in het populair vermaak, zien we ook dat bestaande vormen, met name binnen het populair theater, van aard veranderden en onderhevig waren aan de invloed van de mentaliteitswijziging na WO I (nadruk op ontspanning en spektakel) en de democratiseringstendensen. De music-hall bijvoorbeeld paste zich altijd graag aan aan de laatste nieuwigheden: technologische snuffjes, de eerste film, de nieuwe dansen, ... deden er hun intrede, maar ook de jazzmuziek. Het assimileerde ook verschillende populaire genres, die van stijl veranderden van zodra ze de music-hall betraden. Jacques Feschotte geeft het voorbeeld van de revue, een genre dat voor WO I bestond uit een reeks van scènes die 'de revue passeerden', gebaseerd op de actualiteit en met een satirische ondertoon, waarbij de nadruk op het woord en de hekelsc  nes lag. Na WO I verhuisde het genre van de cabarets naar de populaire theaters en de music-hall en kwam het accent vooral op spektakel en sensatie te liggen.³¹ Humor en actualiteit zouden plaats ruimen voor een gesofisticeerde mise en scène (bijna l'art pour l'art), muziek en collectieve dansen die uitgevoerd werden door sensuele vrouwen.³² Naakte lichamen kregen al in de jaren '20 een plaats in de

²⁸ VAN LEEUWE, Els, *op. cit.*, p. 43.

²⁹ BERGER, Daniel, e.a., *Nachtraven: Het uitgaansleven in Brussel 1830-1940*, Brussel, Gemeentekrediet, 1987, p. 137.

³⁰ Idem, p. 139.

³¹ FESCHOTTE, Jacques, *Histoire du Music-Hall*, Paris, PUF, 1965, p. 76.

³² Een erg mooi citaat uit 1931 hieromtrent: "De Music-hall van de jaren twintig, dat is het rijk van de naakte vrouwen, van protserige decors, van revues zonder gereputeerde tekstschrijvers, (...) het rijk van de vedette, van de grote toneelmachine  n, van onsamenhangende, kunstmatige vertoningen, waarvan de enige bedoeling is

spektakelrevues. In de Franse theaters werden ze dagelijkse kost terwijl het er in België iets voorzichtiger aan toe ging. In Antwerpen vertoonden de volkstheaters de Empire en de Hippodroom in 1925 de eerste naaktdanseressen.³³ Effectbejag werd dus belangrijker dan het vertolken van en bepaald idee.³⁴ In *Nachtraven* noemt men de nieuwe ‘revue à grand spectacle’ het belangrijkste vernieuwend element in de amusementsindustrie in de tussenoorlogse periode.³⁵ Volgens Feschotte werd het orkest nu het belangrijkste personage, dat uiteraard de nieuwe dansritmes van de jazz vertolkte.³⁶ Gustave Fréjaville merkt eveneens een verschuiving op in de revues van Parijs. “*Du tumulte et de la lumière, des couleurs aveuglantes, une profusion d’effets décoratifs, peu ou point de texte: voilà où nous en étions en 1919. (...) On se saoulaît de jazz-band, de cuisses levées, de gros rires, de grosse sottise, de grossiers symboles, d’étendards brandis en cadence par des femmes demi-nues, de lourdes plaisanteries de panaches et des paillons.*”³⁷

In 1920 al deed jazz haar intrede in het Théâtre de l’Alhambra in Parijs en Brussel dankzij de revue *Laisse-les tomber* van Volterra, waarin de band ‘The Mitchell’s Jazz Kings’ een onderdeel van het spektakel was (cf. infra). Ook de show *La revue nègre* met Joséphine Baker, in Brussel gespeeld in 1925, vereiste een jazzband. Deze zwarte danseres met de tros bananen rond haar middel, in combinatie met swingende zwarte muzikanten, tonen aan dat het exotische element een grote rol speelde in de spektakelrevue van het interbellum. Het (overigens Belgische) orkest speelde een belangrijke rol in de ‘show’. Latere revues in Brussel zouden geïnspireerd worden door deze ‘zwarte revue’, zoals *Black Folies* met Michigan’s Seven in het Casino in 1927, *Brown Birds* in de Moulin Rouge in 1933 en *Black Birds* in L’Heure Bleue.³⁸ Nergens ontbrak het jazzorkest.

dat ze de toeschouwer raken aan oog, oor en nieren. (...) Die wirwar van kostuums en huiden, die schetterende, meeslepende muziek, die schitterende, vluchtige decors, al dat goud en zilver, pluimen, glas, zijde, al die trappen en fonteinen zijn maar bedoeld om de kijker onder te dompelen in een vage verbijstering, in een aangename verdooving, in een dronken winterslaap.” BERGER, Daniel, e.a., *op. cit.*, pp. 78-79 in een vertaling naar BOST, P., *Le Cirque et le Music-Hall Au Sans Pareil*, Paris, 1931.

³³ BERGER, Daniel, e.a., *op. cit.*, pp. 78-81.

³⁴ Misschien moet men de nadruk op sensatie in de pronkerige spektakelrevues zien in het licht van een poging om de beweging en dynamiek van de film te evenaren. Men moet daarbij een steeds toenemende concurrentie van de bioscoop ten opzichte van de volkstheaters in acht nemen.

³⁵ BERGER, Daniel, e.a., *op. cit.*, p. 79.

³⁶ FESCHOTTE, Jacques, *op. cit.*, pp. 76-79.

³⁷ FRÉJAVILLE, Gustave, *Au Music-Hall*, Paris, Aux éditions du monde nouveau, 1923, p. 28.

³⁸ BERGER, Daniel, e.a., *op. cit.*, p. 145.

De jaren '20 en '30 stonden meer en meer in het teken van internationalisme: terwijl de populariteit van het eigen cultuurgood daalde³⁹, werd Amerika op dat moment dé referentie.⁴⁰ De invloed die Amerika na WO I genoot zou zich dus ook weerspiegelen in het vermaak van het interbellum. De jazzmuziek, de dancings, de 'girls', de filmindustrie, de moderne levenswijze,... zijn er de meest opvallende voorbeelden van.

³⁹ Bijvoorbeeld de verminderde populariteit van volksspelen.

⁴⁰ BERGER, Daniel, e.a., *op. cit.*, p. 145.

I.3. Een korte geschiedenis van de jazz

Over de geschiedenis van de jazz zijn er wellicht al duizenden boeken geschreven. Het is in deze bijdrage dan ook enkel de bedoeling om een kort overzicht te geven van de voorgeschiedenis met de belangrijkste invloeden van jazz, enkele belangrijke personen en momenten aan te halen en aandacht te schenken aan de verspreiding van het genre naar Europa en België.

I.3.1. Voorgeschiedenis en invloeden

Jazz is de verzamelnaam voor de muziekstijl die in het begin van de 20^{ste} eeuw in Amerika ontstond vanuit het samenspel tussen Afrikaanse en Europese muzikale tradities. Jazz was weliswaar een nieuw genre, maar er waren voorlopers of invloeden in het spel die ervoor gezorgd hebben dat het kon ontstaan.

Een eerste invloed was die van de *worksongs*. Door de slavenhandel met West-Afrika was er in de 19^{de} eeuw een enorme hoeveelheid zwarten aanwezig in de Verenigde Staten. De liederen die ze in Afrika zongen tijdens het werk namen ze mee naar de Nieuwe Wereld. Twee belangrijke elementen hieruit zouden later terugkeren in de jazz, namelijk de 'fieldholler' (een lange uithaal aan het begin van de muzikale regel om de aandacht te vragen) en het 'call & response patroon' (afwisseling van een voorzanger en de rest van de groep). De liederen waren functioneel, ook in de ogen van de blanke opzichter, omdat ze de inspanningen van de werkers coördineerden. De manier van zingen werd dus niet afgestraft, waardoor de Afrikaanse karakteristieken mooi bewaard bleven.⁴¹ Een tweede grondslag was de *blues*. Het genre ontstond als een vermenging van Afro-Amerikaanse plattelandsmuziek en de muziek van Europese kerkliederen en gaf uitdrukking aan de miserie van het slavenbestaan. Voor 1900 was het een erg rauw genre, waarbij de tekst en de unieke sound belangrijker waren dan de zuiverheid van de muziek. In de eerste decennia van de 20^{ste} eeuw werden sommige uitgegeven bluessongs echter echte hits. Naast ritme, is de 'cry' of de 'holler' (een soort kreet die als groet werd gebruikt op de plantages) het belangrijkste

⁴¹ STEARNS, M. W., *The Story of Jazz*, London, Oxford University Press, (1956), 1970, pp. 90-98. TANGHE, Fernand, *All that jazz! Van worksong tot post-bop*, Antwerpen, Hadewijch, 1994, pp. 71-75.

element. Dit vond later zijn weg als onderdeel van de blue note in de jazz.⁴² Ook de improvisatie had roots in de blues, omdat die gebaseerd was op een eenvoudig en onveranderlijk akkoordenschema waarop men naar hartelust kon improviseren.⁴³

Een derde invloed was die van de *Spiritual*: contemplatieve, trage variaties op de Afro-Amerikaanse religieuze muziek die de slaven zongen als ze samen kwamen in de kerk. De Spiritual liet de oren wennen aan het ritmische idioom en de blue tonality, aspecten die uiterst belangrijk zouden worden in de jazz.⁴⁴

Een vierde element was de *Minstrelsy*. Hoewel deze geen specifieke bijdrage heeft geleverd aan de jazzmuziek, was het toch een belangrijk mechanisme om de blanke oren warm te maken voor de Amerikaanse 'negermuziek'. De Minstrel show was een populaire vorm van entertainment in de tweede helft van de 19^{de} eeuw, waarbij blanke mannen die zwart geschminkt waren een karikatuur brachten op het podium van wat zij als het zwarte leven beschouwden.⁴⁵ In het variététheater was deze voorstelling van de 'vreemde' uiteraard erg populair. Hoewel deze vorm van vermaak duidelijk racistisch was, bracht ze vele blanken wel voor het eerst in contact met de Afrikaanse cultuur en muziek en zorgde ervoor dat jazz later sneller geaccepteerd zou worden.

Als laatste voorloper bespreken we de *Ragtime*. De naam betekent letterlijk 'ragged time' ofwel 'ongelijke maat'. Het was een technisch nogal ingewikkelde pianomuziek die als het ware tegen de maat inging en opgewekt was, in tegenstelling tot spiritual en blues. Van de voorlopers leunde ragtime het meest aan bij de Europese tradities, omdat het veelal van blad werd gespeeld. Het is vooral het syncoperen van bekende muziek die een onmiskenbare invloed uitgeoefend heeft op jazz. Omwille van zijn Europees karakter, verspreidde het genre zich ook al rond 1900 over de wereld en stoomde het publiek klaar voor de latere jazz.⁴⁶

Tenslotte is het interessant om te weten dat na de Burgeroorlog de ontbonden legers, die gewoon waren om marsmuziek te spelen met blaasinstrumenten, de instrumenten voor een

⁴² Zie onder meer STEARNS, M. W., *op. cit.*, pp. 99-108. FORDHAM, John, *Jazz*, Houten, Gaade Uitgevers, (1993), 1994, pp. 12-13.

⁴³ BOON, Bob, *De Geschiedenis van de jazz*, Antwerpen, De Garve, 1962, p. 29.

⁴⁴ STEARNS, M. W., *op. cit.*, pp. 123-139.

⁴⁵ FORDHAM, John, *op. cit.*, p. 13. STEARNS, M. W., *op. cit.*, pp. 109-122.

⁴⁶ FORDHAM, John, *op. cit.*, p. 13. STEARNS, M.W., *op. cit.*, pp. 141-149. TANGHE, Fernand, *op. cit.*, pp. 77-88.

lage prijs verkochten in steden als New Orleans. Het is dan ook geen toeval dat cornet, trombone, klarinet en tuba aanvankelijk belangrijke jazzinstrumenten waren.⁴⁷

1.3.2. De jazz wordt geboren

Het nieuwe genre groeide dus uit een combinatie van Europese en Afrikaanse elementen. In de Afrikaanse muziek was het ritme van groter belang dan de melodie en de harmonie, die de Europese muziek domineerden. Europese emigranten namen een bagage van Europese instrumenten, speeltechnieken en de toonladder mee naar de Verenigde Staten, zoals die functioneerde binnen het tonale systeem. De bijdrage van Afrika bestond uit een heel eigen ritme, een Afrikaanse wijze van frasering en toonvorming, het gebruik van pentatonische toonladders (blue notes) en de improvisatie.⁴⁸

Het ontstaan van jazz is een zeer moeilijke kwestie binnen de geschiedenis, waarover al honderden auteurs hun mening gepubliceerd hebben en het zelden eens zijn met elkaar. Binnen de jazzgeschiedenis circuleren ook een heleboel clichés die telkens herhaald worden doordat de ene auteur de andere citeert en omgekeerd. Het is niet evident om te bepalen welke auteurs meer betrouwbaar zijn dan andere.⁴⁹ Eenzelfde eindeloze discussie handelt over waar de naam jazz vandaan komt.⁵⁰ Deze discussies zijn interessant, maar doen weinig ter zake voor ons onderzoek. Vandaag is men het erover eens dat het niet klopt dat jazz

⁴⁷ FORDHAM, John, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁸ PERNET, Robert, "Jazz en populaire muziek", in DUMONT, G.-H., e.a., *op. cit.*, Brussel, ASLK, 1981, p. 165.

⁴⁹ Gelukkig hebben we hiervoor onder andere de zeer welkome hulp gekregen van Léon Dierckx, specialist ter zake. Enkele publicaties die aan te raden zijn als helder en correct zijnde: STEARNS, M. W., *The Story of Jazz*, London, Oxford University Press, (1956), 1970. HASSE, John Edward (ed.), *Jazz. The First Century*, New York, William Morrow, 2000. Dit boek is erg toegankelijk, volledig en prachtig geïllustreerd. Hasse is onder andere de curator van Amerikaanse muziek aan het Smithsonian instituut in Washington en biograaf van Duke Ellington. Een beknopt maar betrouwbaar boekje is MORGENSTERN, Dan, *The Jazz Story*, New York, Jazz Museum, 1973. Voor wie op een half uur tijd en in het Nederlands de basis van jazzgeschiedenis wil kennen, vrij van clichés, is het boekje van prof. Piet Van de Craen voor de Antwerpse Jazzclub aan te raden. VAN DE CRAEN, Piet, *Jazz Binnenstebuiten. Een inleiding tot de jazzmuziek*, Antwerpen, John Prevot, 2000. Uiteraard lonen goede jazzencyclopedieën ook de moeite. Bijvoorbeeld KERNFELD, Barry (ed.), *The New Grove Dictionary of Jazz*, Macmillan, Londen, (1994), 2002.

⁵⁰ In de literatuur vindt men tientallen verschillende verklaringen terug. Volgens sommige auteurs zou het woord een seksuele connotatie hebben, namelijk van jasm (orgasm) en chasser (jagen op het andere geslacht). Anderen verwijzen naar de Dixieland Jazz Band, terwijl nog anderen een verband zien met een dans die jazz zou geheten hebben. Een andere interpretatie van de originele benaming 'jass' is dat ze afkomstig zou zijn van de jasmijn parfum van de prostituees. Nog een andere verklaring zegt dat het woord afkomstig zou zijn van 'jackass music', de benaming die de blanken aan het genre gaven. Andere aangegeven verklaringen zijn het Franse werkwoord 'jaser', de cabaretier Jasbo Brown, de percussionist Chas Washington,...

enkel in New Orleans ontstond en zich van daaruit verspreidde.⁵¹ Experimenten gebeurden tegelijkertijd in verschillende Amerikaanse steden, al beschouwen velen New Orleans als bakermat omwille van de stijl uit de jaren 1910 die de naam 'New Orleans Jazz' kreeg. De wereldhaven, de aanwezigheid van Europese migranten en zwarte slaven, het warme klimaat dat straatorkesten en openluchtmanifestaties stimuleerde en het bruisende nachtleven van de stad zorgden voor een perfecte combinatie om jazz een kans te geven.⁵² Bekende muzikanten uit die periode zijn Buddy Bolden en King Oliver.⁵³ Een term die vaak als synoniem wordt gebruikt van de New Orleansstijl is 'dixieland'. Toch is er een verschil. Dixieland verwijst naar de blanke interpretatie van de oorspronkelijk zwarte muziek.⁵⁴ De algemene migratie van de zwarte bevolking van Zuid naar Noord op zoek naar betere jobs in economisch welvarende regio's zorgde onder andere voor de verspreiding van de musici en hun muziek naar Chicago en New York.

1.3.3. Chicago

In Chicago ontstonden de eerste grote, industriële complexen die goedkope, zwarte arbeidskrachten konden gebruiken, wat aantrekkelijk leek voor de vele migranten uit het Zuiden.⁵⁵ Het was niet toevallig dat veel jazzmuzikanten naar Chicago trokken, omdat het nachtleven er minstens even bruisend was als in New Orleans en de zwarte muzikanten er beter betaald werden. De 'windy city' groeide zo uit tot het centrum van jazz in de jaren twintig. Een andere sociale factor is daarbij zeker niet te negeren. Tijdens het verbod op alcohol in de VS van 1920 tot 1933 zou er een illegaal circuit ontstaan waar jazz een belangrijke rol in speelde. De etablissementen die illegaal alcohol verkochten, werden 'speakeasies' genoemd, en voerden vaudeville shows en dergelijke op als dekmantel.⁵⁶ Het is hierin dat jazz op grootschalige wijze geïntegreerd werd. Het was ook in deze settings dat de

⁵¹ Er zijn verschillende publicaties die dit cliché weerleggen. Een betrouwbaar voorbeeld daarvan is MORGENSTERN, Dan, *The Jazz Story*, New York, Jazz Museum, 1973.

⁵² GODBOLT, Jim, *De Wereld van de Jazz*, Lisse, Rebo Productions, (1990), 1992, pp. 12-19.

⁵³ MORGENSTERN, Dan, *The Jazz Story*, New York, Jazz museum, 1973, p. 14.

⁵⁴ VAN DE CRAEN, Piet, *Jazz Binnensteebuiten. Een inleiding tot de jazzmuziek*, Antwerpen, John Prevot, 2000, p. 6.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ SAVRAN, David, "The Search for America's Soul: Theatre in the Jazz Age", in: *Theatre Journal*, 58, 2006, p. 461. In Chicago waren er enorm veel speakeasies. Ze waren gelieerd aan het criminele milieu van Chicago. Gangster Al Capone controleerde bijvoorbeeld 10.000 speakeasies en werd zo schatrijk. De speakeasies waren rechtstreeks verbonden met de bloeiperiode van de 'Chicago-jazz' tussen 1925 en 1930.

muziek niet beperkt zou blijven tot zwarte muzikanten en een zwart publiek, maar ook blanke oren kon bekoren. Een voorbeeld van een muzikant die van New Orleans naar Chicago was verhuisd was Joe 'King' Oliver die de Creole Band leidde, waarin de jonge Louis Armstrong in 1922 trompettist zou worden. Deze band begon muziek op te nemen in 1923, het jaar waarin ook een andere, blanke band platen maakte in Chicago: de New Orleans Rhythm Kings.

1.3.4. New York

Ook in het New Yorkse nachtleven bloeide de jazz, meer bepaald in de zwarte buurt Harlem. Door migratie groeide de wijk in slechts enkele jaren tijd uit tot de grootste verzameling zwarten die in een stedelijk milieu samenleefden.⁵⁷ Volgens K.J. Ogren voelden jonge blanken zich aangetrokken door het avontuur van de dancings, bars en concerten zoals verheerlijkt in de romans van de Primitivism-beweging.⁵⁸ De hype rond jazz en zwarte muzikanten hoorde thuis in een rebellie tegen de gevestigde waarden van het Amerikaanse establishment. Iets waar uitbaters en managers op inspeelden door zwarte bands te laten optreden voor een blank publiek. Het was ook in New York dat de eerste (blanke) 'jazzband' al in 1917 een plaatopname maakte: de Original Dixieland Jass Band van Nick La Rocca.⁵⁹ Volgens Fordham was de muziek zo nieuw, dat men het publiek moest vertellen dat men er op kon dansen.⁶⁰ Enkele weken later waren ze niet meer te stoppen en zou jazz de eerste decennia vooral geassocieerd worden met dans. Het nachtleven van Harlem werd een aantrekkelijke plaats, zowel voor het publiek als voor Musici. Louis Armstrong trok in 1924 naar New York om er te spelen in de band van Fletcher Henderson, die de eerste 'big band' zou genoemd kunnen worden. Armstrong nam er ook platen op met Sidney Bechet, met Bessie Smith,... In 1925 keerde hij terug naar Chicago waar hij de kleinere band de Hot Five oprichtte. De platen van Armstrong hadden een enorme impact op musici door de verspreiding ervan in de VS en later over de hele wereld. Nochtans kenmerkte de 'jazz age'

⁵⁷ VAN DE CRAEN, Piet, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁸ OGREN, K.J., *The Jazz Revolution – Twenties America & The Meaning of Jazz*, New York en Oxford, Oxford University Press, 1989, pp. 146-151.

⁵⁹ GODBOLT, Jim, *op. cit.*, p. 20. PERNET, Robert, *op. cit.*, p. 166.

⁶⁰ FORDHAM, John, *op. cit.*, p. 10.

zich ook door een grote hoeveelheid aan bands die weinig begrepen van Armstrongs vernieuwingen en dansmuziek speelden met jazzy elementen.⁶¹

In New York was er naast Armstrong en co ook een andere getalenteerde muzikant actief als leider van een band: Duke Ellington, die de stad zou omdopen tot het centrum van de Big Bands en de Swing.

1.3.5. Straight jazz

Jazz, hoewel essentieel een zwarte muziek, zou van in het begin opgepikt en geïnterpreteerd worden door blanken. Gedurende de jaren '20 groeide het aantal grotere blanke orkesten. Hierin was Paul Whiteman een belangrijk personage omdat hij een bandleider was die harmonieuze arrangementen introduceerde en zo de 'symfonische jazz' deed ontstaan.⁶² Dit soort jazz was populair bij blanken omdat het een gepolijste muziek was, ontdaan van 'ruwe' of 'primitieve' elementen. Het werd ook meestal door blanken gespeeld, aangezien een zekere muzikale vorming vereist was. Managers, uitbaters, producenten en dergelijke zagen er het commercieel succes van in aangezien het een toegankelijk genre was dat een groot publiek kon bereiken. Blanken waren ook nodig voor de ontwikkeling van jazzmuziek aangezien zij toegang hadden tot opnamestudio's en tot de radio. Laat ons ook niet vergeten dat in die periode geschreven partituren (bladuitgaven) zeer belangrijk waren voor de verspreiding van muziek. Zwarte muziek was vaker gebaseerd op improvisatie, terwijl blanken meer steunden op geschreven arrangementen. Deze zaken verklaren waarom een groot deel van het publiek de essentieel 'zwarte muziek' vaak leerde kennen via blanke bands. Dit gebeurde ook in België (cf. infra). De rassenkwestie in de Verenigde Staten heeft dus een grote impact gehad op de manier waarop jazz ontstaan en geëvolueerd is. Een zeer interessant fenomeen waar vele (Amerikaanse) historici zich al over gebogen hebben.

⁶¹ MORGENSTERN, Dan, *The Jazz Story*, New York, Jazz Museum, 1973, pp. 11-13.

⁶² Symfonische jazz kan men definiëren als jazz die verwerkt was volgens de klassieke normen. Jazz was ontstaan in de marge van de maatschappij en om ingang te vinden in brede Europese middens moest het genre misschien aangepast worden. Het is tegen deze symfonische jazz dat critici later zullen reageren als zijnde geen 'echte jazz', in tegenstelling tot de hot jazz die door zwarte muzikanten werd opgevoerd en nog de echte kenmerken van jazz had behouden (bijvoorbeeld nadruk op improvisatie).

1.3.6. De jaren dertig: Big bands en Swing

Terwijl vroege jazz gespeeld werd door kleine formaties, evolueerden die op het einde van de jaren twintig naar grotere bands met een orkestleider aan het hoofd.

De crisis, die in de VS begon in 1929, zou echter gevolgen hebben voor de platenverkoop en voor de tewerkstelling van (voornamelijk) zwarte bands. Daarbij kwam ook het succes van de geluidsfilm, waardoor vele muzikanten hun job zagen verdwijnen als begeleiding van stomme films, maar waardoor ook het succes van het variététheater verminderde. Even leek het alsof de jazz, erg populair tijdens de ‘roaring twenties’, ten dode opgeschreven was. In 1933 zorgde betere economische condities en de intrekking van het drankverbod echter voor een heropleving van het nachtleven in de steden.⁶³ Naarmate de jaren dertig vorderde, brachten steeds grotere formaties (big bands) een steeds snellere, gladdere en krachtigere muziek voort die een groot publiek van danslustigen aansprak: de swing. King of Swing was de Amerikaan Benny Goodman. Vanaf 1935 tot ongeveer 1945 domineerden de swingbands het populaire amusement. Een enorme commercialisering in combinatie met de technologische evolutie, zorgde voor een groot bereik bij het publiek. Paradoxaal genoeg was het in deze big bands dat ook een traditie van solisten ontstond.⁶⁴ Ook typisch voor de jaren dertig was het ontstaan van een ander soort jazzfan: iemand die elke muzikant uit elke band kende, de laatste nieuwe tijdschriften over swing las, platen verzamelde en naar een groeiend aantal radio-uitzendingen van jazzbands luisterde.⁶⁵

Belangrijk is ook de ontwikkeling van een vedettencultuur binnen de jazz tijdens de jaren dertig.⁶⁶ De figuur van de orkestleider kreeg steeds meer de aandacht van het publiek. Voorbeelden daarvan zijn Benny Goodman, Duke Ellington, Count Basie, Cab Calloway,... uit de Verenigde Staten en Stan Brenders, Fud Candrix, Jean Omer,... in België (cf. infra).

⁶³ ERENBERG, L., *Swingin' the Dream: Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, pp. 13-15.

⁶⁴ FORDHAM, John, *op. cit.*, pp. 18 e.v..

⁶⁵ MORGENSTERN, Dan, *The Jazz Story*, New York, Jazz Museum, 1973, p. 19. Een zelfde fenomeen deed zich voor in België in de jaren dertig, cf. infra.

⁶⁶ DAVERAT, X., “Big Band”, in: CARLES, P., CLERGEAT, A., COMOLLI, J.L., *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffon, 1988, p. 95.

1.3.7. Jazz steekt de oceaan over

Jazzkenner Robert Pernet geeft een overzicht van hoe het genre overwaarde van de ‘Nieuwe Wereld’ naar de ‘Oude Wereld’. Hoewel er ook voor WO I al Amerikaanse vedettes optraden in Europa, die bijvoorbeeld de ‘cake walk’⁶⁷ introduceerden rond de eeuwwisseling, was de Eerste Wereldoorlog een sleutelmoment. Amerikaanse troepen brachten de muziek mee van over de oceaan. Een spilfiguur was een man die voorbestemd was om het genre naar Europa over te brengen: James R. Europe. Hij was de leider van de Clef Club die in 1910 in New York was opgericht en die een groot aantal zwarte muzikanten uit heel Amerika samenbracht. Toen James Europe tijdens de oorlog luitenant werd, kreeg hij de opdracht om “het beste orkest van het hele Amerikaanse leger” te formeren. Dit orkest zou aan het einde van de oorlog 6 weken in Frankrijk spelen. Ook andere orkesten uit de verschillende Amerikaanse clubs paradeerden tijdens de bevrijding door Europa, bijvoorbeeld ook in België. Pernet geeft een overzicht van enkele sleuteldata van de verovering van Europa door de jazz.⁶⁸

In 1915 trok Daniel Kildaire, vice-president van de Clef Club, naar Engeland als hoofd van een orkest. Louis Mitchell was één van de orkestleden en zou uitgroeien tot een belangrijke vertegenwoordiger van de jazz in Europa. 1917 was het jaar waarin het blanke orkest van Nick La Rocca, de Original Dixieland Jass Band, de eerste jazz-platen opnam in New York. Ze werden in een mum van tijd internationale hits met oplagen van meer dan een miljoen exemplaren.⁶⁹ Vanaf 1918 zouden de militaire kantines uitgebaat worden door de YMCA. Zij organiseerden muzikale ontspanningsprogramma’s voor de Amerikaanse en Canadese soldaten. Tussen de geallieerde soldaten bleek heel wat muzikaal talent te zitten. In 1919 dan, werden de eerste jazzplaten in Engeland opgenomen door Murray Pilcer en zijn orkest. In hetzelfde jaar reisde het Amerikaanse Southern Syncopated Orchestra van Will Marion

⁶⁷ Oorspronkelijk een dans van de zwarte Amerikaanse slaven, gekenmerkt door overdreven bewegingen en gezien als een amusante, ontspannende dans. Het was gebruikelijk dat de beste danser van de avond een stukje cake won; vandaar de benaming. De dans en daarbij horende muziek werd rond 1900 ook populair in de Europese dancings. De dans werd op ragtime gedanst en werd verspreid door de minstrel shows. COOKE, M., *Jazz*, London, Thames and Hudson, 1998, p. 194.

⁶⁸ PERNET, Robert, “Jazz en populaire muziek”, in: DUMONT, G.-H., e.a., *De Dolle jaren in België 1920-1930*, Brussel, ASLK, 1981, p. 166.

⁶⁹ LAMBRECHTS, Tim, *Het jazzliefhebbersmilieu in België (1919-1948) : een onderzoek naar de drie toonaangevende Belgische jazztijdschriften, gekaderd in de ontwikkelingen van de Amerikaanse jazz*, Universiteit Gent, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, 1997, p. 64.

Cook door Europa. Toen dit orkest daar ontbond, richtten de leden zelf kleinere bands op. Eveneens in 1919 stuurde Léon Volterra, directeur van het Parijse Casino, Louis Mitchell naar de VS om een orkest van 75 zwarte muzikanten te gaan samenstellen om mee te brengen naar Parijs. Dit wordt als een aanwijzing gezien voor het 'aanslaan' van de jazz in Frankrijk. Het is diezelfde Volterra die het Brusselse Théâtre de l'Alhambra, dat miserabel uit de oorlog was gekomen, in 1920 heropende en een volledig nieuw imago bezorgde.⁷⁰

Bij de verspreiding van jazz naar Europa speelden zowel de opkomst van de radio en grammofoonplaten als de Hollywoodfilm een belangrijke rol. Veel jongeren kwamen voor het eerst in contact met originele Amerikaanse jazzopnamen via het witte doek. Reeds in de eerste klankfilm, *The Jazz Singer*, zong de zwart geschminkte revuester Al Jolson liedjes met een jazzy touch.⁷¹ De verspreiding van de jazz werd echter in heel Europa ook in de hand gewerkt door live jazzorkesten van Amerikaanse of Europese muzikanten in nachtclubs en amusementstheaters in de steden. Jazz en populair entertainment zijn vanaf het prille begin onlosmakelijk met elkaar verbonden geweest. In de beginperiode waren jazzorkesten tewerkgesteld in amusementstheaters en Music-halls en werd jazz dan ook allesbehalve geassocieerd met een officieel concertcircuit.⁷² We zagen al dat de music-hall altijd het nieuwste van het nieuwste incorporeerde in de programma's. Jazz was een ideale nieuwigheid, omwille van de enorme populariteit bij het volk, het exotische element, maar ook vanwege de relatie tussen muziek en dans en vanwege het tempo dat aansloot bij de traditie om vele acts snel na elkaar op te voeren. Ons inziens is het dus niet toevallig dat amusementstheater en jazz elkaar vonden, omwille van wat we 'inhoudelijke overeenkomsten' zouden kunnen noemen. Beiden zijn bijvoorbeeld gebaseerd op improvisatie, spontaneïteit, vitaliteit en energie. Kortom, de integratie van jazzorkesten binnen het populair vermaak heeft ervoor gezorgd dat het nieuwe genre een plaats kreeg, kon groeien en zich kon verspreiden. Critici zullen beweren dat het de jazz slaaf heeft gemaakt van het volk, door er verplicht te zijn om dansritmes te spelen en zo geen

⁷⁰ PERNET, Robert, *op. cit.*, p. 167.

⁷¹ WOUTERS, Kees, *Ongewenschte muziek. De bestrijding van jazz en moderne amusementsmuziek in Duitsland en Nederland 1920-1945*, Den Haag, Sdu Uitgevers, 1999, p. 67.

⁷² Een Amerikaanse intellectueel die kritisch stond ten opzichte van jazz, zei: "This is all right insofar as it goes, but keep it in its proper environment. Segregate jazz; it belongs in the cabaret; how dare it knock at the doors of the sacred temples of sound!" COOKE, Mervyn, *Jazz*, London, Thames and Hudson, 1998, p. 28.

zelfstandig muzikaal niveau te bereiken. Maar wij hebben gezien dat het inherent is aan de oorspronkelijke jazz om verbonden te zijn met het nachtleven en de massa. Daarenboven mogen we niet vergeten dat de 'echte jazz', waarvan volgens sommigen pas sprake was in een concertcircuit of pas vanaf de meer intellectuele genres zoals de bebop, slechts is kunnen ontstaan net door de vroege jazz die verbonden was met entertainment. Want het was tegen dat 'platte vermaak' dat muzikanten en critici zich zijn gaan afzetten en het is pas door die reacties op een vroeger genre dat nieuwe creaties zijn kunnen ontstaan.

I.4. Deelbesluit

In deze literatuurstudie, deels gebaseerd op de bachelorpaper en aangevuld met nieuwe bevindingen, schetsten we de context waarin jazz haar intrede zou doen. De 'roaring twenties' of 'dolle jaren' na de Eerste Wereldoorlog werden gekenmerkt door een gevoel van vooruitgang, een toenemende modernisering en een grotere Amerikaanse invloed, wat gevolgen had voor het ontspanningsleven van de bevolking. Het amusement vond meer aansluiting bij de internationale invloedssfeer en bij de smaak van de massa, die daarenboven door een democratiseringstendens was verruimd. De cinema werd hét medium van het interbellum, de radio kwam op, het toerisme kende een beginnende bloei en de danszalen tierden welig. Binnen het amusements-theater waren de hang naar spektakel, de amerikanisering en de ontbloting van het vrouwenlichaam opmerkelijke vernieuwingen. Jazz zou perfect passen in de sfeer van het amusements-theater, waar steeds de laatste nieuwigheden geïntegreerd werden in het programma en waar de exotische feeling van de zwarte muzikanten in de smaak viel. Zo vond jazzmuziek een ideale thuishaven in het nachtleven en werd het genre verspreid onder een steeds groter deel van de bevolking. Vandaar de bijnaam 'The Jazz Age' voor de jaren twintig.

We zagen in dit deel ook dat jazz een genre is met een rijke geschiedenis. De worksong, de blues, de spiritual, de minstrelsy en de ragtime waren belangrijke invloeden die er mee voor gezorgd hebben dat de jazzmuziek haar ontstaan vond, als een unieke *mélange* van Afrikaanse ritmes en Europese elementen. Dit gebeurde op verschillende plaatsen in de Verenigde Staten, terwijl New Orleans echter door velen beschouwd wordt als bakermat. Het genre verspreidde zich in de jaren twintig en we zagen dat er levendige *jazzscenes* ontstonden in Chicago en New York, elk met hun eigen kenmerken. Naast zwarte jazz, waren er ook veel blanke muzikanten die het genre 'bijschaafden' en het toegankelijk maakten voor de blanke oren. Achter jazz school in het interbellum een hele commercialisering, verbonden met het uitgaansleven, de platen- en filmindustrie en de radio. De jaren dertig werden vooral gekenmerkt door big bands, swing en een vedettencultuur. Tenslotte zagen we hoe jazz tijdens de Eerste Wereldoorlog de oceaan overstak naar Europa, onder andere via soldaten en jazzbands in het nachtleven, maar ook via radio, film en platen. Verder zullen we zien dat dit voor België niet anders zou zijn.

II. DE INTRODUCTIE VAN JAZZ IN BELGIË

In dit deel gaan we in op wat voorafging aan de introductie van jazz in België en hoe jazz uiteindelijk zijn intrede deed.

II.1. Voorgeschiedenis

Al lang voor jazz als nieuw genre onder die naam haar intrede deed in België, was men al vertrouwd met buitenlandse muzikanten in ons land. De voorlopers die besproken werden bij de geschiedenis van de jazzmuziek, waren al voor de Eerste Wereldoorlog bekend in de Belgische contreien.

II.1.1. De Minstrels

Blanke artiesten die zwart geschminkt waren en karikaturen neerzetten van de zwarte bevolking, in een geheel van dansen, komische sketches en muzikale intermezzo's. Dat is in essentie wat het spektakel van de minstrels voorstelde. Soms traden er ook zwarte artiesten op. Er werden instrumenten gebruikt die we later zouden terug zien in de eerste jazzbands, zoals de viool, de banjo en percussie. Het spektakel eindigde met een *cake-walk*, een extravagante dans op gesyncopeerde ritmes die de oren van het publiek zou voorbereiden op de latere jazz.

De minstrelshow bestond al voor 1850 en was erg populair in de Amerikaanse steden, maar werd ook geëxporteerd naar Europa door de op winst gerichte impresario's. Engeland was als eerste aan de beurt omwille van de affiniteit met de Engelse taal en humor, maar al snel volgden andere landen, waaronder België.⁷³ Volgens Robert Pernet zouden de eerste zwarte Amerikanen, de Hooley's Minstrels, het genre al naar Brussel gebracht hebben tijdens hun Europese tournee in 1851.⁷⁴ Tijdens de volgende decennia zouden verschillende Amerikaanse groepen ons land aandoen, die nog enkele sporen hebben nagelaten via affichage, programmatie of de pers. In 1878 presenteerde variétézaal l'Alhambra in Brussel

⁷³ PERNET, Robert, "Le Jazz Belge a (beaucoup plus de) 75 ans", in: SABAM (ed.), *Sabam 75*, Brussel, Jacques Leduc, 1977, p. 170.

⁷⁴ X, *Jazz in little Belgium: de verzameling Robert Pernet in het Muziekinstrumentenmuseum Brussel*, Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, 2004, p. 12. Pernet vond dit optreden terug op basis van krantenonderzoek.

het orkest Gilmore “Musique du 22^e Régiment d’Infanterie de la Garde Républicaine de New York, composée de 65 exécutants”. Naast traditionele marsen, bevatte het repertoire ook cake-walks en andere gesyncopeerde muziek. Drie jaar later, op 23 januari 1881, vond er in het Théâtre Royal des Galeries in Brussel een benefiet plaats met op het programma een “Negro comic scene with 2 comic skating donkeys”.⁷⁵ In 1891 was er de Buffalo Bill’s Wild West Show in Brussel, Verviers, Namen, Charleroi en Mons. Opvallend dus dat dit ‘typisch Amerikaans spektakel’ niet alleen een publiek vond in onze hoofdstad. Op het programma wordt deze groep voorgesteld als “a nigger quartet, a banjo duet and several negro comics and excentrics”.⁷⁶ Andere benamingen die verschenen waren bijvoorbeeld *Black Face*, *Excentric Music Negro*, *Musical Negro*,...

Wat opvallend is en wat later ook bij jazz het geval zal zijn, is dat het na enige tijd niet bleef bij bezoek van buitenlandse muzikanten, maar dat vanaf 1900 ook Belgische muzikanten zich gingen wagen aan het genre, al is de documentatie daaromtrent zeer schaars. Wel vonden we bijvoorbeeld een prent terug van de Brusselse minstrel O’Sems, “*excentric-Musical-nigger-clown & dancer*”, die door Europa toerde met zijn show en blijkbaar “*every evening immense succes*” genoot.⁷⁷ Ook de Amerikaanse taal werd dus overgenomen, waarbij we ons de vraag kunnen stellen of het publiek ze begreep. Al zijn woorden als ‘excentric’, ‘musical’, ‘dancer’ etc. natuurlijk niet erg moeilijk te interpreteren door een Franstalige. De Amerikaanse pseudoniemen die de Belgische artiesten aannamen maken het de historicus wel erg moeilijk om hun ware identiteit te ontdekken.⁷⁸

⁷⁵ PERNET, Robert, art. cit., in: SABAM (ed.), *Sabam 75*, Brussel, Jacques Leduc, 1977, p. 170. In dit artikel geeft Pernet ook een overzicht van andere groepen en data die hij heeft weten te verzamelen uit krantenonderzoek: 1894 – Scala de Bruxelles: The Charlie Phoite Pinaud Troupe: Jim, Jam, Ned et Sem; 1895 – Charleroi: Sam Anderson, nègre burlesque; 1899 – op verschillende plaatsen van het land: les duettistes (des noirs authentiques) Johnson & Dean; 1900 – in het Kiraify American Park te Brussel: The Brothers Freeze, American tambourine & dance; Tussen 1904 en 1906: The Georgia Piccaninies op tournee door Europa; 1905 – Rudy en Freddy Walker, cake-walk dansers (“les célèbres petits nègres Rudy & Freddy); 1907: heropening van l’Alhambra met de group van Miss Ethel Whiteside en haar Piccaninies.

⁷⁶ MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Map Minstrels, Aankondiging Buffalo Bill’s Wild West Show.

⁷⁷ MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Map Minstrels, Minstrel bruxellois O’Sems, Carte publicitaire, ca. 1910. We kunnen zeker zijn van de afkomst van de artiest aangezien zijn adres erop vermeld staat: Rue Portaels 87 in Schaerbeek.

⁷⁸ Ook hier doen we beroep op een lijst die het resultaat is van jarenlang vorsen door Robert Pernet zelf. We geven ze hier weer, niet omdat het zo interessant is om alle precieze namen en data te kennen, wel om aan te tonen dat er meer dan één Belgische minstrel actief was. Bi-Bo of ook Bi-Bo-Bi in het Theater van Bériot in Leuven in 1904 gepresenteerd als “le nègre virtuose” en in de Scala als “The Sousa of the bells”. M. Bobo, “nègre danseur acrobatique” in Namen op 15 augustus 1904. Boby, virtuoos van de step, Amerikaanse

We kunnen ons de vraag stellen hoe een fenomeen als de minstrel shows, populair in de Verenigde Staten in zijn specifieke context van de zwarte slaven op plantages en de racistische discriminatie van blanken, bij ons een voedingsbodemp kon vinden. Het antwoord lijkt ons te liggen in het feit dat we ons midden in de koloniale tijd bevinden en er ook bij ons sprake was van een (nogal letterlijk te nemen) zwart-wit voorstelling van het westers ras ten opzichte van de Andere.

II.1.2. Amerikaanse bands in België

Naast de minstrels, waren er ook andere Amerikaanse muzikanten die al voor WO I hun intrede deden in ons land. In de eerste helft van 1903 de Amerikaanse groep "The Elks" in het Palais d'été bijvoorbeeld met zwarte kinderen die de cake-walk dansten. De pers van toen heeft ons commentaar nagelaten over deze performance:

*"Le véritable Cake-Walk. Les Elks (Palais d'été) nous ont donné, de cette danse si modern style, une idée tout-à-fait avantageuse qui nous réconcilie avec elle; leurs contorsions ont une grâce sans pareille, et nous doutons que les gens les mieux stylés du Continent, dans les salons les mieux tenus, puissent arriver à y mettre un entrain aussi naturel et surtout aussi pittoresque. Le salle entière s'est exclamée, elle aussi, mais de rire. Aussi les Elks ont obtenu un succès immense."*⁷⁹ Hieruit leiden we af dat de cake-walk bedoeld was als humoristisch vertier voor de gegoede klasse.

Een ander belangrijk evenement was het optreden in zaal Alhambra van de band van John Philip Sousa in 1903, die al in 1900 in Luik en Brussel was geweest.⁸⁰ Het repertoire van die groep bevatte onder andere gesyncopeerde muziek, cake-walks en ragtime, zoals bijvoorbeeld het nummer *The Passing of ragtime* van Sousa. Onderaan de aankondiging van

scottisch, vlinderdans, cake-walk etc. en ex-partner van de Bobby-Boys. Bruno, Black Face zanger en danser (1907). De Dolfs (Brussel, 1904), "Excentric Musical Negro avec son chien Miss". Howard, musical negro. De "danseur nègre" Gregori woonde in 1916 in de rue de Laeken. Jackson voerde "20 imitations augmentées de benjo (sic) et xylophone" uit. Verder was er ook Negro "l'homme à la flute", Ni-No-Ni en Howard "Musical Negro", Nowils "nègre burlesque", Charles Umfa "Nigger Comic Song & Dance" (1899), Les Willons "Negro Burlesques" (1895), George & Charlie, een "black face act" die Jos Aerts bevatte, later een bekend Belgisch percussionist. Helaas vermeldt Pernet geen bronnen bij de namen en data die hij gevonden heeft.

⁷⁹ *Le Soir*, nr. 130, 10/05/1903, p. 1.

⁸⁰ Reacties op de tournee van Sousa in de Belgische pers vindt men terug in de autobiografie van John Philip Sousa. SOUSA, John Philip, *Marching Along*, Boston, Hale, Cushman & Flint, 1928, pp. 198 e.v. "After Paris we went to Brussels and Liege and our receipts and criticisms were both very satisfactory."

het programma lezen we: “pour les ‘BIS’, l’orchestre exécutera les ‘CAKE-WALK’ américains authentiques et des airs populaires des États-Unis”.⁸¹ Ook hierover vinden we in *Le Soir* een kleine recensie waaruit blijkt dat het optreden van Sousa een groot succes kende.⁸² In *la Chronique bruxelloise* op 7 mei lezen we iets over de nieuwe rage: “Le cake-walk (...) c’est la vraie danse du siècle; Et l’on conçoit qu’elle nous vienne d’outre-mer, d’où nous arrivent toutes les choses vraiment “chic”. C’est de là aussi que nous est arrivée, avec une ample provision de “cake walk”, le fameux “Sousa Band” (...) Symphonie véritablement conforme aux aspirations modernes vers tout ce qui est grand, bruyant et monstrueux.”⁸³ Hieruit leiden we alleszins een fascinatie af voor zaken die afkomstig waren uit de Verenigde Staten.

Opmerkelijk is dat Robert Pernet ons erop wijst dat de band van Sousa verschillende Belgische musici bevatte, waaronder de in het interbellum beter bekende saxofonist Jean Moeremans.⁸⁴ Deze muzikant was overigens de eerste ter wereld om een saxofoonsolo vast te leggen op plaat, tussen 1897 en 1906.⁸⁵

II.1.3. Ragtime

De geschreven gesyncopeerde muziek voor piano, ragtime genoemd, werd in Europa geïntroduceerd door muzikanten van de Amerikaanse paviljoenen van wereldtentoonstellingen. In Brussel gebeurde dat in 1910, waar de Belgen elke middag in de Amerikaanse bar van de Jardin des Colonies het orkest van de “Negros américain minstrels d’Alabama” konden horen. In de verzameling van Robert Pernet bevinden zich twee postkaarten, waar op de eerste een persfoto te zien is van de minstrelgroep, en op de tweede een foto van de band in actie tijdens de Expo van 1910. Een andere bron voor dit evenement zijn de herinneringen van Robert Goffin rond zijn eerste contact met de gesyncopeerde muziek.⁸⁶

⁸¹ MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Map Minstrels, Publicité Alhambra, Sousa and his band, 2 mai 1903.

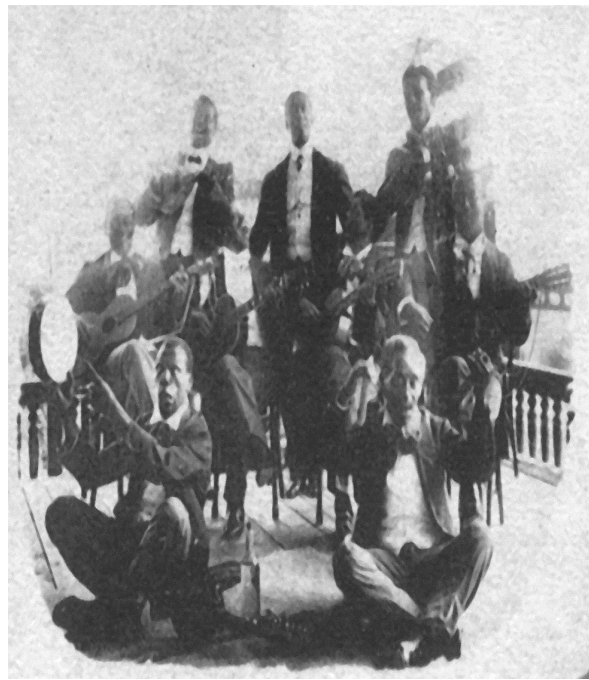
⁸² *Le Soir*, nr. 124, 04/05/1903, p. 3. “Pour rappel, aujourd’hui lundi, à l’Alhambra, à 3 heures et à 8 h. ½, concerts d’adieux de la Sousa band, dont le succès a atteint avant-hier les proportions d’un triomphe”

⁸³ *La Chronique bruxelloise*, 07/05/1903, p. 4.

⁸⁴ X, *Jazz in little Belgium: de verzameling Robert Pernet in het Muziekinstrumentenmuseum Brussel*, Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, 2004, p. 15.

⁸⁵ PERNET, Robert, art. cit., in: SABAM (ed.), *Sabam 75*, Brussel, Jacques Leduc, 1977, p. 173.

⁸⁶ GOFFIN, Robert, *Nouvelle Histoire du Jazz*, Bruxelles, L’Ecran du Monde, 1948, p. 58. “Je me souviens à l’Exposition de Bruxelles en 1910, avoir été témoin d’une scène de cake-walk qui captivait la foule. C’étaient des



Négros Américain minstrels d'Alabama U.S.A., 1910, Jardin des Colonies, BXL, MIM Brussel, Fonds Robert Pernet

De platenmarkt was op dat moment nog niet erg ontwikkeld, waardoor componisten nog niet het voordeel hadden om buitenlandse composities te beluisteren. Er bestonden enkele geïmporteerde platen van de merken Odeon, Zon-O-Phone, Favorite en Edison, maar het was wachten tot het einde van de Eerste Wereldoorlog om in ons land platenmerken uit de hele wereld te zien verschijnen.⁸⁷ Ondertussen waren onze componisten dus voornamelijk aangewezen op geïmporteerde bladmuziek. Ragtime partituren waren soms bij ons te koop, die van Amerikaans componist Louis Moreau Gottschalk bijvoorbeeld in 'la maison Schott Frères' in Brussel, waardoor ook Belgische muzikanten met dit genre aan de slag konden. Tussen 1900 en 1914 schreven verschillende Belgische muzikanten ragtimes en cake-walks voor dansorkestjes, met titels als *Black Dances* en *Fantaisie américaine* of zelfs namen die op het eerste zicht niet op ragtime zouden wijzen, zoals *Morceau de genre*, *New Step* of

nègres habillés de vêtements à carreaux, avec la bouche blanchie, qui dansaient au son d'un petit orchestre composé d'un piano, d'un banjo et d'une batterie. Ce fut mon premier contact avec la musique syncopée." We moeten er echter op wijzen dat Goffin op dat moment slechts 11 jaar oud was en hij zijn boek ongeveer 38 jaar later heeft geschreven. Daarom kunnen we niet zeker zijn over de details waarover hij schrijft, zoals bijvoorbeeld hoe de zwarten precies gekleed waren, maar we kunnen er wel vanuit gaan dat hij aanwezig was bij deze gebeurtenis.

⁸⁷ PERNET, Robert, *Jazz in little Belgium*, Bruxelles, Editions Sigma, 1967, p. 25.

Intermezzo.⁸⁸ Over hen is er maar weinig accurate informatie te vinden, in de vorm van korte krantenknipsels of ongedateerde partituren. Toch wijst een grote hoeveelheid geschreven werken erop dat er een Ragtime beweging in België bestond.⁸⁹ De meest bekende was Louis Frémaux, die de muziek verzorgde van de revue *Bruxelles Cake-Walk* (1903, theater l'Olympia, revue van Malpertuis en Jonghbeys) en wiens nummer *Toboggan* (1907) met 23 opnames en 75.000 gedrukte partituren naburige landen veroverde.⁹⁰ Frémaux dirigeerde dansorkesten in verschillende theaters en spektakelzalen in België en in het noorden van Frankrijk, waarvan hij oorspronkelijk afkomstig was.

Ook het nummer *Zuider Zee* van een andere Belgische ragtime componist, J.W. Paans, werd opgenomen in heel Europa tussen 1908 en 1914.⁹¹

Opvallend aan de geschreven composities die ons overgeleverd zijn, is dat bijna alle titels in het Engels zijn. Enkele vermeldenswaardige liedjes zijn: *The Black Bear Dance*, *The Business Dance (American Dance)*, *Cow Girls Parade*, *The Happy Tramp*, *Made in America (American Dance)*, *Negro's Present (Intermezzo)*,... Deze namen moeten tot de verbeelding gesproken hebben van het publiek, dat in het begin van de 20ste eeuw nog maar weinig kennis had van de Verenigde Staten.

Interessanter voor ons onderzoek dan een opsomming van namen van Ragtime componisten, is de vraag waar die ragtime dan gespeeld werd en welk publiek het genre te horen kreeg. Het antwoord is: in spektakelzalen en dancings allerhande in de grote steden zoals Brussel, en de toeristische plaatsen zoals Oostende.⁹² Enkele bekende etablissementen

⁸⁸ X, *Jazz in little Belgium: de verzameling Robert Pernet in het Muziekinstrumentenmuseum Brussel*, Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, 2004, p. 17.

⁸⁹ PERNET, Robert, *Jazz in little Belgium*, Bruxelles, Editions Sigma, 1967, p. 26. Hier vinden we opnieuw een lijst met namen die het resultaat is van uitgebreide opzoekingen van Pernet rond ragtime in België. De enige meerwaarde dat deze voor deze scriptie betekent, is dat het een bewijs is van het bestaan van voorlopers van jazz in België. Volgende personen waren volgens Pernet centrale figuren in deze beweging: Jacques Bruske, Jules Delhaxhe, Henry Demesmaeker, Auguste Eenhaes, Auguste Eggerickx, Robert Guillemin, Jean Heymans, J. G. Lambert, Georges Lauweryns, J. W. Paans, François Simon, Emile Siroux Jr., L. Verreycken, A. Verzini. Pernet geeft zelfs een lijst weer met de namen van geselecteerde Belgische ragtime nummers tussen 1905 en 1915. Het ligt buiten het bereik van deze scriptie om deze volledig weer te geven, maar hij kan geraadpleegd worden in PERNET, Robert, *Jazz in little Belgium*, Bruxelles, Editions Sigma, 1967, pp. 36-38.

⁹⁰ X, *Jazz in little Belgium: de verzameling Robert Pernet in het Muziekinstrumentenmuseum Brussel*, Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, 2004, p. 16.

⁹¹ PERNET, Robert, *Jazz in little Belgium*, Bruxelles, Editions Sigma, 1967, p. 134.

⁹² Idem, p. 29.

uit die tijd waren l'Alhambra, la Gaîté, le Palais d'Ete/Pôle Nord, les Folies-Bergère, l'Eden Théâtre, l'Alcazar,... in Brussel. Het waren alleszins niet de onderste lagen van de bevolking die zich daar thuis voelden. Een ander fenomeen uit de amusementswereld van die tijd waren de 'Rinkings' of schaatspistes, die ook een orkest in dienst hadden. Het bekendste was het Palais de Glace Saint-Sauveur in Brussel, het latere Palais de Danse dat de eerste bekende jazzorkesten zou huisvesten. De laatste muzikale nieuwigheden vonden ook gehoor in de casino's van onder andere Oostende en Blankenberge, opnieuw etablissementen die een zeker kapitaal van het publiek vereisten.

De reden waarom een hoofdstuk met enkele historische feiten van vóór Wereldoorlog I belangrijk is, is dat we leren dat het Belgische publiek al vertrouwd was met Amerikaanse bands en muziek van over de oceaan. Blijkbaar waren er zelfs Belgische muzikanten en componisten die zich de minstrels en de ragtimes eigen hadden gemaakt. Ook al was jazz totaal nieuw voor de Belgen, het had al precedentes die het publiek voorbereid hadden op haar komst. Het zou echter pas vanaf Wereldoorlog I zijn dat jazz als zodanig haar intrede doet in België en er op grotere schaal een amerikanisering van het amusementsleven plaatsvond.

II.1.4. De Eerste Wereldoorlog

Iets positiefs vertellen over Wereldoorlog I is als een contradictio in terminis, maar voor de verspreiding van jazzmuziek naar Europa, en dus ook naar België, zijn deze oorlogsjaren van cruciaal belang geweest. Muzikanten uit verschillende landen kregen de kans elkaar te ontmoeten. Tussen de troepen waren er ook groepen muzikanten die nieuwe muziek overbrachten naar Europa, die tot dan onbekend was in onze contreien. Samen met de nieuwe muziek waaide er ook een nieuwe dans over van de andere kant van de oceaan: de fox-trot. Een genre dat gedurende de jaren '20 erg populair bleef in België.

Eén van de herinneringen van Robert Goffin gaat over liederen gezongen door Canadese soldaten van het 72^{ste} bataillon van Vancouver, in Ohain (zijn geboortestad) in 1918. *"Tous les soldats canadiens chantaient en chœur de bons airs qui m'eurent vite converti à la cause*

*du contretemps.*⁹³ In feite ging het om Ragtimes, die al van het begin van de 20^{ste} eeuw te horen waren in ons land, maar het is wel een voorbeeld van hoe soldaten de muziek van over de oceaan bekender maakten bij ons.

Wereldoorlog I was nog op andere manieren belangrijk. De nieuwe mode in de amusementsindustrie bijvoorbeeld, met meer nadruk op spektakel, was een gunstige ontwikkeling voor de jazz. Ook de uitgelatenheid en drang naar ontspanning na de oorlog en de dansrage met Amerikaanse dansen waren veelbetekenend voor de introductie van jazz in België. De eerste maal dat een echte jazzband verscheen in ons land, was dat om l'Alhambra na de oorlog nieuw leven in te blazen (cf. infra).

II.2. Intrede van jazz in België

II.2.1. The Mitchell's Jazz Kings

Het woord jazz valt voor de eerste keer in België bij het optreden van de Amerikaanse band the Mitchell's Jazz Kings met Louis Mitchell als orkestleider. Er is geen enkel document teruggevonden waarop het woord jazz al voor 1920 verscheen, al is het mogelijk dat er wel al jazz gespeeld werd. In Brussel was het Théâtre de l'Alhambra in lamentele staat na de oorlog en in 1919 werd het gesloten na enkele laatste vergeefse pogingen tot herstel. Léon Volterra, directeur van het Casino van Parijs, zag zijn kans om het theater aan te passen aan de normen en noden van de tijd en heropende het in een -volledig nieuw kleedje. Hij liet ook twee nieuwe foyers bouwen, waaronder Le Perroquet, waar er voor en na de spektakels kon gedanst worden tot in de vroege uurtjes. De grote heropening vond plaats op 24 januari 1920 met de revue *Laisse-les Tomber* uit Parijs. Zowel in de revue als in de foyer werd er een groep zwarte muzikanten uit de Verenigde Staten ingezet: the Mitchell's Jazz Kings, bestaande uit Louis Mitchell (leiding en drums), Crickett Smith (trompet), Frank Withers (trombone), James Shaw (sax-alto), Dan Parish (piano), Joe Meyers (banjo-ténor) et Walter Kildare (basse). Op het einde van het 8^{ste} tafereel (van de 23), zorgden ze voor een muzikaal intermezzo en tijdens het 22^{ste} tafereel begeleidden ze de dansers Miss-Gett en Max-Ly.⁹⁴ De

⁹³ GOFFIN, Robert, *Aux frontières du jazz*, Paris, Editions du Sagittaire, 1932, p. 22.

⁹⁴ MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Classeur "chrono" (ca. 1917-1930): 1ers groupes "jazz" en EU/Belgique, Programma van de revue "Laisse-les tomber", 24 januari 1920.

revue werd een groot succes, met 17 voorstellingen die in het totaal 760.000 Belgische frank opleverden.⁹⁵ Ze speelden van 24 januari tot 22 april, waarna er een tweede versie gemaakt werd die tot 16 juni 1920 gebracht werd. Daarna zijn de Mitchell's Jazz Kings naar Parijs vertrokken. Een Amerikaanse jazzband inschakelen moet veel nieuwsgierige toeschouwers gelokt hebben en vanuit commercieel oogpunt interessant geweest zijn, als we weten dat het orkest van Mitchell 75 frank per dag per muzikant verdiende (en dus in het totaal 525 fr. per dag of 15.750 frank per maand, op dat moment een gigantisch bedrag), terwijl de leden van het orkest van het theater slechts 150 fr. per week verdienden (of 3,5 keer minder dan de leden van Mitchell's orkest).⁹⁶



Mitchell's Jazz Kings, Le Perroquet, Brussel, 1920, MIM Brussel, Fonds Robert Pernet

Na de voorstelling in de zaal van l'Alhambra speelde de band in foyer le Perroquet, waar hij veel bewondering genoot en zo als voorbeeld ging dienen voor de vele jazzbands die ons land rijk was tijdens de jaren '20. Vanuit heel de stad en zelfs vanuit de provincies kwam men luisteren naar deze onbekende ritmes. Onder hen waren al dan niet toevallig twee personages die tijdens het interbellum belangrijke spilfiguren van de Belgische *jazzscene* zouden worden: Felix Robert Faecq en Robert Goffin (cf. infra).

⁹⁵ PERNET, Robert, *Jazz in little Belgium*, Brussel, Editions Sigma, 1967, p. 44.

⁹⁶ Ibidem.

Het is naar aanleiding van dit optreden dat Goffin een kritiek schrijft in het tijdschrift *Le Disque Vert* in 1920 en een reeks gedichten onder de naam *Jazz-Band* (1922).⁹⁷

*“Et ce soir j’écoute le jazz-band
Qui est le plus beau Te Deum du monde.
Des nègres hurlent de tous leurs instruments
Et le jazz-drummer derrière son tambour
Est simple ainsi que Diogène”⁹⁸*

Ook in *Aux frontières du Jazz* en *Nouvelle Histoire du Jazz* komt de herinnering aan het optreden aan bod.⁹⁹ In dit laatste boek (1948) vertelt Goffin hoe een vriend hem op een dag aanraade om te gaan kijken naar een zwart orkest in het Alhambra, met de woorden: *“C’est drôle, on ne reconnaît pas les airs, mais on est comme électrisé!”*. Voor Goffin zou het bijwonen van dit concert bijna een spirituele ervaring betekenen: *“Ce fut une des profondes émotions de mon existence. Une espèce de choc physique me marqua pour la vie. (...) Quelque chose de nouveau était né pour moi.”¹⁰⁰* In *Aux Frontières du Jazz*, een boek dat geschreven werd een twaalf jaar na de feiten en dus betrouwbaarder is, lezen we een gelijkaardig relaas, na een uitvoerige beschrijving van de muzikanten van de band: *“Oh! les premiers après-midi du thé dansant que je passai, caché dans un petit coin de la salle, à écouter religieusement les volutes cadencés des Mitchell’s; illumination tout au fond de moi-même; difficulté si agréable de raccommoeder tous les hoquets, les breaks et les contretemps pour retrouver une mélodie diffuse et impalpable!”¹⁰¹*

II.2.2. Jazz Band Partout

In de loop van 1920 ontstonden in Europa verschillende orkesten, al dan niet met een naam waarin jazz voorkwam. Een typische jazzband bestond op dat moment uit trompet of cornet, soms een trombone, twee saxofonen en een ritmische sectie bestaande uit piano, banjo en

⁹⁷ GOFFIN, Robert, *Jazz-Band*, Bruxelles, Ecris du Nord, 1922.

⁹⁸ Extract uit het gedicht *Liminaire* uit GOFFIN, Robert, *Jazz-Band*, Bruxelles, Ecris du Nord, 1922, p. 16.

⁹⁹ GOFFIN, Robert, *Nouvelle histoire du jazz. Du Congo au Bebop*, Bruxelles, L’Ecran du Monde, 1948.

¹⁰⁰ Idem, p. 79.

¹⁰¹ GOFFIN, Robert, *Aux frontières du jazz*, Paris, Editions du Sagittaire, 1932, p. 37.

slagwerk. In België kunnen we grosso modo twee manieren onderscheiden waarop jazz haar intrede deed in de muzikwereld. Aan de ene kant waren er bestaande professionele muzikanten die jazz aannamen als nieuwe manier van muziek maken en met 'jazzy' accenten begonnen spelen. Aan de andere kant ontstonden er nieuwe amateursformaties die gefascineerd waren door jazz. Het zijn deze amateurs die een belangrijke rol zouden spelen in het ontstaan van een *jazzscene* in België en de verdere verspreiding van de muziek. In die nieuwe bands bevonden zich vaak getalenteerde muzikanten die zouden uitgroeien tot professionals.



Bistrouille Amateur Dance Orchestra, Le Perroquet, BXL, 1929, MIM Brussel, Fonds Robert Pernet

De bekendsten onder hen waren de Bistrouille Amateurs Jazz Kings (dat nadien omgedoopt werd tot le Bistrouille Amateur Dance Orchestra), die geïnspireerd waren door het optreden van de Mitchell's Jazz Kings en gedurende de hele jaren '20 grote faam genoten in België. De Brusselse groep bestond uit de stichters Marcel en René Vinche en een heleboel veelbelovende jonge muzikanten die het nog ver zouden brengen in de jazzwereld van het interbellum, zoals Peter Packay, David Bee en John Ouwerx. Het Bistrouille A.D.O. zou uitgroeien tot een ware bigband met 18 muzikanten en zou tot in het midden van de jaren '30 te horen zijn op privé-feesten, grote bals en gala's. Praktisch elke muzikant die iets betekend heeft voor de Belgische jazz in het interbellum heeft ooit deel uitgemaakt van dit orkest. Zo functioneerde de band als een echte leerschool voor Belgische jazzmusici in een tijd waarin het genre nog lang geen plaats veroverd had in muziekscholen of conservatoria.

Er was een sociale groep in het bijzonder die erg vatbaar was voor jazz en het oprichten van jazzbands: studenten. Een groep rechtenstudenten aan de universiteit van Brussel (U.L.B.), waaronder Robert Goffin, noemden zich vanaf 15 december 1924 de Doctors Mysterious Six.¹⁰² Dankzij de mémoires van Robert Goffin weten we hoe de band opereerde en wie de zeven leden waren. Dat is interessant om te begrijpen wie er tijdens deze vroege periode geïnteresseerd was in jazz en zelf bands oprichtte. De band bestond uit: Robert Goffin (piston), Jacques Stoclet (trombone), René Stoclet (alt saxofoon), Marcel Cuvelier (sopraan saxofoon), Marcel Leborne (slagwerk), Paul Nayaert (piano) en Ernst Moerman (banjo). Allen waren studenten en slechts één van hen had een muziekopleiding genoten.¹⁰³ De gebroeders Stoclet waren afkomstig uit de bekende Brusselse familie Stoclet. Een opmerkelijk feit is trouwens dat de repetities drie keer per week plaats vonden bij hen thuis, in het prachtige Palais Stoclet op de Tervurenlaan. *“Nous achetâmes des instruments payables par mois chez Polfliet; j’héritai d’une bonne vingtaine de copies d’artistes et, avec les conseils de Billy Smith, Arthur Briggs¹⁰⁴ et Salnave, nous pouvions nous mettre en route. Nul d’entre nous n’était musicien, mais dominés chacun par le sens de l’extraordinaire, ligotés à notre commune décision, possédés par cette passion torturante, nous nous mîmes de grand coeur à l’ouvrage.”* In het jazzmilieu hadden verschillende muzikanten dus contact met elkaar en wisselden ze muziek en ervaring uit. In zijn boek over Robert Goffin, geeft Marc Danval informatie over wat er later van de Doctors Mysterious Six muzikanten geworden is.¹⁰⁵ Advocaat, notaris, directeur van Belgique Joyeuse, een post in het Paleis voor Schone Kunsten, ingenieur met een job in de financiële wereld,... Kortom, hier was allesbehalve sprake van een groep arbeiderszonen die een fanfare oprichtte. Een andere groep van studenten die zich specialiseerden in beurs en financiën, heette de Stock Brokers Jazz Band. Nog een bekende Brusselse jazzband was The White Diamonds, met trompettist

¹⁰² *Musique Magazine*, december 1924, p. 15. *“Nous apprenons qu’une groupe de jeunes avocats du Barreau de BXL vient de constituer un orchestre de jazz selon la meilleure formule.”*

¹⁰³ DANVAL, Marc, *L’Insaisissable Robert Goffin. De Rimbaud à Louis Armstrong*, Gerpennes, Quorum, 1998, p. 126.

¹⁰⁴ Arthur Briggs was een zwarte trompettist uit het orkest het Southern Syncopated Orchestra van Will Marion Cook dat in 1919 in Londen speelde. Toen dat orkest ontbond kwam Briggs naar België, waar hij aan het hoofd zal staan van verschillende kleine jazzformaties. Hij zou volgens Goffin de ‘hot jazz’ gepropageerd hebben en Belgische muzikanten vertrouwd gemaakt hebben met een muziek die zeer dicht aanleunde bij de originele jazz zoals die gespeeld werd in de Verenigde Staten.

¹⁰⁵ DANVAL, Marc, *op. cit.*, p. 127.

René Compère en saxofonist/klarinetist Charles Remue. Zij speelden in de Savoy in Brussel en in de Plaza.¹⁰⁶ Brussel was op dat moment het centrum van de jazz in België, maar ook in Antwerpen, Luik of Oostende doken er jazzbands op. Verschillende namen zagen we meermaals opduiken in het archief: de Bing Boys die in 1920 in de bowling Saint-Sauveur optraden, de Mohawk's Jazz Band uit Antwerpen, de Waikiki's, de Collegians A.D.O. uit



Waikiki's Amateur Jazz band, ca. 1925, met Robert Goffin (uiterst rechts), MIM Brussel, Fonds Robert Pernet

Antwerpen, de Hot and Swing A.D.O. (afkorting voor Amateur Dance Orchestra; het bestaan van een afkorting voor dit begrip wijst erop dat er velen bestonden in die tijd), de Red Mill's Jazz in de in 1923 geopende dancing Moulin Rouge, de Five Merry Kids, de Harmony Six. In de collectie Pernet vonden we heel wat foto's terug van verschillende formaties van gemiddeld vijf muzikanten waarvan het onduidelijk is wie ze waren of waar ze speelden.¹⁰⁷

¹⁰⁶ PERNET, Robert, *Jazz in little Belgium*, Brussel, Sigma, 1967, p. 53.

¹⁰⁷ MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet, Classeur "chrono"* (ca. 1917-1930): 1ers groupes "jazz" en EU/Belgique.

Kortom, In de jaren twintig ontstonden een heleboel verschillende jazzbands die niet allemaal even grote bekendheid verwierven of alleszins zelden bronnen hebben nagelaten tot vandaag. Het uitgaansleven, waarin deze jazzbands te situeren waren, laat nu eenmaal weinig sporen achter. Opnames waren er toen nog niet, dus het bestaan van orkesten wordt enkel bewezen door persknipsels en schaarse foto's. Fotoalbums van verzamelaars als Albert Michiels of Robert Pernet tonen ons verschillende afbeeldingen van jazzbands, al zijn ze vaak niet gedateerd en hebben we er het raden naar wie de leden van de band waren, waar ze optraden in die tijd en of ze enig succes genoten.¹⁰⁸ Opvallend aan deze foto's is dat het bijna steeds om mannen ging, keurig in zwarte pakken met vlinderdas. Velen van hen kenden een vluchtig publiek bestaan, soms zelfs maar gedurende één voorstelling. Meermaals werd de term jazz overigens enkel gebruikt om in de mode te zijn en kunnen we ons vragen stellen bij wat voor muziek er echt geproduceerd werd.¹⁰⁹ Alles wat enigszins dansbaar was werd dan plots omgedoopt tot jazz. Op vele foto's valt op hoe het slagwerk centraal staat. Exotische slaginstrumenten werden gebruikt door de bands onder het motto "hoe meer lawaai we maken, hoe meer het wel zal gelijken op de nieuwe jazzmuziek". Een ander opvallend feit in de jaren twintig is dat bekendheid oorspronkelijk verworven werd door groepen en nog niet door individuen, zoals later het geval zou zijn. In aankondigingen voor optredens werd het publiek gelokt met namen van bepaalde bekende jazzbands, maar nog niet met een naam van een vedette 'en zijn muzikanten'.

Het bestaan van vele Belgische jazzbands in de jaren twintig wijst niet op een bepaald cultureel statuut dat jazz in deze tijd had verworven. Jazz hoorde in het begin van het interbellum zeker nog niet thuis in concertzalen, maar wel in dancings en plaatsen van amusement. Het genre werd op dat moment niet au sérieux genomen door het muzikale establishment. Wel fascineerde het aan de ene kant kleine groepen intellectuelen of

¹⁰⁸ In een artikel dat Albert Michiels schreef voor het tijdschrift *Jazzmozaïek*, geeft hij een kleine lijst weer met namen van bands en muzikanten die zich in zijn fotoalbum 1920-1930 uit zijn verzameling bevinden. "In 1924 het sextet van Gas Revue met Peter Neten, Pierre Hersens, Rumble, Mille Meten en Pol Delvaux; in 1926 de Brusselse Original Miami Jazz-band, november 1929 "The Broadway Melodians" met Robert Kierberg, Raymond Chevreuil, Jo Heine, Emile Maetens en Richard Duroin, nog in 1929: de Compère's New Royal Dance Band met Maurice Ottoy, Edward Colders, Aimé Van Bellingen, René Compère." Cf. MICHIELS, Albert, "De jazz-age", in: *Jazzmozaïek* 1, 2005, p. 39.

¹⁰⁹ DANVAL, Marc, DERUDDER, Michel, LEGROS, Bernard, e.a., *Dictionnaire du jazz à Bruxelles et en Wallonie*, Liège, Mardaga, 1991, p. 18. SCHROEDER, Jean-Paul, *Histoire du jazz à Liège de 1900 à 1980*, Bruxelles, Editions Labor, 1985, pp. 27-28.

studenten, en aan de andere kant dansers, waardoor een goed etablissement vanuit commercieel oogpunt niet meer interessant was zonder een jazzband. Het is op dat moment nog maar een enkeling die zich inzet voor de zaak van jazz, ook buiten de wereld van de dancing. (cf. deel V. Actoren)

II.2.3. Jazz en dans

“Tous ces “Jazz-Bands” étaient en fait des “Dance bands”. Pas de honte à cela, puisqu’à l’origine, le jazz n’était rien d’autre qu’une musique à faire danser. (...) Il fallait accompagner les programmes d’attraction dans nos night clubs, satisfaire toute demande au cours de la nuit, jouer tangos, paso-dobles, valse, biguines etc. pour avoir le droit de jouer du jazz et se faire plaisir. Les concerts de jazz étaient rares”¹¹⁰

In het begin van de jaren twintig zijn jazz en dans ook in België onlosmakelijk met elkaar verbonden. De dansen die voor de oorlog populair waren, zoals de wals, de polka, de mazurka,... werden vervangen door Amerikaans geïnspireerde dansen op gesyncopeerde ritmes, zoals de one-step, de two-step, de shimmy, de charleston, ... maar vooral de fox-trot. Ook de Argentijnse tango was populair tijdens de jaren twintig. Een dancing bezat meestal twee orkesten: een jazzorkest en een tango orkest. Het is niet zo dat oude dansen plots volledig van het programma geveegd werden. Professionele muzikanten die moesten overleven van hun optredens, moesten zich steeds aanpassen aan de smaak van het publiek. Als dat publiek een wals vroeg, dan werd er een wals gespeeld.¹¹¹ Jongere amateur jazzbands hadden iets meer vrijheid op dat vlak en hielden zich liefst bezig met een muziek die zo dicht mogelijk aanleunde bij jazz. Omdat jazz zo populair was om op te dansen, had elke zichzelf respecterende dancing een jazzband nodig. Het ging zowel om buitenlandse formaties als orkesten met Belgische muzikanten.

Danszalen of liever ‘dancings’ rezen in heel het land uit de grond tijdens deze na-oorlogse rage. Deze varieerden van kleine cafés met een dansvloer tot prachtige paleizen. Verschillende soorten danszalen bestonden voor verschillende klassen mensen, die zich tijdens *thés dansants* of *soirées* kwamen uitleven of eventueel op zoek waren naar een

¹¹⁰ BOGAERTS, G., *Dance Band: quand Bruxelles jazzait*, Brussel, Lefrancq, 2002, p. 21.

¹¹¹ X, *Jazz in little Belgium: de verzameling Robert Pernet in het Muziekinstrumentenmuseum Brussel*, Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, 2004, p. 30.

partner. In minder prestigieuze etablissementen werd de dansmuziek vaak voorzien door een orkestrion.¹¹² De gegoede klasse kon genieten van soms erg indrukwekkende orkesten die de laatste muzikale mode brachten en grote Belgische jazztalenten bevatten. Dit was bijvoorbeeld het geval in de Brusselse dancing Le Palais de Danse Saint-Sauveur, geopend in 1920 maar enkel toegankelijk voor de rijkere lagen van de stedelijke bevolking.¹¹³

Aan vele populaire theaters was er een foyer of een kelder verbonden waar gedanst werd, zoals de Embassy bij de Scala of de Gaity Bar bij het Théâtre de la Gaîté. Daarnaast waren er ook dancings waarin spektakel geïntegreerd werd in de vorm van artiesten die dansten of zongen of groepen 'girls' die lichaamsdelen tentoon spreidden. Bekende voorbeelden daarvan in het Brusselse nachtleven van de jaren twintig waren de Merry Grill, het Alhambra en de Moulin Rouge. Dancings werkten met een vast orkest, dat steeds vervangen kon worden na een bepaalde tijd. Aan de Naamse Poort in Brussel bevonden zich heel wat dancings waar jazz te horen was, waarvan L'Abbaye een voorbeeld was.



Flower Girls van het Alhambra Theater in Brussel, cover Music oktober 1926, MIM Brussel, Fonds Robert Pernet

¹¹² Een orkestrion is een draagbaar orgel dat de blaasinstrumenten van het orkest nabootst.

¹¹³ BERGER, Daniel, e.a., *op. cit.*, p. 137.

Omdat het nachtleven zo problematisch is op het gebied van het nalaten van bronnen voor historici, is het moeilijk om een exact getal te kleven op de hoeveelheid dancings tijdens het interbellum in Brussel of België. Bovendien is het een zeer vluchtig veld, waar etablissementen op korte tijd komen en gaan of van naam veranderen. Daar bovenop is het ook zo goed als onmogelijk om een exact idee te kunnen geven van het percentage dancings waar er jazz werd gespeeld of welke band op welk moment ergens op het programma stond. Om een volledig overzicht van de feiten te bereiken is dat nuttig, maar voor onze vraagstelling hoe jazz geïntroduceerd werd in België, is het belangrijk te weten dat jazz in de jaren twintig een modeverschijnsel was dat gelieerd was aan een dansrage. Er zijn toch enkele bronnen die ons hier iets over leren.

Een interessant voorbeeld is een artikel in een Engels tijdschrift uit 1922 van een bezoeker uit Engeland over dans in Brussel. Hij beschrijft daarin dat Parijs veel meer dancings had dan Brussel, maar dat er in Brussel zeker geen gebrek aan was en dat hij zelfs de voorkeur gaf aan onze hoofdstad. Hij heeft echter enkel uitgaansgelegenheden voor de hogere klasse bezocht. *“As to social dancing, there is of course the exclusive “Savoy” Club, where the younger generation of the haut monde congregate; the superb Hotel Astoria, where the thé and soupers dansants have been especially favoured by the better class Bruxellois, as well as by visitors en passage. Then there is the “Le Palais de la Danse”, commonly known as the “St. Sauveur”, the huge salle of which is the popular resort of a joyous and well conducted crowd, mostly of “fox trotteurs”. (...)”*¹¹⁴ Hij bespreekt ook nog enkele etablissementen die bestemd waren voor families. De zalen die hij vermeldde bezaten allemaal een jazzorkest. Verder is er ook een literair werk van de Belg Gaston Bogaerts, een jazzmuzikant die opgroeide in het interbellum en in zijn boek herinneringen ophaalt aan de vroege periode van jazz en dancings. Hij overloopt onder andere welke orkesten op welk moment in welke dancings speelden. Verder vertelt hij een anekdote over hoe een oudere vriendin hem in 1928 de charleston leerde dansen op wat zij toen ‘jazz’ noemden, met behulp van een fonograaf.¹¹⁵ Uiteraard is dit een nog subjectievere bron dan persartikels. Ook Robert Goffin was een fervente bezoeker van dancings, zowel in Brussel als in het buitenland. In zijn boek *Aux*

¹¹⁴ “Dancing in Brussels”, in: *The Dancing Times*, mei 1922, p. 735.

¹¹⁵ BOGAERTS, G., *Dance Band: quand Bruxelles jazzait*, Brussel, Lefrancq, 2002, p. 16.

frontières du Jazz vinden we enkele dancings met jazzbands terug die in de jaren twintig indruk op hem hadden gemaakt: Palace, l'Alhambra, de kelder van de Gaité waar de Wilson's jazzband uit Harlem kwam en nieuwe melodieën meebracht. Hij bespreekt ook l'Abbaye, een dancing die we vaak hebben zien verschijnen in de collectie Pernet. Het was een nieuwe dancing waar Goffin en zijn vrienden snel vaste klanten werden omdat de prijzen schappelijk waren voor het budget van een student.¹¹⁶ Het tijdschrift *Music* (spreekbuis van jazz vanaf 1924, cf. infra) functioneert verder als goede bron voor de band tussen jazz en dans in de beginperiode. Zo vinden we bijvoorbeeld in de jaren twintig verschillende 'annonces' voor danslessen. Er wordt ook aangekondigd welke bands er in welke dancings te horen zijn en in de lijsten van muziekuitgeverijen vinden we onder moderne muziek grotendeels fox-trots. Het meest opvallende kenmerk daarvan is dat de titels bijna allemaal Engels waren.



Un peu, un tout p'tit peu, Partituur fox-trot, compositie van Teddy Moon, Editions Mado, Brussel, 1924. Tekening van Peter De Greef, MIM Brussel, Fonds Robert Pernet

De danszalen hebben een cruciale rol gespeeld voor de introductie van jazz bij een breed publiek. Tot het midden van de jaren twintig waren foxtrot en jazz haast synoniemen in België. Op dat moment was jazz nog geen genre dat enkel gemaakt werd door een publiek

¹¹⁶ GOFFIN, Robert, *Aux frontières du jazz*, Paris, Editions du Sagittaire, 1932, pp. 78-79.

van muziekkenners en intellectuelen, zoals vandaag misschien het geval is. Na enkele jaren leren sommigen dat jazz niet enkel als dansmuziek kan bekeken worden, onder andere door de kennismaking met de symfonische jazzorkesten van o.a. Paul Whiteman uit de Verenigde Staten dat *Rhapsody In Blue* van Gershwin uitvoerde. Ook hoorde men dat er in New York sprake was van een opera geschreven voor een jazzorkest in de Metropolitan Opera.¹¹⁷ Nog een paar jaar later, ontdekte men dat er ook een jazz bestond waarvan improvisatie de basis was en niet dansritmes. Enkele fans gingen vanaf toen pleiten voor een hoger statuut voor jazz, een genre dat volgens hen niet meer enkel thuis hoorde in de dancings.

¹¹⁷ “Le Jazz au concert”, in: *Musique Magazine*, januari 1925, p. 19.

II.3. Deelbesluit

Alvorens we de officiële intrede van jazz in België in dit deel behandelden, zochten we eerst naar voorlopers die het Belgische publiek vertrouwd maakten met buitenlandse muzikanten en andere ritmes, al is de documentatie hierover schaars. De eerste minstrels, zijnde zwarte of zwart geschminkte artiesten die een mix van sketches, dansen en muziek brachten, waren al in 1851 in Brussel te zien en verschillende groepen volgden hun voorbeeld. Ook enkele Amerikaanse bands, zoals die van John Philip Sousa, traden al voor WO I op in België en brachten onder andere gesyncopeerde muziek, ‘cake-walks’ en ragtime. Dit laatste genre werd populair in allerhande spektakelzalen in België, mede omdat het neergeschreven pianomuziek was en muzikanten toen nog voornamelijk aangewezen waren op bladmuziek. Iets om in het achterhoofd te houden voor de intrede van jazz, is het gemeenschappelijke gegeven dat al deze voorlopers geïntroduceerd werden door buitenlandse muzikanten, maar dat Belgische artiesten hun voorbeeld zouden volgen en al snel zelf minstrelshows, ragtimes en aanverwanten begonnen opvoeren. Verder in dit hoofdstuk zagen we hoe de Eerste Wereldoorlog van cruciaal belang is geweest voor de overtocht van jazz naar Europa en naar België, onder meer omwille van de ontmoetingen tussen muzikanten van verschillende nationaliteiten. Door de mobiliteit en de omstandigheden van toen, ontstond de mogelijkheid tot acculturatie.

Na de Eerste Wereldoorlog deed jazz officieel haar intrede als nieuw genre in België. Het woord viel voor de eerste keer toen de Amerikaanse band The Mitchell’s Jazz Kings optraden in het Alhambra Theater in Brussel, zowel in de revue *Laisse-les Tomber* als in de foyer. Deze performance was op dat moment erg vernieuwend en trok daarom de aandacht van de toeschouwers, waaronder Robert Goffin, die erop reageerde met een artikel en enkele gedichten over jazz. Muzikanten werden door deze nieuwe muziek geïnspireerd en richtten zelf amateur jazzbands op. Zo ontstonden er in de jaren twintig veel Belgische ‘jazzbands’, al is het vaak de vraag of wat ze speelden niet eerder jazzy dansmuziek kon genoemd worden en ze de naam jazz gebruikten om in de mode te zijn. Voorbeelden van bekende formaties waren het Bistrouille Amateur Dance Orchestra, The White Diamonds, enkele studentenformaties zoals de Doctors Mysterious Six of de Stock Brokers Jazz Band,... Van veel orkesten is weinig geweten, behalve dat ze waarschijnlijk in dancings speelden, waar

jazz op dat moment thuis was. Want jazz en nieuwe, na-oorlogse dansen zoals de fox-trot, waren onlosmakelijk met elkaar verbonden. We spreken op dat moment van een echte dansrage, waarbij verschillende dancings uit de grond rezen die een jazzorkest nodig hadden om mee te zijn met hun tijd en voldoende publiek aan te trekken. Brussel was rijk aan pralerige danszalen voor een gegoede klasse en eveneens aan een arsenaal aan jazzbands.

We zagen in dit deel vooral dat jazz, of alleszins dat wat zo genoemd werd, in de jaren twintig een modeverschijnsel was, dat commercieel werd geëxploiteerd door de eigenaars van dancings en etablissementen binnen het uitgaansleven. Professionele Belgische muzikanten waren genoodzaakt om de rage te volgen en zich het genre eigen te maken om den brode. Jazz werd geïntroduceerd in België door buitenlandse muzikanten en vrij snel overgenomen door Belgische formaties omdat het publiek wenste te dansen op de nieuwste fox-trots. Jazz werd in de beginperiode dus zeker niet beschouwd als kunstvorm, maar als puur amusement.

III. VERSPREIDING VAN JAZZ

Jazz werd tijdens het interbellum in België verspreid langs diverse kanalen. Achtereenvolgens bespreken we in dit deel het nachtleven, de muziekwitgaven, de platenindustrie, de radio, de cinema en de pers.

III.1. Het nachtleven

De incorporatie van jazz in het na-oorlogse amusementsleven is van groot belang geweest voor de bekendmaking en de verspreiding van jazz. In het begin was dit nieuwe genre thuis in dancings, theaters en andere uitgaansgelegenheden, niet in concertgebouwen. Het paste perfect in een tijdsgeest van opluchting en verlangen naar amusement na een zware oorlog. In een Oostends krantje van 1924 lezen we een lofzang op de jazzband en hoe die paste bij de tijd waarin men leefde: *“Vive le jazz, système nerveux du Music-hall actuel. Vive le Jazz qui délasse, rend gai et frais, dispose au mouvement et à la joie et chasse le sentimentalisme abêtissant et débilitant. (...) laissez-moi croire que le Jazz est venu à son heure. Nos ancêtres n’ont pas inventé la musique pour pleurer, mais au contraire, pour danser et s’oublier frénétiquement dans son rythme. Et, certains jours de spleen, avec la guerre trop près encore, et mes misères, et mes amours, ô combien je préfère...”*¹¹⁸

Of zoals Jean-Pol Schroeder het vele jaren later uitdrukte in zijn boek over Luikse jazz: *“La présence des troupes américaines, le prestige grandissant de l’American Way of Live, symbole de liberté, de progrès et de croissance économique, la dispersion en Europe de quelques grandes formations américaines en tournée, et l’enthousiasme exubérant de la nouvelle génération d’après-guerre, vont faire entrer le jazz, à grand fracas, dans la nouvelle industrie du spectacle et de l’amusement: dancings, Music-halls, cinémas etc...”*¹¹⁹

Wat begon met een enkel orkest in een enkele zaal, evolueerde al snel naar een grote hoeveelheid jazzbands op verschillende plaatsen, die zowel buitenlandse als Belgische muzikanten bevatten. In België onderscheiden we verschillende soorten etablissementen waar jazz thuis was, voornamelijk in Brussel, Antwerpen en Luik. Eerst en vooral zijn er de dancings, beschreven in het vorige hoofdstuk. Ook in cafés, brasseries, restaurants en hotels

¹¹⁸ “Chronique Inédite: A la gloire du jazz-band”, in: *La Saison d’Ostende*, 48^{ste} jaargang, nr. 10, 20/06/1924, p. 1.

¹¹⁹ SCHROEDER, Jean-Pol, *Histoire du jazz à Liège de 1900 à 1980*, Bruxelles, Editions Labor, 1985, p. 24.

waren jazzbands te horen, al was dat wel voorbehouden voor de chiquere zaken. Verder zijn er ook de music-halls, waar de spektakelrevue bijzonder geschikt was om jazz te integreren (cf. supra). In persartikels over revues hebben we meermaals referenties naar jazzmuziek gevonden. Het bekendste voorbeeld is de befaamde *Revue Nègre* met Joséphine Baker die uit Parijs kwam en in 1925 geprogrammeerd stond in het Koninklijk Circus in Brussel. In *Le Soir* lezen we over de fascinatie voor deze zwarte artieste en haar gezelschap, maar ook voor jazzmuziek waarop gedanst werd.¹²⁰

Een andere groep binnen het uitgaansleven zijn de casino's in toeristische steden als Oostende, Blankenberge, Spa en Chaudfontaine. Bij het begin van de zomer verliet de 'elegante wereld' de hoofdstad en ging naar de dancings in de badplaatsen. In het casino van Spa bijvoorbeeld, kon men tijdens de jaren twintig een hele reeks zowel binnenlandse als Amerikaanse jazzformaties horen.¹²¹ Ook over Oostende was heel wat te vinden in de door ons onderzochte archieven.

Tenslotte is er ook nog de cinema. Omwille van de aparte, ambiguë relatie dat dit typisch fenomeen uit het interbellum had met jazz, wordt er een apart hoofdstuk aan gewijd (cf. III.5. Cinema).

De band tussen jazz en het uitgaansleven had zowel een positieve kant als een negatieve. Voor de ontwikkeling van jazz was het voordelig om een groot publiek te laten kennis maken met de nieuwe Amerikaanse ritmes. Het feit dat het om een echte rage ging en je als uitbater best een jazzband kon programmeren om je zaak commercieel interessant te maken, heeft ertoe bijgedragen dat muzikanten zich vrij snel het genre moesten eigen maken als ze tewerkgesteld wilden worden of blijven. Verder zorgde het ervoor dat sommige mensen die de muziek leerden kennen tijdens het uitgaan, zelf verleid werden tot het oprichten van amateur jazzbands. Zo ontstonden er in de eerste helft van de jaren '20 in België een groot aantal jazzbands, zowel met professionele muzikanten als met amateurs (cf. supra).

¹²⁰ *Le Soir*, 20/12/1925, p. 2.

¹²¹ SCHROEDER, Jean-Pol, *Histoire du jazz à Liège de 1900 à 1980*, Bruxelles, Editions Labor, 1985, p. 32.

Negatief is het feit dat jazz veel kritiek kreeg omwille van zijn associatie met het nachtleven. Voor sommigen stonden jazz en seksueel getinte dansen op eenzelfde lijn. Heel wat jazzliefhebbers van hun kant vonden dan weer dat de integratie van jazz in de dancings nefast was voor haar status en ontwikkeling. Binnen het uitgaansleven, waar winst het eerste belang is, moet men natuurlijk steeds rekening houden met de wensen van het publiek. Daar kon jazz moeilijk uitgroeien tot zelfstandig artistiek fenomeen. Bovendien was er tijdens dansnummers weinig ruimte voor improvisatie, iets wat volgens liefhebbers van Amerikaanse jazz de essentie van het genre was.

Jazzbands werden meestal geprogrammeerd door de eigenaars van etablissementen zelf. Op dat moment was er nog weinig sprake van een uitgebreid netwerk van impresario's, al bestonden er wel enkele, maar die lieten weinig bronnen na.¹²² Muzikanten of orkestleiders namen het zelf op zich om een geschikt orkest samen te stellen.¹²³ We vonden zeer weinig contracten terug tussen etablissementen en orkesten, omdat de documentatie ofwel niet bewaard bleef ofwel simpelweg niet bestond. Ook vandaag worden optredens in dancings of cafés nog vaak mondeling overeengekomen.¹²⁴

III.2. Muziekuitgaven

In een tijd waarin de radio nog maar in de kinderschoenen stond of nog weinig aandacht besteedde aan jazz en waarin de platenindustrie ook nog niet ten volle ontwikkeld was, waren partituren een belangrijk middel om muziek te verspreiden. Vanaf 1925 voorziet de Universal Music Store van Félix Faecq ons land van jazzpartituren van onder andere de Amerikaanse uitgeverijen Melrose en Stasny (cf. hoofdstuk V.3.1. Félix Faecq), voor gemiddeld 3 fr. voor een fox-trot met een middelmatige orkestratie¹²⁵. Deze waren een onmisbare bron voor jazzmuzikanten van bij ons die zich de muziek eigen wilden maken. Al bracht geschreven muziek natuurlijk het probleem met zich mee dat de echte jazzy manier

¹²² Een voorbeeld is de muzikant van Congolese afkomst Gaby Malaël. Hierover zou meer onderzoek kunnen gedaan worden via het tijdschrift *Le Jazz Partout*, het officiële reclameblad van zijn agentschap.

¹²³ Bijvoorbeeld *Musique Magazine*, december 1924, p. 15. "Pour l'organisation de vos soirées musicales et dansantes (jazz-band et autre genre d'orchestre), adressez-vous à Albert Sykes, compositeur-chef d'orchestre."

¹²⁴ Cornelis Van Istendael wijst er op dat een typisch fenomeen uit die jaren het telefoon-orkest is. Een bandleider kreeg een oproep binnen en belde een orkest bijeen van muzikanten die vrij bleken te zijn. Men belde doorgaans naar een café in de buurt, privéaansluitingen waren immers zeldzaam, waar dan iemand de boodschap kreeg om de muzikant in kwestie te gaan zoeken in de buurt.

¹²⁵ 3 frank uit 1925 komt overeen met 3 Euro in 2009.

van spelen moeilijk neergeschreven kon worden omdat ze voor een groot deel gebaseerd was op improvisatie. Het is onder meer om die reden dat Belgische orkesten in de beginperiode nog geen 'hot jazz' speelden, maar eerder melodieuze jazzmuziek. Pas door de verdere evolutie van de platenindustrie werd de 'hot' manier van spelen bekend bij muzikanten die dit soort muziek konden beluisteren.

In de huidige tijd van mp3's en digitale muziek is het moeilijk in te beelden hoe belangrijk bladmuziek vroeger was voor de bekendheid van nummers. Duizenden exemplaren werden verkocht, vaak tegelijkertijd met de nieuwe platen. Ook Belgische muzikanten zouden jazz beginnen componeren en neerschrijven, onder het goedkeurend oog van Félix Faecq en zijn uitgeverij International Music Company (cf. hoofdstuk V.3.1. Félix Faecq). Op die manier geraakten ook Belgische partituren, onder andere van de componisten David Bee en Peter Packay, op het einde van de jaren twintig en de jaren dertig overal verspreid. Muziekuitgaven hebben dus niet enkel bijgedragen tot de introductie en verspreiding van jazz in België, maar ook tot de verspreiding van Belgische jazzmuziek in het buitenland.



Reclame International Music Company, voor composities van Peter Packay en David Bee, Music, februari 1934, MIM Brussel, Fonds Robert Pernet

III.3. Platenindustrie

“Pour nous qui n’avons pas les moyens de faire venir en Belgique de ces orchestres de jazz (les véritables), qui touchent des cachets fabuleux, c’est le seul moyen que nous avons de les entendre et je crois que le phono a plus fait pour le jazz que n’auraient obtenu dix compagnes de presse”¹²⁶

Op het einde van de 19^{de} eeuw werden de fonograaf en de grammofoon uitgevonden. Rond de eeuwwisseling werden ze technisch verder uitgewerkt, wat toeliet dat muziek opgenomen werd en beluisterd kon worden door een publiek. Voor de jazzmuziek was dit een belangrijke ontwikkeling aangezien deze gebaseerd is op improvisatie, klankkleur en spontaneïteit en dus moeilijk over te brengen is via bladmuziek. In 1925 deed de elektrische geluidstechniek haar intrede in het muzikaal productieproces, waardoor muziek kon worden opgenomen aan de hand van micro’s. Zo moest men niet meer zo dicht mogelijk bij het opnameapparaat staan en konden alle instrumenten samen opgenomen worden. Op dat moment was er echter wel nog de beperking van maximaal 3 minuten opname. In 1927 werd de 78 toeren plaat genormaliseerd.¹²⁷ Vanaf 1917 begonnen verschillende platenmaatschappijen zich te interesseren voor jazz. We zagen al dat de Original Dixieland Jass Band in dat jaar verantwoordelijk was voor de eerste opname. Deze plaat was een gigantisch succes en verkocht meer dan een miljoen exemplaren in twee jaar tijd, waardoor andere maatschappijen het potentieel van jazzopnames begonnen in te zien.

In België waren buitenlandse platen te koop via import. Terwijl jazz in het begin van het interbellum bij ons bekend was via enkele buitenlandse muzikanten die een dansbare jazz brachten en daarna Belgische groepen die het genre imiteerden, zijn platen enorm belangrijk geweest voor de kennis van ‘the real thing’, de jazz waar men mee bezig was in de Verenigde Staten, de plaats van haar oorsprong. Er was in België toen ook nog geen sprake van jazz op de radio, waardoor de verspreiding van jazz bij ons met vertraging gebeurde. Terwijl men in de VS al nieuwe stijlen uitvond, waren de eerste improvisatietechnieken van jazzpioniers bij ons nog niet bekend. Platen waren ook belangrijk om een kritische geest te kweken ten

¹²⁶ Le Phonomane, “Le Phono et le Disque”, in: *Musique Magazine*, december 1924, p. 23.

¹²⁷ X, *Jazz in little Belgium: de verzameling Robert Pernet in het Muziekinstrumentenmuseum Brussel*, Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, 2004, p. 38.

opzichte van jazz. Als men slechts één soort muziek te horen kreeg, namelijk datgene wat in de mode was in de dancings, kon men onmogelijk onderscheid maken tussen wat goed of slecht was, en konden muzikanten moeilijk evolueren naar een andere stijl. Of zoals Faecq het uitdrukt: *“C’est au disque que je dois ma conversion totale et définitive à la musique de jazz. De 1919 à 1921, j’avais entendu des jazz ‘militaires’ et j’avais écouté à longueur de soirées au Palace Hôtel, comme au Perroquet, le bar de l’Alhambra, les Clark’s Hawaiians, les Mitchell’s Jazz Kings et les Pollards. Ces orchestres m’avaient vivement intéressé et il y avait là un enseignement énorme pour les orchestres locaux qui s’évertuaient à les égaler. Mais je sentis confusément qu’il devait y avoir dans cette musique américaine toute une hiérarchie de talents.”*¹²⁸ Het is die ‘hiërarchie van talenten’ die men pas kon beginnen maken na het beluisteren van platen van verschillende bands en genres, waardoor er een milieu van echte jazzliefhebbers kon ontstaan.

Concreet presenteerden gespecialiseerde winkels de catalogi van bekende platenmerken aan hun cliënteel. In hun publiciteit wordt benadrukt dat ze de ‘laatste Amerikaanse nieuwigheden’ verkopen. Die Amerikaanse hits hoefden daarom niet per se jazz te zijn, maar waren meestal fox-trots of andere dansbare melodieën of ‘verschoonde’ versies van jazz (door blanke orkesten). Op dat moment wist men hier zelfs nog niet dat platen van zwarte muzikanten uit Amerika gecatalogeerd worden onder de noemer van ‘race records’.¹²⁹ *Music* magazine was in die tijd het belangrijkste kanaal waarlangs er reclame werd gemaakt voor ‘jazz’platen. Elke maand publiceerde het lijsten van de verschillende platenmerken. Bij de dansmuziek vallen de vele foxtrots en Engelstalige nummers op.

Terwijl die jazzy dansmuziek reeds in het begin van de jaren twintig bij ons op plaat verkocht werd, evenals de gemodereerde jazz van blanke artiesten als Paul Whiteman, was het wachten op de echte jazz tot het einde van de jaren twintig. Een belangrijke gebeurtenis,

¹²⁸ FAECQ, Félix, “30 années de Souvenirs”, in: *L’Actualité Musicale*, 6^{de} jaargang, nr. 63, september 1949, p. 16. Het is ook vanuit deze gedachte dat hij contacten heeft gezocht met buitenlandse platenmaatschappijen om hen te vertegenwoordigen in België. Al zeer vroeg dus, begin jaren twintig, voelde hij aan dat platen noodzakelijk waren om jazz buiten de dancings te kunnen beluisteren. Cf. hoofdstuk V.3.1. Félix Faecq.

¹²⁹ Race Records waren overigens niet alleen voorbehouden voor zwarten. Er waren ook Chinese, Italiaanse, Ierse, Joodse,... Race Records. Het was een manier van de entertainment industrie om in te spelen op de etnische diversiteit van Amerika na de grote migratiegolven van het einde van de 19^{de} eeuw. Noot van Cornelis Van Istendael.

ook voor de Belgische platenmarkt, was de intrede van het elektrisch opnameprocédé in 1925. Op het einde van de jaren twintig bloeide en groeide de platenindustrie daardoor onophoudelijk. In *Music* vonden we cijfers terug die de evolutie in het buitenland aantonen.¹³⁰ Terwijl er in 1926 in de VS 5.537.765 platen verkocht werden, waren dat er al 9.731.385 in 1928. In Duitsland was er zelfs sprake van meer dan een verdubbeling in twee jaar tijd, van 4.261.000 naar 10.471.915. Vanaf toen ontving Europa meer en meer belangrijke jazzplaten, die van een totaal andere aard waren als de platen met dansmuziek. In België arriveerden vanaf 1927 bijvoorbeeld de platen van Red Nichols and his Five Pennies, die voor jazzfans het begin betekenden van een nieuwe manier van omgaan met jazz. Al snel volgden de grote series van jazzvedettes onder de labels Okeh, rechtstreeks uit Amerika, en Parlophone uit Engeland, die te koop waren in de Universal Music Store van Faecq.¹³¹ Op die labels bevonden zich onder andere de opnames van Louis Armstrong, vanaf 1927 te koop in Europa, waar toen enkel een aantal ingewijden zich voor interesseerden. Zelden kwamen de platen rechtstreeks uit Amerika, maar werden ze geïmporteerd via maatschappijen in Engeland, Frankrijk,...¹³² De platen van Parlophone werden gepubliceerd in Engeland en die van Odéon in Frankrijk en Duitsland.

In de Universal Music Store van Félix Faecq in Brussel waren deze platen te koop, gecatalogeerd onder de naam 'New Rhythm Style'. Volgens Faecq waren de platen zeer moeilijk te verkrijgen. Dit werd door de verdelers zelf verklaard door een geringe interesse van het publiek, met een beperkte verkoop en een groot risico op onverkochte stocks tot gevolg.¹³³ Faecq probeerde zo veel mogelijk Amerikaanse platen, herperst in Engeland, te verdelen in Belgische winkels. Soms ontving hij ook stalen rechtstreeks uit Amerika. Zo gebeurde het dat enthousiaste vrienden (zoals Goffin) bij hem voor het eerst bands als de California Ramblers of de New Orleans Rhythm Kings hoorden, of dat muzikanten vroegen naar de bladmuziek van wat ze op plaat gehoord hadden. Het is door het beluisteren van dit soort platen, dat ook Belgische jazzmusici aangezet werden om in Dixieland stijl te spelen. Een voorbeeld is het orkest van Chas Remue, dat in 1927 ook opnames mocht maken. De

¹³⁰ *Music*, januari 1930, p. 23.

¹³¹ FAECQ, Félix, "30 années de Souvenirs", in: *L'Actualité Musicale*, 6^{de} jaargang, nr. 70, april 1950, p. 15.

¹³² Interview met Léon Dierckx, 05/05/2010, Bijlage 2, p. ?

¹³³ FAECQ, Félix, "30 années de Souvenirs", in: *L'Actualité Musicale*, 10de jaargang, nr. 96, november – december 1953, p. 10.

Belgische jazz, in de echte zin van het woord, was dus begonnen. (cf. Hoofdstuk V.3.1. Félix Faecq). Het ging echter om een kleine groep fans, waardoor Faecq genoodzaakt was om ook verschillende vormen van populaire muziek te verkopen aangezien met jazz alleen de zaken niet konden overleven. Hoewel sommige pro-jazz bronnen laten uitschijnen dat jazz de wereld en ook de volledige Belgische samenleving had veroverd, blijkt de realiteit anders te zijn als maar één man in Brussel echte jazzplaten verkocht en dit zelfs maar een klein deel van zijn aanbod was. *“Tandis que mon journal, dès son premier numéro, ouvrait une rubrique ‘Jazzmania’ destinée à la musique de jazz et que je distribuais en Belgique les partitions des oeuvres les plus jazz de l’époque, il me fallait admettre que la musique légère, capable en Belgique de ‘nourrir son homme’ était la chanson populaire. C’étaient en réalité, même dans les catalogues américains que je représentais, les valse, les fox-trot mélodiques, les ‘ballads’ que la masse du public prisait. Coup sur coup, deux valses américaines, seules parmi les douzaines d’oeuvres de jazz, partirent en flèche et furent des succès énormes.”*¹³⁴ In de jaren dertig probeerde men de platen meer bekend te maken bij het publiek, door na concerten van jazzvedettes ter plaatse hun platen te verkopen. Vanaf 1931 recenseerden muzikant Gus Deloof en poëet Robert Goffin de nieuwste platen op het gebied van jazz, om de Belgen meer bewust te maken van wat er gaande was in het land waar de jazz ontstaan was.

De opnames in juni 1927 van het septet The New Stompers van Cha(r)le(s) Remue in de Edison Bell studio’s in Londen, worden traditioneel beschouwd als de eerste 100% Belgische jazzplaten. Bovendien waren vijf van de veertien nummers die ze speelden geschreven door Belgen, namelijk David Bee en Peter Packay (cf infra). Daarvoor waren er al andere opnamesessies geweest van de bands The Excellos Five in 1925-1926 in Berlijn, de Miami Jazz Band in 1925 voor het Belgisch bedrijf Chantal, en de Berkeley’s Jazz-Band in Nederland, maar er bestaat geen zekerheid over de exacte data van deze opnames en of de deelnemers allemaal Belgen waren.¹³⁵ De opnames van Chas Remue en zijn orkest in Londen gebeurden op het initiatief van Felix Faecq. De reden waarom dit in Londen gebeurde is dat er op dat

¹³⁴ FAECQ, Félix, “30 années de Souvenirs”, in: *L’Actualité Musicale*, 6de jaargang, nr. 65, november 1949, p. 16.

¹³⁵ MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, doos Robert Pernet, manuscript hoofdstuk 10. The New Stompers. De band The Excellos Five, onder leiding van de Brusselse drummer Robert Kierberg, bestond uit een combinatie van Belgische en Nederlandse muzikanten.

moment geen gepaste studio's bestonden in België en zeker geen die uitgerust waren met elektrische opnamemogelijkheden.¹³⁶



Chas Remue en The New Stompers Orchestra, opnamesessie Edison Bell 27/06/1927, Londen, MIM Brussel, Fonds Robert Pernet

De platen werden zo'n groot commercieel succes dat de firma Edison Bell een nieuwe sessie voorstelde. Dit zou in 1928 gebeuren door The Red Robins met als leider Peter Packay. We moeten ons realiseren dat een opnamesessie in die tijd zeer delicaat was, aangezien platen meteen in de was gegraveerd werden en het procédé erg duur was zodat men zich geen fouten kon veroorloven. Naast via opnamesessies in het buitenland, konden Belgische muzikanten hun nummers ook op plaat vastleggen via zogenaamde 'mobiele studio's'. Dit waren teams van buitenlandse platenmaatschappijen die rondreisden met het nodige opnamemateriaal, zodat er op verplaatsing kon geregistreerd worden.¹³⁷ Dat gebeurde bijvoorbeeld in 1931 met Gus Deloof en zijn orkest The Radiolians voor His Master's Voice, via tussenkomst van Félix Faecq.¹³⁸ Het resultaat daarvan werd echter alleen verspreid in België. In *Music* beweert men dat die platen gemakkelijk konden concurreren met de Amerikaanse stijl van Red Nichols en anderen die 'hot jazz' speelden.¹³⁹ Een ander voorbeeld

¹³⁶ MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, doos Robert Pernet, artikel Charles Remue and his New Stompers Orchestra – 1927.

¹³⁷ Interview met Léon Dierckx, 05/05/2010, Bijlage 2, p.?

¹³⁸ FAECQ, Félix, "30 années de Souvenirs", in: *L'Actualité Musicale*, 9^{de} jaargang, nr. 88, mei-juni 1952.

¹³⁹ *Music*, juli 1931, p. 221.

zijn de opnames door Columbia van het Bistrouille Amateur Dance Orchestra en het Luikse orkest van Lucien Hirsch.¹⁴⁰ Het is wachten tot 1936 voor de productie van platen van Belgische muzikanten frequenter wordt.

Het bestaan van studio's of platenmaatschappijen was daarvoor nog problematisch in België. Enkele buitenlandse labels zouden een studio openen in België. Al in 1908 installeert de firma Pathé een fabriek voor het persen van platen in Vorst, die in 1931 een echte opnamestudio werd en actief gebruikt zou blijven worden in de jaren dertig, onder leiding van een zekere M. Delcros. De firma Edison Bell installeerde in 1929 een studio in Brussel. Belgische platenmaatschappijen bestonden er die periode nog bijna niet. Een uitzondering was Compagnie Chantal in Gent, geleid door Léon Moeremans, die na de Eerste Wereldoorlog in de Minardschouwborg grammofoonplaten opnam en ze tot in 1932 perste onder verschillende labels (Chantal, Chantal Aiguille, Chantal Bijou,...).¹⁴¹ We vonden van deze firma een document 'Extrait des Statuts' terug.¹⁴² Het faillissement in '32 zou veroorzaakt zijn door de economische crisis en de opkomst van de radio. Faecq schrijft het echter toe aan de mislukking van de 20 cm platen, die in de jaren 1931-1932 van de markt verdwenen en Vocalion in Londen en Vocalion Chantal in Gent het leven kostten.¹⁴³ In 1932 werd de firma overgenomen door Edison-Bell, die zelf in 1935 failliet ging en in handen kwam van het Belgische SOBEDI (Société Belge du Disque) onder leiding van F. Janssens.¹⁴⁴ Deze zou grammofoonplaten uitbrengen op het label Olympia en een opnamestudio bouwen in de Brusselse Lemonnierlaan, maar de grammofoonplaten blijven persen in de Chantal perserij in Gent.¹⁴⁵ SOBEDI maakte onder andere reclame tijdens de jazztoernooien, georganiseerd door Faecq en de Jazz Club de Belgique. Tevens had Faecq er publicitair belang bij dat de bands van het toernooi opnames maakten, iets dat gebeurde in de

¹⁴⁰ FAECQ, Félix, "30 années de Souvenirs", in: *L'Actualité Musicale*, 9^{de} jaargang, nr. 86, januari-februari 1952, p. 7.

¹⁴¹ MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, map Labels, afbeeldingen van Labels Chantal.

¹⁴² MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, map Labels, Extrait des statuts.

¹⁴³ FAECQ, Félix, "30 années de souvenirs", in: *L'Actualité Musicale*, 7^{de} jaargang, nr. 74, september 1950, p. 9.

¹⁴⁴ MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, map Labels, SOBEDI.

¹⁴⁵ DE MEYER, Gust, AMERYCKX, Kris, *De Geschiedenis van de Belgische muziekindustrie*, pp. 2-3. Het lijkt ons sterk aan te raden dat hieromtrent meer onderzoek verricht wordt in de toekomst. Meer specifiek over de Belgische platenmaatschappijen en jazzmuziek en over de bezielers van die bedrijven. Dit kan een onderzoeksobject op zich zijn en valt buiten het bereik van deze scriptie. Het aangegeven werk is niet wetenschappelijk en niet onderbouwd met referenties, dus het is erg riskant om hierop te vertrouwen.

Brusselse Studio du Disque.¹⁴⁶ Een andere Belgische pionier in de platenwereld was E.W. Pelgrims de Bigard, die in 1928 een bekende grammofonplatenzaak La Maison Bleue opent in Brussel. Deze zou zich vooral tegen het einde van de jaren dertig profileren als dé winkel voor jazz en swing.¹⁴⁷

De grammofon speelde een zeer belangrijke rol bij de verspreiding van jazzmuziek, aangezien mensen nu de mogelijkheid hadden om in hun huiskamer naar platen te luisteren, niet alleen van Belgische muzikanten maar ook van buitenlandse jazzmusici. *“Comment pouvoir entendre ces vedettes américaines du Jazz si ce n’est par le disque? Le meilleur et le seul système pour en être informé c’est d’écouter chaque mois les nouveaux disques que nous apportent les transatlantiques. Grâce à eux, les véritables amateurs de Jazz se tiendront d’une façon permanente dans l’atmosphère voulue reflétant le style du moment.”*¹⁴⁸ Zo kwamen ze met meer verschillende stijlen in contact dan enkel met de jazz die ze konden horen in dancings en uitgaansgelegenheden. Ook uitbaters van etablissementen konden gebruik maken van de nieuwe technologie om hun cliënteel op een goedkopere manier orkesten vanuit heel de wereld aan te bieden.¹⁴⁹ Dit zorgde voor concurrentie met live orkesten. Maar in het interbellum was dit nog bescheiden, aangezien men toen vooral nog

¹⁴⁶ Brief van Studio du disque (rue de Stassart 34, Bruxelles) aan R. Verneuil (directeur de la revue *Music*, dus Félix Faecq), 27/05/1936, in: MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Tournai, Map 1. *“En votre qualité de directeur de la revue Music organe officiel du Jazz Club de Belgique, vous devez certainement vous intéresser aux possibilités d’enregistrement de la musique et de la parole. Notre Studio d’enregistrement installé dans les locaux de l’ancienne station d’émission Radio-Belgique, dispose d’un matériel hautement perfectionné qui permet de faire l’enregistrement direct sur disques incassables, dont la qualité artistique et technique est en tous points comparable aux meilleurs disques du commerce. Nos enregistrements peuvent être reproduits à plusieurs exemplaires par copie directe, et à partir de 20 exemplaires par pressage ordinaire en gomme laque. Nos pressages de disques à tirage limité de 50, 100, 200 exemplaires ou plus, pourraient particulièrement intéresser les organisateurs de tournois de jazz, soit comme prix à attribuer aux gagnants, soit comme lancement commercial de ces gagnants parmi les discophiles. [mijn onderstreping] Chaque tournoi pourrait ainsi annoncer que les gagnants seront enregistrés et édités sur disques en tirage limité et uniquement par souscription. Le tirage de chaque disque étant strictement limité au nombre des souscripteurs.”*

In de map Labels van de collectie Pernet bevindt zich ook de concrete overeenkomst tussen Faecq en Sobedi over de opnamesessies rond het toernooi. Elk van de acht deelnemende orkesten kreeg een opname op een 25 cm plaat. De totale kost daarvoor bedroeg 8 x 85 frs of 685 frs (omgerekend in prijzen van 2009: 517,43 euro), waarvan elke partij de helft betaalde. In ruil daarvoor moest Faecq reclame maken voor Sobedi. MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Map Labels. Brief van Studio du Disque aan Félix Faecq, Brussel, 12/10/1936.

¹⁴⁷ Cf. reclame La Maison Bleue, “les spécialistes du disque, le choix le plus important du pays en disques de hot jazz récents ou anciens, importation directe de New York / Londres / Paris toujours aux meilleurs prix (swing is our business)”. In MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Tournai, Map 2. Reclame in programmaboekje voor Premier tournoi interprovincial de jazz, dimanche 20 mars 1938.

¹⁴⁸ DELOOF, Gus, “Des Disques! Du “Hot”!”, in: *Music*, februari 1931, p. 41.

¹⁴⁹ SCHROEDER, Jean-Pol, *Histoire du jazz à Liège de 1900 à 1980*, Bruxelles, Editions Labor, 1985, p. 30.

de voorkeur gaf aan live orkesten. Het is pas na de Tweede Wereldoorlog, met de komst van de jukebox, dat de concurrentie moordend werd voor muzikanten.¹⁵⁰

Toch was de intrede van de mechanische muziek een erg complexe zaak. Aan de ene kant was het goed voor jazz uit het buitenland, waardoor er diverse genres bij ons bekend konden worden en er een *jazzscene* ontstond. Maar aan de andere kant betekende het voor de Belgische jazzmuzikanten concurrentie voor hun live optredens, wat niet gecompenseerd kon worden door zelf platen op te nemen, omdat de Belgische platenindustrie toen nog zo goed als onbestaande was. Zij konden dus zelf niet genieten van propaganda via platen, maar ze konden wel het niveau van hun live optredens opkrikken door het beluisteren van geïmporteerde platen. In 1929 zou er bijvoorbeeld in La Laiterie, een etablissement in het Ter Kamerenbos, een pick-up gebruikt worden om het cliënteel te laten dansen, in plaats van het gewoonlijke live orkest. In *Music* wordt geprobeerd deze concurrentie van mechanische muziek tegen te gaan door te benadrukken dat er een totaal andere ambiance door wordt gecreëerd.¹⁵¹

III. 4. Radio¹⁵²

Als nieuw medium was radio belangrijk voor de verspreiding van muziek in het algemeen. In andere landen kwam jazz al snel aan bod op de radio, maar in België verliep dat proces iets moeilijker. De radio was op dat moment nog zeer beperkt en zijn lot lag in de handen van enkele ingewijde pioniers. Of jazz al dan niet gespeeld werd, hing dus af van de smaak van enkele personages. Volgens Faecq waren de meesten onder hen tegen jazz omdat het nieuwe muziek was, bedoeld voor jongeren en overigens zwart van oorsprong.¹⁵³ In het begin waren radiotoestellen trouwens zeer ingewikkeld en duur, waardoor we in de jaren twintig zeker nog niet kunnen spreken van een massale receptie van radio door het publiek. In 1931 lanceert Philips een draagbare receptor die voor het grote publiek betaalbaar was. In ons land verzorgde de private vereniging Radio-Belgique vanaf 1923 een regelmatige

¹⁵⁰ Interview met Léon Dierckx, 05/05/2010, Bijlage 2, p.?

¹⁵¹ *Music*, juli 1929, pp. 75-76. "La Laiterie semble ne pas avoir engagé d'orchestre et fait danser ses clients à l'aide d'une combinaison pick up phono radio. Certes les auditeurs dansent mais il manque cette ambiance de vie et cet atmosphère de gaité chères à ceux qui aiment danser."

¹⁵² X, *Jazz in little Belgium: de verzameling Robert Pernet in het Muziekinstrumentenmuseum Brussel*, Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, 2004, pp. 39-42.

¹⁵³ FAECQ, Félix, "30 années de Souvenirs", in: *L'Actualité Musicale*, 13de jaargang, nr. 114, zomer 1957, p. 8.

programmatie voor de amateurs van de “Télégraphie Sans Fil” (T.S.F.). De muziek was van diverse aard (klassiek, lichte muziek, dansmuziek) en werd verzorgd door vaste artiesten verbonden aan het huis. Er werden dus nog geen nieuwe platen verspreid door de radio. Andere private stations hadden hun eigen programma’s, zoals het Vlaamse station N.V. Radio, verschillende stations in Luik of Radio-Schaerbeek. Het is vooral dit laatste dat aandacht schonk aan jazz. Al in 1928 lezen we in *Music* dat Chas Remue er met zijn muzikanten uitgezonden werd.¹⁵⁴ Ook de concerten van Grégor et ses Grégoriens van 1930 waren te horen op dit radiostation.¹⁵⁵ Louis Armstrong werd door deze zender geïnterviewd tijdens zijn aanwezigheid in België in 1934 en in 1938 verzorgde jazzcriticus Albert Bettonville voor Radio Schaerbeek zijn “Quart d’heure du Jazz Club de Belgique”.

In 1930 werd Radio-Belgique vervangen door het Nationaal Instituut voor Radio-verspreiding (N.I.R., in het Frans I.N.R.). Nog steeds maakte dit instituut gebruik van live muziek om uit te zenden. Vanaf 1932 waren er grote radio-orkesten werkzaam, maar nog steeds was de aandacht voor jazz problematisch. Dit terwijl op dat moment jazz een prominente plaats had verworven op buitenlandse zenders zoals de Nederlandse radio, de B.B.C. of honderden Amerikaanse zenders. Wel gaf Robert Goffin in 1932 een conferentie over jazz op de zender, die hij illustreerde met voorbeelden van jazzorkesten¹⁵⁶ en vanaf 1934 verzorgde orkestleider Jack Kluger een uitzending over jazz. Het bleef echter bij kleine overwinningen tegen de van in het begin tegen jazz gekante houding van enkele belangrijke personen van de nationale radio. In *Music* verschenen meerdere artikels over de frustratie waarmee jazzliefhebbers kampten tegenover het onverschillige gedrag van het N.I.R. Daarom kwam de Jazz Club de Belgique in 1934 op het idee om een petitie te lanceren bij de leden en het Belgische publiek in het algemeen via de twintigtal secties die de club op dat moment rijk was in ons land. Het doel ervan was de installatie te bepleiten van een groot jazzorkest dat verbonden zou zijn aan het N.I.R., net zoals dat in andere landen het geval was. Tienduizenden handtekeningen werden verzameld en naar het N.I.R. gestuurd, waardoor men daar niet anders kon dan beloven dat men rekening zou houden met de wensen van het Belgische volk en dat er een studie zou gemaakt worden over de mogelijkheden om een

¹⁵⁴ *Music*, oktober 1928, p. 13.

¹⁵⁵ *Music*, januari 1931, p. 19.

¹⁵⁶ *Music*, oktober 1932, p. 412.

jazzorkest te engageren. Wat interessant is, is dat Faecq in 1935 schrijft dat het N.I.R. wel de commerciële, symfonische jazz speelde maar ten nadele van de ‘hot jazz’ en de Belgische jazzmuzikanten. Hij vermeldt ook dat hij veel gecorrespondeerd heeft met het oog op een verbetering van de situatie, maar dat hij telkens antwoorden ontving zoals “nous vous remercions pour les suggestions que vous avez exposées”, of “cette affaire retient toute notre attention”.¹⁵⁷ De druk van buitenaf, maar ook de stijgende populariteit van grote jazzorkesten (de zogenaamde big bands) bij het publiek, zorgde ervoor dat het N.I.R. niet eeuwig kon blijven weigeren.



N.I.R. Orkest Stan Brenders, 1937, MIM Brussel, Fonds Robert Pernet

In 1936 brak dan uiteindelijk een historisch moment aan voor de jazz in België: Stan Brenders werd leider van een jazzorkest dat verbonden was aan het N.I.R. Dit orkest van zestien muzikanten bevatte de crème de la crème van de Belgische *jazzscene*: saxofonist Chas Remue, pianist John Ouwerx, drummer Jos Aerts,... Brenders was zich ervan bewust dat

¹⁵⁷ FAECQ, Félix, “La musique de Jazz à l’I.N.R.”, in: *Music*, december 1935, p. 3.

het noodzakelijk was om vooral te voorzien in de commerciële 'straight jazz' om de luisteraars te behagen, al was er ook wel plaats voor experiment. Elke middag tussen 12 en 13u kon men nu luisteren naar de grote successen uit Amerika en ons eigen land. Het N.I.R. jazzorkest zou zelfs produceren voor buitenlandse stations. In 1938 verhuisden de studio's van Elsene naar het nieuwe gebouw op het Flagey plein in Brussel, waar het orkest meer technische mogelijkheden kreeg.

III.5. Cinema

Naast de radio en de platenindustrie, is de opkomst van de film een cruciaal nieuw fenomeen in het amusementsleven van de periode tussen de twee wereldoorlogen. Zoals al eerder beschreven, telde ons land in het interbellum een groot aantal cinema's. Voor de verspreiding van jazz en de culturele transfers vanuit Amerika naar Europa zou vooral de geluidsfilm van belang zijn, ontstaan in 1927 en in ons land te zien vanaf 1929-1930.



Film Duke Ellington, Paramount, MIM Brussel, Fonds Robert Pernet

De eerste 'talkies' in België waren *The Singing Fool* van Warner en *Pagan Love Song* van Métro Goldwyn Mayer.¹⁵⁸ Een voorbeeld van een film waardoor jazz een groot publiek bereikte, was *King of Jazz* van Paul Whiteman, de koning van de Amerikaanse symfonische jazz. Naast zulke grote Hollywoodproducties met veel glitter, glamour en jazzy muziek,

¹⁵⁸ FAECQ, Félix, "30 années de Souvenirs", in: *L'Actualité Musicale*, 8^{ste} jaargang, nr. 81, april 1951, p. 13.

bereikten ook films van andere jazzvedettes ons land. Die werden in de jaren dertig besproken in gespecialiseerde tijdschriften zoals *Music* en tijdens bijeenkomsten van jazzclubs. Voorbeelden daarvan waren de zogenaamde 'shorts' van Duke Ellington, waardoor zijn nummers niet alleen via platen de jazzfans bereikten. Ook Cab Calloway had opgenomen in een aantal films.

Voor jazz had de klankfilm alweer een dubbele betekenis: massale ontslagen van muzikanten die live films begeleidden op korte termijn en een grotere bekendheid van jazz op lange termijn (en dus onrechtstreeks meer mogelijkheden voor Belgische jazzmusici). Reacties bleven niet uit. In *Music* werden de problemen die de geluidsfilm met zich meebracht, uitgebreid besproken. De strijd van Amerikaanse muzikanten tegen die klankfilms werd er bijvoorbeeld op de voet gevolgd.¹⁵⁹ Een voorbeeld van een artikel dat de problemen door de klankfilm in ons land aankaart, is dat van Gaston Brenta in *Music* van juli 1929.¹⁶⁰ Daarin verdedigde hij de stelling dat klankfilms en platen mooie uitvindingen zijn en dat vooruitgang nu eenmaal niet te stoppen is, maar dat ze nooit vergeleken konden worden met de waarde van een live orkest. Hij zag ook het voordeel in van platen als propaganda voor muzikanten om hun muziek bekend te maken en zo een massa te lokken naar hun concerten en daarna nog meer platen te verkopen. Er was echter een groot verschil in de situatie van Amerikaanse muzikanten en Belgische. Wegens gebrek aan een eigen bestaande productie van platen en films in België, werd veel geïmporteerd ten nadele van Belgische muzikanten en componisten. Terwijl orkesten in andere landen konden overstappen van live optredens naar de platen- of filmindustrie, was dat in België minder het geval.¹⁶¹

¹⁵⁹ Zie onder andere *Music*, februari 1930, p. 54.

¹⁶⁰ BRENTA, Gaston, "La Musique Mécanique constitue-t-elle un danger pour les musiciens professionnels", in: *Music*, juli 1929, pp. 71-72.

¹⁶¹ Volgens Cornelis Van Istendael werden er wel films geproduceerd waarin Belgische muzikanten figureerden. Er was bijvoorbeeld de samenwerking tussen Belgische bandleaders als Stan Brenders of Fud Candrix en de Berlijnse UFA studio's, maar dit is onderwerp voor verder onderzoek.

III. 6. Pers

Terwijl nieuwe media hun intrede deden, mogen we uiteraard niet vergeten dat de geschreven pers nog steeds het belangrijkste kanaal was waarlangs nieuws verspreid werd in het interbellum. Doorheen het onderzoek is het ons opgevallen dat veel kranten berichtten over gebeurtenissen rond jazz, zowel uit het buitenland als uit ons land. Dat kon gaan van aankondigingen van jazzbands in dancings tot opiniestukken over de goed- of afkeuring van jazz. In de jaren dertig zien we de frequentie stijgen en is het geen uitzondering om honderden knipsels te vinden over bijvoorbeeld de jazztoernooien van de Jazz Club de Belgique doorheen de jaren dertig.¹⁶² Naast algemene kranten die (soms maar weinig) aandacht schonken aan jazz of aan muziek in het algemeen, waren er natuurlijk de gespecialiseerde tijdschriften. Sommige magazines waren onrechtstreeks kanalen voor jazz, in de zin dat er verschillende onderwerpen in behandeld werden waaronder klassieke en/of populaire muziek, spektakel, het statuut van artiesten... In dergelijke tijdschriften kon jazz aan bod komen. Voorbeelden daarvan zijn onder andere *La Revue musicale Belge*, *L'Action Musicale*, *L'Artiste*, *Le Jazz Partout*, *Voix, Passe Partout*, *la Gazette Musicale de Belgique*, ... In heel Europa rezen er ook gespecialiseerde tijdschriften uit de grond naarmate het jazzliefhebbersmilieu evolueerde. Voorbeelden van tijdschriften die bestonden in 1935 zijn *De Jazzwereld* (Nederland), *Hot News* (Engeland), *Jazz* (Zwitserland), *Hot* (Denemarken), *Jazz Tango* (Frankrijk), *Jazz Magazine* (Spanje), *Rytmi* (Finland), *Taniek Piosenka* (Polen), *Jazz Hot* (Frankrijk), *Musik Echo* (Duitsland), *Tune Times* (Engeland), *Rhythm* (Engeland), *The Melody Maker* (Engeland),... Sommigen van hen waren de officiële organen van de nationale jazzclubs. Het allereerste tijdschrift over jazz in Europa was echter het Belgische *Music*, gestart door Félix Faecq in 1924 onder de naam *Musique Magazine*.

III.6.1. Music Magazine

Music magazine is van een onschatbare waarde, niet alleen toen als spreekbuis voor de jazz in België, maar ook nu nog als historische bron. We zouden kunnen stellen dat het tijdschrift informatie bevat op twee niveaus. Enerzijds het informatieniveau voor de lezers, meer

¹⁶² Uiteraard kunnen wij geen exacte gegevens aanbieden omtrent de kwantiteit van artikels over jazz in het interbellum en een eventuele evolutie daarin. Systematisch krantenonderzoek zal moeten uitwijzen of onze indruk al dan niet terecht is.

bepaald dat wat de auteurs in die tijd wilden overbrengen aan hun lezers. Dit kon de vorm aannemen van korte nieuwtjes uit de (buitenlandse) jazzwereld, biografieën van Belgische jazzmuzikanten, opiniestukken over jazz, recensies van optredens, overzichten van waar men kon gaan dansen, foto's van vedettes, partituren van Belgische jazzmuziek,... Anderzijds is er het informatieniveau voor de historicus, waarvan de makers zich uiteraard niet bewust waren. Op zeer veel gebieden is dit tijdschrift onze enige informatiebron om iets te weten komen over de introductie, verspreiding en vestiging van jazz in België. Al is voorzichtigheid en historische kritiek natuurlijk steeds geboden, omdat het hier gaat om de spreekbuis van jazzliefhebbers en we dus maar één kant van het verhaal horen. De auteurs van dit tijdschrift nemen een zeer duidelijke positie in pro jazzmuziek en zullen daardoor niet altijd de feiten zwart op wit weergeven. Als men bijvoorbeeld stelt dat jazz België veroverd heeft, kunnen we ons vragen stellen over de mate waarin dit werkelijk gebeurde, of men niet eerder zijn wensen voor werkelijkheid hield en in hoeverre zulke stellingen bedoeld waren als propaganda. Informatie van het tweede niveau kan bijvoorbeeld zijn: wie schreef er in het magazine en welke achtergrond hadden zij (dit zegt iets over het jazzliefhebbersmilieu), welke winkels en bedrijven maakten reclame in het blad en waarvoor, wat lezen we tussen de regels van opiniestukken over de meningen van de tegenstanders van jazz, welke onderwerpen staan er in welke periode hoog op de agenda (de crisis, de filmindustrie, auteursrechten,...), wat was de prijs van een abonnement en wat kan dit zeggen over de lezers, waar werd níét over geschreven, ...¹⁶³ Deels wordt het tijdschrift *Music* hier besproken als kanaal waarlangs jazz in België werd verspreid, maar ook in andere hoofdstukken van deze scriptie staan verwijzingen naar thematische artikels in *Music* als bronnen.

¹⁶³ Zo zijn er heel wat vragen die we ons kunnen stellen over dit baanbrekende tijdschrift. Het kan interessant zijn om in de vorm van papers kleine deelonderzoeken te doen over bepaalde onderwerpen in *Music Magazine* en deze systematisch, statistisch uit te werken. Een prachtig voorbeeld op grote schaal hiervan is de licentiaatsverhandeling van Tim Lambrechts, die met databanken in Access het tijdschrift *Music* vanaf 1933 onderzocht aan de hand van verschillende pijlers. Cf. LAMBRECHTS, Tim, *Het jazzliefhebbersmilieu in België (1919-1948) : een onderzoek naar de drie toonaangevende Belgische jazztijdschriften, gekaderd in de ontwikkelingen van de Amerikaanse jazz*, Universiteit Gent, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, 1997. In ons onderzoek wilden we niet enkel toespitsen op *Music*, omdat het slechts één aspect vormt binnen het proces van de aanvaarding van jazz in België. Bovendien hanteren we een verscheidenheid aan bronnen, waardoor er eerder in de breedte wordt gewerkt en niet zozeer in de diepte rond één enkele bron.

Het eerste nummer werd uitgegeven in oktober 1924 onder de naam *Musique Magazine*. De directeur was R. Verneuil, een pseudoniem voor Félix Faecq, en Paul Nayaert werd hoofdredacteur. Bij het eerste nummer is een briefje bijgevoegd dat het tijdschrift aanpreekt bij verschillende groepen, waaruit blijkt dat oprichter Félix Faecq enerzijds een cultureel en anderzijds een commercieel doel voor ogen had. Het moest de muziekwereld verrijken en jazz helpen verspreiden onder muzikanten en verkopers van muziek, terwijl het ook een kanaal kon zijn om uitgevers (zoals zichzelf) meer muziek te laten verkopen via publiciteit in het tijdschrift. Hij maakt een onderscheid tussen zij die geïnformeerd zullen worden door *Musique Magazine* en zij die er vruchtbare publiciteit in zullen maken. Bij die eerste groep rekent hij: de ‘amateur de musique’, die op de hoogte wil zijn van de laatste nieuwigheden op het vlak van muziek en platen, de ‘artiste musicien’, die de nieuwste composities wil spelen en de ‘marchand’, die zijn cliënteel wil voorzien van de meest recente successen. De tweede categorie bestaat uit instrumentenfabrikanten, die de Belgische muziekwereld willen bereiken met reclame, en uitgevers die hun producties willen bekend maken bij professionelen en amateurs. Het magazine werd maandelijks verspreid, in het begin aan 1 Belgische frank per stuk, 9 frank voor een jaarabonnement en 15 frank voor een abonnement in het buitenland.¹⁶⁴ De relatief lage kostprijs is te verklaren door het grote aantal adverteerders die mee konden instaan voor de financiering van het tijdschrift.¹⁶⁵ Uiteraard twijfelde Félix Faecq niet om zelf veel reclame te maken voor zijn International Music Company en zijn Universal Music Store. De maandelijks rubriek “Sièges, Succursales, Représentants” geeft een overzicht van waar men wat kon kopen in de muziekwereld. Het is dus zeker niet zo dat Faecq enkel voor zijn eigen zaak reclame maakte in het tijdschrift. Er werden bijvoorbeeld genoegzaam ook andere winkels aangeraden waar men het best aankopen kon doen.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Deze prijzen van 1924 komen overeen met 1,03, 9,31 en 15,51 euro in 2009.

¹⁶⁵ In het eerste nummer waren dat bijvoorbeeld: Muziekuitgeverij Stasny Music Co in New York (vertegenwoordigd in Brussel door Musical Office van Faecq), piano’s Gaveau Paris (die ook een verdeelpunt hadden in Brussel), platen van de Compagnie Française du Gramophone in Brussel, reclame voor fonografen, reclame voor muziekpublicaties Francis-day en nog enkele advertenties voor muziekinstrumenten. Na enkele maanden kwamen er meer advertenties en werden ze steeds diverser. De meest voorkomende waren afkomstig van muziekuitgeverijen, muziekwinkels en platenwinkels, voornamelijk uit Brussel maar soms ook uit Parijs. Ook voor fonografen werd er reclame gemaakt, omdat men die uiteraard moest bezitten om de nieuwste platen te kunnen beluisteren. Bijvoorbeeld *Musique Magazine*, december 1924, p. 24. Reclame voor Pixie Grippa, miniatuurfonograaf: “Le plus révé des cadeaux de Saint-Nicolas, Noël et Nouvel An”

¹⁶⁶ Bijvoorbeeld *Music*, januari 1930, p. 13.

In het begin was het tijdschrift helemaal nog niet gericht op jazzmuziek, maar op muziek in het algemeen. Wat wel nieuw was, was dat jazzmuziek een voorbehouden pagina kreeg met de rubriek 'Jazzmania', op zich een hele prestatie in 1924. De inhoud van het magazine bestond voornamelijk uit een overzicht van alle concerten die gegeven werden, lijsten van de nieuwe partituren die verschenen bij belangrijke uitgevers in België en Frankrijk, lijsten van nieuwe platen bij verschillende fonografische uitgevers (Belgische, Franse, Engelse en Amerikaanse), besprekingen van muziek in theaters en concertzalen, artikels over nieuwe uitvindingen op het vlak van muziekinstrumenten, verdediging van rechten en belangen van verkopers en fabrikanten, de laatste nieuwtjes uit de muziekwereld,... Bij de aankondigingen of de vele uitgebreide besprekingen van nieuwe revues of operettes werd er vaak ook vermeld waar men partituren kon kopen van de muziek die te horen was in de nieuwe producties. Dit was niet toevallig meestal bij Félix Faecq zelf. De auteurs en redacteurs van het tijdschrift die over jazz schreven, waren meestal zelf muzikanten (bv. Albert Sykes, Robert Goffin, Gregor,...) of journalisten met een voorliefde voor jazz. Ook Faecq zelf schreef af en toe een artikel in zijn magazine.

Vanaf april 1925 veranderde de titel in *Music*, met als ondertitel 'Revue mensuelle de la Musique et de la Danse', en verscheen het in een groter formaat.¹⁶⁷ Naar aanleiding van kritiek dat het commerciële aspect teveel benadrukt werd, nam het tijdschrift vanaf dan een artistieker karakter aan. Er werd meer aandacht besteed aan dans en er was een moderubriek om vrouwelijke lezers aan te spreken. Muziek was dus zeker niet het enige onderwerp van het magazine, al had het er meestal wel iets mee te maken. Zo werd er bijvoorbeeld uitgebreid bericht over theater en music-hall, over de vedettes ervan of de evoluties van de stijlen.¹⁶⁸ Er staan ook prachtige foto's in van scènes uit revues, uit films of van allerlei idolen uit de artistieke wereld. In 1926 verscheen er zelfs een speciaal nummer dat helemaal gewijd was aan een revue in l'Alhambra: *Bruxelles en fête*, met foto's van alle tableaux en artiesten. In 1928 is er sprake van drie verschillende edities van het tijdschrift:

¹⁶⁷ De prijs sloeg ook op naar 1,25 fr. per stuk. Omgerekend 1,25 euro in prijzen van 2009.

¹⁶⁸ Bijvoorbeeld een artikel over de evolutie naar de Revue à Grand Spectacle. NEUVILLE, Pierre, "l'évolution du théâtre: la Revue à grand spectacle", in: *Music*, augustus-september 1925, p. 9. Zie hierover ook FRANCOIS, Lucien, "La Revue à grand spectacle", in: *Music*, september 1926, p. 18.

een artistieke voor het publiek, een orkestrale voor professionelen, artiesten en muzikanten, en een commerciële die gratis verspreid werd aan alle handelaars binnen het domein van de muziek, platen, fonografen, instrumenten, radio,...¹⁶⁹ Elke maand waren er ook twee pagina's voorbehouden aan partituren, meestal van een fox-trot of een Belgische compositie. Dit initiatief ging uit van de uitgeverij van Faecq, de International Music Company.

III.6.2. Music: spreekbuis van en voor de jazzscene

In de eerste 'Jazzmania' rubriek van *Music*, valt op hoe de auteur het artikel inzet met een a priori verdediging tegen kritiek die zal komen op het feit dat het nieuwe magazine aandacht besteedt aan deze muziek. Dit doet hij onder het motto "Nous sommes musiciens et rien de ce qui est musique ne nous est étranger". De vraag is echter of bepaalde lezers er überhaupt mee akkoord gingen of jazz wel muziek kon genoemd worden. In de jazzrubriek werden in het begin ook de basisprincipes van jazzmuziek- en bands uit de doeken gedaan. Verder werden er jazzbands aangekondigd die op dat moment te horen waren in dancings.¹⁷⁰ De contradictie tussen enerzijds het pleidooi om te luisteren naar jazz en er niet enkel op te dansen, en anderzijds de aankondiging van jazzbands in dancings, is er één die de *jazzscene* van het interbellum zou domineren.

Doorheen de jaren twintig komt jazz in de ruime zin van het woord aan bod, gaande van jazzbands in dancings (die meestal foxtrots speelden, naast quickstep, slowfox, java enz.) tot de symfonische jazz van Paul Whiteman. Jack Hylton kon op de cover pronken en dansorkesten genoten de aandacht. Vanaf november 1929 geeft de maandelijkse rubriek *Où aller danser ce soir?* een overzicht van de belangrijkste Brusselse dancings en welke jazzbands er op het programma staan.¹⁷¹ Tegen het einde van de jaren twintig wordt er ook meer en meer nieuws gebracht over buitenlandse orkesten, maar vooral ook over jazz van

¹⁶⁹ De artikels waren echter dezelfde in de verschillende edities. Het verschil zat hem bijvoorbeeld in een goedkopere zwart-wit cover voor de commerciële versie, omdat die gratis verspreid werd, of in extra partituren bij de professionele editie. Het is niet duidelijk welke nummers precies bestaan in verschillende uitgaves.

¹⁷⁰ In oktober 1924 waren dat 'Billy et ses Jazz-boys à la Plaza' en 'Le célèbre jazz californie Roemers à l'Alhambra dancing tous les jours'.

¹⁷¹ Deze rubriek kan interessante informatie bieden voor een studie rond dancings, aangezien er ook adressen bij vermeld staan en soms ook de eigenaar.

bij ons. David Bee en Peter Packay worden vaak genoemd als componisten van bij ons die zeker kunnen concurreren met wat er zich afspeelt in het buitenland. Hun composities worden ook verspreid via partituren in het magazine.¹⁷²



Cover *Music*, april 1931, MIM Brussel, Fonds Robert Pernet

Tegen 1930 ging het magazine grotendeels over jazz, terwijl andere onderwerpen meer en meer naar de achtergrond verdwenen. De nieuwe ontwikkelingen die iets voor jazz betekenden, zoals de radio, de fonografie en de film, kregen daarentegen steeds meer aandacht. Naast nieuwe platen, worden ook films en filmmuziek besproken in de jaren dertig. Vanaf 1931 ontstond er een samenwerking met Frankrijk en profileerde het magazine zich duidelijk als jazztijdschrift. Het werd nu uitgegeven in België onder de directie van Faecq en redactie van Gaston Brenta¹⁷³, en in Frankrijk onder de directie van Gregor, aan 3 frank per stuk.¹⁷⁴ Deze fusie gebeurde naar aanleiding van de crisis in de muziekwereld, veroorzaakt door de constante import uit de Angelsaksische wereld via platen- en

¹⁷² Bijvoorbeeld in *Music*, november 1929, pp. 125-126. Partituur van “The Bridge of Avignon”, foxtrot by David Bee & Peter Packay.

¹⁷³ In 1929 vertrok Paul Nayaert, tot dan hoofdredacteur van *Music*, naar Engeland en werd hij vervangen door Gaston Brenta. Deze jongeman was het levende bewijs dat een liefde voor klassieke muziek en voor jazzmuziek in één persoon verenigd konden worden. FAECQ, Félix, “30 années de Souvenirs”, in: *L’Actualité Musicale*, 8^{ste} jaargang, nr. 80, maart 1951, p. 20.

¹⁷⁴ Wat overeenkomt met 3,00 euro in prijzen van 2009.

filmindustrie. Frankrijk en België moesten volgens het magazine samen sterk staan als continentale spelers om bijvoorbeeld de radiozenders van te overtuigen om muziek uit eigen land te spelen in plaats van enkel geïmporteerde platen. *“La création d’un bloc continental représente la seule solution au problème qui préoccupe actuellement musiciens et compositeurs. (...) Il est temps de réagir et d’ouvrir les yeux du public. Nous n’avons pas de sociétés cinématographiques, phonographiques ou radiophoniques qui osent sacrifier au jazz comme c’est le cas en Amérique.”*¹⁷⁵ Maar ook de ruime economische crisis had gevolgen op het tijdschrift, zoals we kunnen lezen in het nummer van oktober 1932.¹⁷⁶ De oorzaak daarvan lag bij de adverteerders, die hun reclameuitgaven moesten beperken door hun verminderde inkomsten. Daardoor moest *Music* verder werken op basis van een lager budget, waardoor ze het blad moesten inkorten.¹⁷⁷ Faecq wilde het verlies aan publiciteit compenseren door een groter aantal abonnees. Daarom deed hij een oproep aan de lezers om zoveel mogelijk nieuwe abonnees aan te brengen, zodat het tijdschrift kon blijven bestaan. Er was ook geen geld meer om elke maand partituren als supplement aan te bieden. Enkel de abonnees genoten occasioneel nog van bladmuziek.¹⁷⁸

Het woord ‘hot’ verscheen voor het eerst in 1929.¹⁷⁹ Vanaf dan ging het aantal artikels waarin de hot jazz vermeld wordt in stijgende lijn. Er werd zelfs moeite gedaan om muzikanten uit te leggen hoe je precies op een ‘hot’ manier speelt.¹⁸⁰ In 1932 ging de bal helemaal aan het rollen, toen het boek van Goffin uitkwam waarin de hot jazz de hemel in werd geprezen. Hoewel de ‘hot’ manier van jazz spelen steeds meer verdedigd werd in *Music*, is het zeker niet zo dat dans en entertainment niet meer aan bod kwamen. In een artikel over jazz en dans bijvoorbeeld, stelde Gregor: *“Le Jazz, avant que musique de spectacle ou de concert, est musique de danse.”* Volgens hem gaat het er alleen maar om dat er nieuwe ritmes in de plaats van de eeuwige fox-trot moeten komen.¹⁸¹

¹⁷⁵ FAECQ, Félix, “Une première fusion réalisée”, in: *Music*, februari 1931, p. 34.

¹⁷⁶ “Avis à nos lecteurs: Aidez-nous a nous attirer quelques milliers de nouveaux abonnés”, in: *Music*, oktober 1932, p. 407.

¹⁷⁷ Zie ook “Le budget réduit de *Music* nous oblige à condenser la matière en un nombre restreint de pages”, in: *Music*, februari 1933, p. 56.

¹⁷⁸ “Avis à nos lecteurs”, in: *Music*, januari 1934, p. 3.

¹⁷⁹ *Music*, september 1929, p. 106.

¹⁸⁰ “Sur le chemin du Hot”, in: *Music*, juli 1932, p. 339.

¹⁸¹ GREGOR, “La Danse et le Jazz”, in: *Music*, augustus 1931, p. 260.

Vanaf het begin van de jaren dertig werd er meer en meer aandacht besteed aan vedettes en de 'groten der jazz'. Robert Goffin had bijvoorbeeld een rubriek waarin hij de grote jazzsterren uit het verleden voorstelde.¹⁸² Dat kaderde overigens in een algemener gegeven dat *Music* in de jaren dertig meer artikels over jazzgeschiedenis publiceerde. Idolen werden ook in advertenties gebruikt om producten aan de man te brengen. "*Les membres d'orchestre Sykes ne fument que les Caravellis!*", bijvoorbeeld.¹⁸³ Naast muzikale nieuwtjes over die vedettes, werden ook persoonlijke roddels meegedeeld aan de lezers. Van de pikante details over de vierde scheiding van Paul Whiteman tot Louis Armstrong die cannabis rookte in een nachtclub in Los Angeles.¹⁸⁴ Vanaf 1934 wordt er aan abonnees een supplement aangeboden met de meest 'up to date' foto's van de bekendste orkesten, de grote figuren van de jazzmuziek en nieuwe vedettes.¹⁸⁵

Het magazine werd vanaf 1933 het officiële orgaan van de Jazz Club de Belgique.

In juni 1933 luidde de ondertitel: Magazine périodique d'informations et de propagande de la musique de jazz. Organe officiel du jazz club de Belgique. Vanaf 1933 was elke abonnee ook automatisch lid van de Jazz Club.

III.6.3. *Music: internationaal én Belgisch*

Music magazine beperkte zich zeker niet tot het eigen land, maar was erg internationaal getint. De aandacht voor andere landen kon gaan van het bespreken van Parijse spektakels tot informatie over onze eigen artiesten in het buitenland. De revue van Joséphine Baker in Parijs werd bijvoorbeeld uitgebreid gerecenseerd.¹⁸⁶ Maar ook uit de rest van Europa, de rest van België (want *Music* was in de eerste plaats gericht op Brussel) en zelfs uit Amerika werd er heel wat nieuws meegedeeld. Dit gebeurde onder andere in rubrieken met de naam "Lettre de Anvers", "Lettre de Hollande", "Lettre de Genève",... Het tijdschrift was overigens

¹⁸² Bijvoorbeeld GOFFIN, Robert, "Les Grands 'As' du Jazz: Duke Ellington", in: *Music*, april 1931, p. 123. Of GOFFIN, Robert, "Les Grands As du jazz: Louis Armstrong", in: *Music*, juni 1931, p. 163.

¹⁸³ *Music*, april 1931, p. 129.

¹⁸⁴ *Music*, juni 1931, p. 174.

¹⁸⁵ "Les Primes à nos abonnés du journal *Music*", in: *Music*, maart – april 1934, p. 4.

¹⁸⁶ MESENS, E.L.T., "Lettre de Paris", in: *Music*, oktober 1925, p. 13. Zie ook *Music*, december 1925, p. 25. Echos et Nouvelles: La revue nègre au Cirque Royal.

ook te koop in het buitenland. In 1930 was het te vinden in Belgisch Congo, Zweden, Zwitserland, Frankrijk, Nederland, Engeland, Canada, de Verenigde Staten, Australië, Argentinië en Zuid-Afrika.¹⁸⁷ Hoe verder de edities vorderden, hoe internationaler het blad werd. In 1932 is het voorzien van rubrieken als “Le jazz en Europe centrale”, “Le jazz à Istanbul”, “Le Jazz à la Riviera” of “Le Jazz à Buenos Aires”.¹⁸⁸ Vanaf april 1931 luidde de ondertitel “Magazine international du jazz”. In 1934 was het tijdschrift lid van de ‘associated jazz newspapers’.¹⁸⁹ De Amerikanisering is alleszins heel opvallend in *Music*, in een tijd waarin toch Frankrijk en Parijs voor Brussel nog een rechtstreeks voorbeeld vormden. Namen van liedjes en artiesten zijn in het Engels, danseressen in music-halls worden ‘girls’ genoemd, danszalen worden dancings, ... Er was zeker nog sprake van een invloed uit Parijs, maar het Parijse nachtleven was op dat moment zelf in de ban van Amerika. Het feit dat niet iedereen bij ons het Engels beheerste, zorgde soms voor grappige situaties. Zo is men in *Music* bijvoorbeeld zeer opgetogen over het nummer “Here in my harms” (sic) uit de operette Lido Lady.¹⁹⁰

Hoewel het magazine internationaal getint was, bleef de Belgische muziek een belangrijk agendapunt in *Music*. Vanaf juni 1930 was er een rubriek voorbehouden aan ‘La production Belge de musique populaire de danse et de musique rythmique moderne’. In het eerste artikel werd beweerd dat Belgische componisten (zoals David Bee en Peter Packay) bekendheid genoten in het buitenland en veel besproken werden in buitenlandse tijdschriften zoals de *Melody Maker* in Engeland, *Het Vaderland* in Nederland, *la Revue du Jazz* in Frankrijk, ... “Les noms de ces compositeurs doivent devenir plus familiers au public belge car leur activité est digne d’intérêt et d’encouragement.”¹⁹¹ Wat er in dit artikel eigenlijk gesteld werd, is dat deze Belgische componisten bekender waren in het buitenland dan in eigen land en dat daar verandering in moest komen. Er verschenen ook maandelijks

¹⁸⁷ *Music*, januari 1930, p. 14.

¹⁸⁸ *Music*, juli 1932, pp. 323-338.

¹⁸⁹ *Music*, september 1934, p. 1.

¹⁹⁰ *Music*, maart 1928, p. 8.

¹⁹¹ *Music*, juni – juli 1930, p. 189.

artikels over auteursrechten in België en het Comité National de Propagande pour la musique Belge.¹⁹²

Het belang van *Music* voor de verspreiding van jazz in België, ligt in het informeren van muzikliefhebbers over dit nieuwe genre. Die informatie nam verschillende vormen aan en veranderde doorheen de tijd. Er werd ook ingespeeld op de actualiteit. We moeten echter rekening houden met het feit dat het magazine enkel gekocht en dus gelezen werd door liefhebbers. Het is dus niet zo dat *Music* jazz rechtstreeks dichter bij een groter publiek heeft gebracht, maar het is wel door de inspanningen in dit tijdschrift dat Belgen beter ingelicht werden over jazz. Klassieke muzikanten of andere artiesten bijvoorbeeld, die het tijdschrift in het begin kochten om op de hoogte te zijn over hun vakgebied, werden via de jazzrubriek geïnformeerd over dat nieuwe genre. De bespreking van ‘echte jazzplaten’, onderrichtte de Belgische muzikanten die het blad lazen, waardoor die zelf aan de slag konden gaan met deze muziek. Het magazine bracht de lezers ook zeer goed op de hoogte van wat er buiten onze landsgrenzen gebeurde, waardoor de Belgische *jazzscene* interageerde met andere in het buitenland. Het werd bijvoorbeeld verkocht in het buitenland, waardoor jazzliefhebbers daar konden leren over onze Belgische jazzmusici. Een letterlijk voorbeeld van de verspreiding van jazz door *Music* magazine zijn de partituren die gratis als supplement werden aangeboden. Enkele baanbrekende initiatieven vonden ook hun oorsprong in *Music*, zoals de oproep om een jazzclub op te richten of de eerste ideeën rond toernooien en concerten.

¹⁹² Bijvoorbeeld “Les Droits d’auteurs en Belgique. Un congrès national à Bruxelles”, in: *Music*, januari 1935, p. 5.

III.7. Deelbesluit

In dit deel zagen we hoe jazz via verschillende kanalen verspreid werd binnen de Belgische samenleving. Enerzijds gebeurde dit via meer traditionele sectoren, zoals het nachtleven en de muziekuiteverij, anderzijds via nieuwe media die tijdens het interbellum opkwamen, zoals de fonografie, de radio en de cinema. De pers speelde ook een belangrijke rol, zowel op een meer vertrouwde manier via berichtjes in dagbladen, als op een vernieuwende manier via gespecialiseerde tijdschriften.

Het publiek kwam in contact met jazz in verschillende soorten etablissementen binnen het uitgaansleven, zoals dancings, cafés, music-halls, casino's in badplaatsen of cinema's. Positief hieraan was dat veel mensen 'jazz' leerden kennen en dat er nieuwe jazzbands ontstonden, die mee wilden zijn met de nieuwste rage. Eerder negatief voor de ontwikkeling van jazz, was het feit dat de wensen van het publiek steeds op de eerste plaats kwamen, waardoor jazz moeilijk kon evolueren tot kunstvorm. Er rees ook kritiek op de lage status die jazz had verworven door de associatie met het nachtleven. Ten tweede was de muziekuiteverij een belangrijk middel om muziek te verspreiden onder muzikanten in die tijd, al gold dat voornamelijk voor de jazzy dansmuziek en de 'symfonische jazz', die vanaf het midden van de jaren twintig in ons land te verkrijgen was. De 'hot' manier van spelen kon moeilijk via bladmuziek overgebracht worden. Daarvoor waren platen dan weer veel meer geschikt, die niet alleen de 'echte jazz' in België brachten op het einde van de jaren twintig (na de introductie van het elektrisch opnameprocédé), maar ook bijdroegen tot het aanscherpen van een kritische geest ten opzichte van verschillende varianten jazzmuziek. Belgische muzikanten kwamen zo in contact met de stijlen uit de Verenigde Staten en namen vanaf 1927 zelf enkele platen op, al was dat op buitenlandse labels omdat er er in het interbellum nog geen Belgische platenindustrie voor jazz bestond. Jazz had misschien altijd een dansmuziek gebleven, of was na een tijd verdwenen net zo vlug als de rage was opgekomen, als de fonografie op dat moment niet had bestaan. Dit nieuwe medium droeg dus niet alleen bij tot de verspreiding van jazz, maar ook tot de ontwikkeling van een hogere status van jazz als kunstvorm.

Van de radio onthouden we vooral dat die in de jaren twintig in de kinderschoenen stond en in de jaren dertig onderhevig was aan kritiek van jazzliefhebbers, die de kracht van de radio

voor de verspreiding van jazz bij de grote massa inzagen, terwijl de bazen van het N.I.R. weinig of geen aandacht wilden besteden aan jazz. Beetje bij beetje verschenen er bescheiden initiatieven, tot er uiteindelijk in 1936 een grote doorbraak kwam met het vaste jazzorkest, geleid door Stan Brenders. Klankfilms droegen op hun beurt bij tot het overbrengen van de Amerikaanse nieuwigheden aan het Belgische publiek vanaf 1929-1930. Al had de klankfilm, net als de fonoplaat trouwens, ook negatieve gevolgen voor de Belgische *jazzscene*, aangezien ze heel wat concurrentie meebracht voor de Belgische jazzmusici. De pers tenslotte berichtte over belangrijke gebeurtenissen in de jazzwereld, zoals optredens van jazzbands in dancings, concerten van vedettes of toernooien voor amateurs. Vanaf 1924 onstond echter het tijdschrift *Musique Magazine* onder leiding van Félix Faecq, dat vanaf 1925 *Music* heette. In het begin publiceerde dit magazine nog bescheiden stukken over jazz in de daarvoor voorbehouden rubriek, maar doorheen de jaren groeide het uit tot een echt gespecialiseerd jazztijdschrift. Dit magazine is van onschatbare waarde, zowel voor de toenmalige *jazzscene* als dé spreekbuis van en voor jazzliefhebbers, als vandaag voor historici. Enkele agendapunten van het blad waren de promotie van jazzmuziek in het algemeen, het berichten over ontwikkelingen en muzikanten in het buitenland, de bekendmaking van jazzmuzikanten- en componisten uit België, het propageren van de 'hot jazz', het informeren over jazzgeschiedenis en vanaf 1933 ook het melden van nieuws van de Jazz Club de Belgique. Het tijdschrift had enerzijds een artistiek doel voor ogen, namelijk een platform zijn voor jazzmuziek, en anderzijds een commercieel doel, namelijk een kans bieden aan alle mogelijke commercianten om reclame te maken voor platen, partituren, muziekinstrumenten, dancings en alles dat ergens gerelateerd was aan (jazz)muziek.

We besluiten uit dit deel dat er verschillende kanalen bestonden waarlangs jazz verspreid werd in België. De evolutie van nieuwe media in het interbellum speelden daarbij een doorslaggevende rol. Ook was er in België al sprake van een baanbrekend gespecialiseerd tijdschrift, dat als echte spreekbuis ging dienen voor de Belgische *jazzscene*.

IV. VESTIGING VAN JAZZ IN BELGIË

Eind van de jaren twintig, begin van de dertiger jaren gebeurde van alles dat jazz zowel op een positieve als negatieve manier heeft beïnvloed. Hoewel sommigen beweerden dat jazz dood was, waren er anderen die juist vonden dat jazz springlevend was. De eerste structuren werden uitgebouwd en op het einde jazz onderging een nieuwe rage met de swing.

IV.1. Bouleversements!

IV.1.1. Eerste tekenen van verandering

Vanaf de tweede helft van de jaren twintig verschenen de eerste tekenen van een stilaan veranderende positie van jazz in de Belgische samenleving. Hoewel jazz nog steeds thuis hoorde in het nachtleven, getuigden enkele initiatieven van de wil om hier verandering in te brengen. Een belangrijk historisch feit was bijvoorbeeld het eerste officiële jazzconcert in België in l'Union Coloniale in 1926 (cf. infra). Eerder zagen we al dat de eerste echte Amerikaanse jazzplaten, die naam waardig, in ons land te vinden waren vanaf 1927. Belgische luisteraars maakten kennis met de grote namen van de zwarte jazz, zoals Louis Armstrong, Duke Ellington, Fletcher Henderson, Luis Russell, Cab Calloway, Bennie Moten, Mc Kinney's Cotton Pickers,... maar ook met blanke jazzmusici als Bix Beiderbecke, Bennie Goodman, Jimmy en Tommy Dorsey, Joe Venuti, Red Nichols,...¹⁹³ Op het einde van de jaren twintig raakte een groep fans in de ban van deze muziek, terwijl Belgische muzikanten er door geïnspireerd werden en iets anders wilden brengen dan de doorsnee dansorkesten. Ook geschreven orkestraties werden in Dixieland stijl gemaakt door componisten als Peter Packay, David Bee en Robert De Kers en geleken op de uitgaven die gepubliceerd werden door Melrose in Chicago.¹⁹⁴ Ze werden verspreid in andere landen en gespeeld door orkesten in het buitenland. Verschillende Belgische vedettes traden met hun orkest op in het buitenland. Ondertussen nam het tijdschrift *Music* steeds meer het karakter aan van een gespecialiseerd jazztijdschrift. *"Il était désormais avéré que la musique de jazz s'imposait de plus en plus. Ceci me décidait à agrandir le format de mon journal Music, à le tirer sur un plus grand nombre de pages, à m'adjoindre Gus Deloof pour la partie jazz, Gaston Brenta*

¹⁹³ FAECQ, Félix, "30 années de Souvenirs", in: *L'Actualité Musicale*, 9^{de} jaargang, nr. 88, mei-juni 1952, p. 12.

¹⁹⁴ FAECQ, Félix, "30 années de Souvenirs", in: *L'Actualité Musicale*, 8^{ste} jaargang, nr. 78, januari 1951, p. 22.

*continuant à se consacrer au classique tandis que les chroniques de disques étaient rédigées conjointement par Robert Goffin et Gus Deloof. Décidément... il y avait progrès!*¹⁹⁵

Kortom, bepaalde mensen begonnen jazz te appreciëren en namen niet enkel meer deel aan het jazzgebeuren omdat het een nieuwe, aantrekkelijke rage was die verbonden was aan het dansen. Rond 1930 zijn er ook heel wat dingen aan de gang die een invloed hadden op jazz: het elektrische opnameprocédé van platen, nieuwe technologie die de radio toegankelijker maakte, de klankfilm, fusies tot grote holdings in de Amerikaanse muziekindustrie die kleinere labels doen verdwijnen en op grotere schaal exporteren naar Europa,...

IV.1.2. Crisistijd

Ondanks deze schijnbare vruchtbare ontwikkelingen voor jazz, kwam er in de jaren dertig ook iets anders opzetten: de economische crisis. Op het eerste zicht leek deze weinig gevolgen te hebben voor jazz, omdat het uitgaansleven in crisistijd nog steeds populair was om de zorgen te vergeten. Félix Faecq stelt echter dat sommige professionele Belgische jazzmusici, die op het einde van de jaren twintig in grote buitenlandse orkesten speelden en gereputeerd waren in heel Europa, door de crisis terug in België waren en aan een lager loon werkten of zelfs niet werkten.¹⁹⁶ Door de crisis waren er namelijk heel wat landen die protectionistische maatregelen hadden getroffen tegen buitenlandse arbeidskrachten, om de eigen werknemers meer kans op overleven te geven. Dat was niet anders in de muzieksector. Door de verhoogde werkloosheid zien we in verschillende landen maatregelen opduiken ten nadele van buitenlandse muzikanten. In Frankrijk hadden muzikanten vanaf 1930 een 'permis de travail' nodig om er te kunnen werken. In Tsjecho-Slowakije bijvoorbeeld, weerde men buitenlandse artiesten om de nationale artiesten te beschermen.¹⁹⁷ Er was in 1930 sprake in *Music* van jazzmuzikanten die in België moeten blijven omwille van het protectionisme van andere landen in de artistieke sector.¹⁹⁸ In België

¹⁹⁵ FAECQ, Félix, "30 années de Souvenirs", in: *L'Actualité Musicale*, 9^{de} jaargang, nr. 86 [in feite 87], maart – april 1952, p. 9.

¹⁹⁶ FAECQ, Félix, "Les Tournois de Jazz en Belgique", in: *Music*, maart 1938, p. 50.

¹⁹⁷ "Echos et Nouvelles", in: *Music*, september 1930, p. 258.

¹⁹⁸ *Music*, november 1930, p. 324. "Le protectionnisme déplacé de certains pays (surtout nos ex-alliés) dans le domaine artistique, où devrait plutôt régner un internationalisme absolu, oblige nos artistes de jazz à rester en Belgique."

gingen op dat moment ook stemmen op voor de bescherming van Belgische muzikanten, omdat de platen- en filmindustrie Amerikaanse composities met zich mee brachten ten nadele van de Belgische. In *Music* verscheen er in 1931 een oproep aan dansorkesten van alle landen, met de vraag of het een goed idee zou zijn om ook onze grenzen te sluiten voor buitenlandse collega's. "*Lorsque dans chaque pays les frontières seront hermétiquement fermées, même aux orchestres d'exhibition, en ira-t-il mieux pour nous tous?*" Het vreemde fenomeen dat aan de ene kant dansorkesten voor een langere termijn niet mogen werken in het buitenland, maar dat aan de andere kant buitenlandse vedettes toegelaten worden om wel voor een paar dagen naar dat land over te komen en er een heleboel geld te verdienen, werd in vraag gesteld.¹⁹⁹ In 1933 zou België uiteindelijk ook een dergelijke maatregel nemen. Het is dan ook niet verwonderlijk dat men in *Music* plots zeer begrijpend is tegenover protectionistische maatregelen, zolang ze niet alleen in andere landen worden toegepast. "*Il n'y a pas de pays au monde qui actuellement fasse autrement.*"²⁰⁰

Naast de economische crisis en het protectionistisch élan, leed de muziekwereld ook onder de introductie van de klankfilm in de cinema's en de mechanische muziek in het algemeen. In Brussel viel het aantal muzikanten die films begeleidden in cinema's door de introductie van de klankfilm terug van 622 naar 181 in 1931. Diegenen die overbleven werkten nog maar enkele uren, terwijl de ontslagen muzikanten moeilijk werk vonden in andere sectoren omwille van de zeer grote werkloosheid.²⁰¹ In *Music* wordt er aandacht besteed aan de crisis.²⁰² Niet alleen mechanische muziek had volgens het tijdschrift werkloosheid tot gevolg, maar ook de taxen op dancings.²⁰³ Die waren blijkbaar veel hoger in vergelijking met taxen op andere etablissementen zoals cafés of cinema's. Ofwel moesten eigenaars daardoor het aantal muzikanten in dienst verkleinen, ofwel moesten ze de deuren dicht doen. Het gaat hierbij echter vooral om dancings van iets mindere klasse dan die waar de grote jazzorkesten

¹⁹⁹ *Music*, januari 1931, p. 30.

²⁰⁰ "L'Hitlerisme et le Jazz", in: *Music*, januari 1934, p. 16.

²⁰¹ "La situation angoissante des musiciens", in: *L'Action Musicale*, februari 1931, p. 10.

²⁰² "De la Crise... à la Prospérité", in: *Music*, juli-augustus 1934, pp. 3-5.

²⁰³ "Les Taxes sur les orchestres, la musique dans les cafés", in: *Music*, januari 1935, p. 8. Lezersbrief van een muzikant die zich bij 29 uitbaters van etablissementen had aangeboden en te horen kreeg dat ze te hoge taxen moesten betalen op live orkesten om hem aan te nemen.

optraden.²⁰⁴ Het had dus niet zo'n grote gevolgen voor de beste jazzorkesten in de chiqueste dancings. Volgens Faecq had de hele situatie wel als resultaat dat muzikanten zich minder en minder interesseerden in hun beroep en zo de evolutie van jazz niet meer volgden. Hier kwam zijns inziens verandering in door initiatieven in het begin van de jaren dertig, zoals de toernooien. *“C'est alors que les tournois de jazz recréèrent l'enthousiasme et l'esprit d'émulation entre les orchestres tant amateurs que professionnels.”*²⁰⁵ Al bij al hebben we zeer weinig bewijsmateriaal gevonden in de bronnen over duidelijke en ernstige gevolgen van de crisis voor de Belgische jazzscene in haar geheel. Alleszins lijkt het er op dat het proces van introductie, verspreiding en vestiging van jazz er niet sterk door beïnvloed is geweest.

IV.1.3. Le jazz est mort...

*“C'est l'époque où la grande presse elle-même osait proclamer à intervalles réguliers “la mort prochaine du jazz”. La plupart des grands critiques Musicaux nous considéraient avec un suprême dédain.”*²⁰⁶

Een vreemd fenomeen in deze overgangperiode, is dat er tussen 1926 en 1935 artikels verschenen en stemmen opgingen die beweerden dat jazz dood was, of toch geen lang leven meer beschoren was. Dit is op z'n minst onverwacht, omdat wij zagen dat het einde van de jaren twintig vruchtbare jaren waren voor Belgische jazzmusici, terwijl we zullen zien dat er in de jaren dertig heel wat initiatieven plaats vonden die uiteindelijk jazz tot een gevestigde waarde in de maatschappij zullen maken. Al in 1926 voorspelde een journalist in *Music* dat er iets in de plaats zou moeten komen van wat tot dan toe jazz was, of dat de rage anders een stille dood zou sterven.²⁰⁷ Verdedigers van het genre waren het helemaal niet eens met

²⁰⁴ Dancings die moesten sluiten in Brussel: Cour de Bruxelles, Roseland, Palais Albert, Continental, Valentino, Commerce, Madelon, Kit-Kat, Terminus, La Charrue. “Les Patrons de Salles de Danse se sont émus”, in: *Music*, juli – augustus 1936, p. 3. De situatie wordt aangeklaagd in een brief aan de minister van Financiën door de Fédération Nationale des Exploitants de Salles de Danse.

²⁰⁵ FAECQ, Félix, “Les Tournois de Jazz en Belgique”, in: *Music*, maart 1938, p. 50.

²⁰⁶ FAECQ, Félix, “30 années de Souvenirs”, in: *L'Actualité Musicale*, 8^{ste} jaargang, nr. 84, september – oktober 1951, p. 13.

²⁰⁷ “Avant que le jazz soit passé de mode (car jusqu'ici il n'a connu la vogue du public que grâce à la mode) les compositeurs doivent soigner pour un répertoire étendu, divers et intéressant. Si l'on ne parvient à réaliser ceci dans l'avenir le plus rapproché, j'ai de sérieuses raisons pour douter de la longévité du jazz”. DE ROOS, R.F., “Lettre de Hollande”, in: *Music*, augustus 1926, pp. 22-23.

degenen die de dood van jazz uitriepen. Volgens Jacques Simon was het enige dat dood kon zijn, het snobisme van in de beginperiode.²⁰⁸ Zij die dachten dat ze van jazz hielden, hadden gemerkt dat ze er niets van begrepen en concludeerden dan maar dat jazz niet meer interessant was. Daarom waren er volgens Simon ook zoveel tweedehandsplaten te koop in 1936. Als hij bekeek hoeveel jazzevenementen er waren in november 1936, was het volgens hem duidelijk dat jazz niet dood was. Het was een ander publiek dat zorgde voor haar verdere evolutie.²⁰⁹ Wat dus misschien doodgebloed was, was de eerste hype rond jazz als nieuwe rage of modeverschijnsel in de dancings. Een rage kan zeer snel opkomen en even snel weer verdwijnen. Er kwam echter iets anders voor in de plaats. Dit wordt bevestigd door artikels die toen verschenen. Volgens een bijdrage in *La Revue Musicale Belge* veroverde jazz in de jaren dertig het grote publiek ondanks de kritiek die haar dood verklaarde. De auteur stelt dat jazz geëvolueerd is van een wankel beginfase naar institutionalisering. Dit gebeurde volgens hem door het doorzettingsvermogen van de jazzliefhebbers. *“Le jazz est passé de sa période de création à son stade de formation”*²¹⁰ Niet alleen in België, maar ook in het buitenland leken velen van mening te zijn dat jazz evolueerde van een rage naar een kunstvorm. In *Music* verschenen er rond 1934 regelmatig artikels van buitenlandse muzikanten of journalisten over deze materie. Jack Hylton bijvoorbeeld zag jazz floreren over heel de wereld, in tegenstelling tot wat sommigen beweerden over de dood van jazz²¹¹, terwijl George Gershwin zich realiseerde dat jazz dezelfde weg volgde als alle andere dansen uit het verleden. *“Débutant avec de la vulgarité, il s’est graduellement libéré pour s’envoler vers de plus riches horizons.”*²¹²

²⁰⁸ “Ce qui est peut-être mort, c’est ce snobisme pour le jazz qui s’est porté, comme tout snobisme, d’une façon emballée et désordonnée vers n’importe quoi et qui n’a pu tenir le coup.” SIMON, J., “Le Jazz. Art Privé”, in: *Music*, januari 1937, pp. 5-7.

²⁰⁹ SIMON, J., “Le Jazz. Art Privé”, in: *Music*, januari 1937, pp. 5-7.

²¹⁰ COMHAIRE, André, “Le Jazz”, in: *La Revue Musicale Belge*, 20/10/1932, p. 2.

²¹¹ HYLTON, Jack, “Le jazz n’est pas mort... Il est dans son enfance”, in: *Music*, februari 1935, pp. 1-3.

²¹² GERSHWIN, George, “Le Jazz comme forme d’art”, in: *Music*, februari 1935, p. 8.

IV.1.4. Vive le Jazz!

*“Le jazz n’est pas mort, il continue son chemin et il cherche toujours à se rajeunir en se plongeant dans la fontaine de jouvence des hot choruses.”*²¹³

De jazzliefhebbers zagen dus in de ‘dood’ van het eerste snobisme rond jazz juist het begin van een beter bestaan voor jazz. In *Music* lezen we op het einde van 1932 dat de jazzwereld sinds enkele maanden een nieuw élan kende. Of dat te verklaren was door de platen van Duke Ellington, het boek van Robert Goffin of de steeds talrijkere manifestaties van jazz in verschillende landen, lieten ze in het midden. Het resultaat was wat telde. Een overzicht van de dancings en welke orkesten er op dat moment te horen waren, moest dienen als bewijsmateriaal. Die orkesten waren volgens de auteur beter dan enkele jaren voordien.²¹⁴ Men gaat zelfs zo ver om te beweren dat Brussel op dat moment de hoofdstad van de jazz hot zou zijn, waartegen Frankrijk en Engeland niet konden concurreren. *“Je ne crains pas d’affirmer qu’à aucun moment, aucune ville d’Europe ne put se flatter de grouper serviteurs du jazz plus nombreux, plus savants et plus enthousiastes. (...) Sur la carte du Jazz, Bruxelles est un faubourg d’Harlem.”*²¹⁵ Ook tijdens de eerste bijeenkomsten van de Jazz Club de Belgique merkten de leden een “activité retrouvée” van jazz op. Verschillende initiatieven konden volgens hen de oorzaak zijn, zoals het ontstaan van de Jazz Club, het eerste toernooi en hier werd ook het boek van Goffin genoemd. Secretaris André Ache werd ook bedankt voor de activiteiten die hij ondernam, zowel persoonlijk door zijn becommentarieerde sessies op de radio als met zijn groep ‘Sweet & Hot’, een clubje dat publieke luistersessies van platen organiseerde.²¹⁶

Verschillende auteurs benoemen de jaren dertig als de gouden jaren voor de Belgische jazz.²¹⁷ Ook de opnames van Belgische ensembles vermeerderden doorheen de jaren dertig. Dat de Brusselse dancings nog steeds kwaliteitsvolle jazzorkesten presenteerden, blijkt onder andere uit een overzicht van de orkesten die in de winter van 1933 te horen waren. Het ging ondermeer over Charles Remue en zijn orkest in de Plaza, Jean Robert en zijn orkest

²¹³ *Music*, december 1931, p. 419.

²¹⁴ “Bruxelles, citadelle de la Musique de jazz”, in: *Music*, november 1932, p. 443.

²¹⁵ MOERMAN, E., “Soirées Bruxelloises: Bruxelles, capitale du hot”, in: *Music*, december 1932, p. 489.

²¹⁶ “Nouvelles de Jazz Club de Belgique”, in: *Music*, maart 1933, p. 64.

²¹⁷ PERNET, Robert, “Un demi siècle de Jazz à Bruxelles”, in: X, *Bruxelles Coeur de l’Europe*, Bruxelles, Syndicat d’Initiative de Bruxelles, p. 71.

in l'Atlanta, Fud Candrix en zijn orkest in de Pingouin, Joséphine Baker en haar orkest in l'Alhambra,... "On se rend immédiatement compte que la musique de jazz – dont la mort est certaine depuis des années – témoigne d'une rare vitalité"²¹⁸ Volgens *Music* kan het jaar 1934 beschouwd worden als het jaar waarin de jazz definitief bestaansrecht kreeg in de Belgische samenleving.²¹⁹ Platen en de klankfilms waren ingeburgerd, voor het eerst vonden er concerten en toernooien plaats in het Paleis voor Schone Kunsten, *Music* was uitgegroeid tot een blad dat volledig gewijd is aan jazz, de eerste initiatieven ontstonden op de radio, de Jazz Club telde levendige afdelingen in Brussel, Antwerpen, Luik, Charleroi en Verviers, het eerste internationale toernooi in Scheveningen werd gewonnen door een Belgische band, Armstrong trad op in België, ...

IV.2. Structuren in de jaren dertig

We gaan in de volgende onderdelen dieper in op de structuren die ervoor zorgden dat jazz een hoger statuut verwierf in de jaren dertig en op het feit dat het genre kon evolueren van een tijdelijke rage naar een gevestigde waarde: de jazzclubs, toernooien en concerten.

IV.2.1. Jazz clubs

In het begin van de jaren dertig was jazz intussen tien jaar bekend in onze regionen en had het een behoorlijk aantal aanhangers gekregen. Binnen deze groep ontstond de nood aan een zekere organisatie en structuur, om zo jazz verder te verspreiden en nog meer fans aan te trekken. Félix Faecq lanceerde daarom in 1932 het idee in *Music* om een jazz club op te richten die zou werken naar het voorbeeld van de Touring Club.²²⁰ Negen gepassioneerde jazzfanaten lagen aan de basis van dit initiatief: André Ache, Félix Faecq, Jackie Ganzo, Robert Goffin, Jack Hoedemaker, Ernst Moerman, Peter Packay, Jacques Stelleman en Albert Van Poeyer. Tijdens het eerste toernooi voor jazzamateurs in 1932 werd het publiek officieel ingelicht over de stichting van de Jazz Club, met Robert Goffin als voorzitter, André Ache als secretaris en Félix Faecq als penningmeester. De leden waren verdeeld in verschillende

²¹⁸ *Music*, oktober 1933, p. 221.

²¹⁹ SIMON, Jacques, "Jazz 1934", in: *Music*, februari 1934, p. 1

²²⁰ "Il y a lieu de déterminer quelle forme donner au Club du Jazz, le montant de la cotisation annuelle, comment s'exerça son activité au point de vue disques de jazz, réunions, causeries, présentations, etc." *Music*, maart 1932, p. 111.

categorieën: actieve leden, die 15 fr. per jaar betaalden (abonnees van *Music* waren automatisch actief lid van de club), leden voor het leven die eenmalig 500 fr. betaalden, leden die tegelijk schenker waren (en minimaal 5000 fr. doneerden) en tenslotte collectieve leden (verenigingen, bibliotheken, gemeenschappen,...) die 15 fr. betaalden.²²¹ Als muzikant in een orkest dat al collectief lid was, betaalde je 5 frank. Als lid van de club kon je de bijeenkomsten bijwonen en genoot je van verschillende voordelen, zoals korting in cinema's en op tickets voor jazzconcerten, bals, toernooien en gala's van de Jazz Club, maar ook korting in verschillende winkels zoals fotozaken, de Universal Music Store (niet toevallig de winkel van de oprichter van de Jazz Club),...²²² Het ledenaantal was in het begin nog erg bescheiden (471 leden in 1933, waarvan de meesten afkomstig uit Brussel en Antwerpen). In 1933 breidde de Brusselse hoofdafdeling zich uit met secties in Antwerpen, Luik, Aalst, Verviers en Leuven. De administratie werd opgevat als een 'Conseil Général' van dertig leden (waarvan acht uit de provincie Brabant) en een regelmatig samenkomend 'Conseil d'Administration' van zeven leden.

Op het programma, zoals aangekondigd in *Music* in het nummer van december 1932, stonden volgende punten:

1. beluisteren en uitleggen van nieuwe en Amerikaanse platen;
2. demonstraties door muzikanten en orkesten, conferenties over de oriëntatie en nieuwe tendensen van de jazzmuziek;
3. bekijken van interessante films voor jazzamateurs (bijvoorbeeld *Check and Double Check* met Duke Ellington of *The Big Broadcast* met Cab Calloway en de Mills Brothers);
4. actieve steun aan Belgische componisten;
5. organisatie van een jaarlijks jazztoernooi (voor amateurs);
6. organisatie van internationale jazztoernooien (voor amateurs);
7. een hervormingsprogramma opstellen tegen de 'schandalige houding' van het N.I.R. ten opzichte van jazz;
8. ontvangst van personen uit de jazzwereld in België, uitnodigen van vedetten;

²²¹ "La Naissance du Jazz Club de Belgique", in: *Music*, december 1932, p. 467.

²²² "Les Primes à nos Abonnés du journal *Music*", in: *Music*, maart – april 1934, p. 4.

9. organiseren van collectieve reizen naar optredens van internationale jazzvedettes in de buurlanden;
10. het verenigen van alle Belgische groeperingen die propaganda van jazzmuziek als doel hebben;
11. verdediging en steun van jazz binnen alle domeinen en enthousiaste propaganda voor de rehabilitatie ervan.

Ondanks dit erg ambitieuze programma, zijn de meeste agendapunten toch in de realiteit omgezet. De activiteiten tijdens de bijeenkomsten van de club kunnen we volgen in *Music*, vanaf 1933 hun officiële spreekbuis. Platen werden besproken en bediscussieerd, toernooien georganiseerd, vedettes verwelkomd, lokale secties werden geholpen zich te organiseren,... De Jazz Club wilde een band creëren tussen amateurorkesten en professionele orkesten. Vanaf het begin nam men het probleem dat het N.I.R. geen aandacht besteedde aan jazz ernstig, omdat radio een belangrijke sleutel kon zijn om jazz in de huiskamer te brengen. Jazzliefhebbers zagen op dat moment immers de gevaren in van platen en klankfilms voor Belgische muzikanten. Aangezien er in België geen platenmaatschappijen noch filmstudio's bestonden, kwamen alle producten van deze sectoren uit het buitenland en konden Belgische muzikanten er geen profijt uit slaan. De radio was de enige mogelijkheid om Belgische muziek te promoten.²²³ Daarom werd er via *Music* en een petitie een hele perscampagne gestart, om uiteindelijk in 1936 na vele interventies van de Jazz Club, een jazzorkest opgericht te zien dat verbonden was aan het N.I.R. (cf. supra). In 1938 ondernam de Jazz Club een belangrijk initiatief om opnames te verzorgen voor de Belgische jazzmuzikanten door het oprichten van een platenlabel. Dankzij Félix Faecq waren er wel al enkele geïsoleerde pogingen geweest, zoals bij Edison Bell (in 1927, 1928 en 1929), bij Pathé in 1931 en bij Gramophone in 1932, maar er was nood aan een eigen, Belgisch label waarop muzikanten hun composities konden opnemen en verspreiden. Dit zou helpen om Belgische jazzartiesten meer bekendheid te verschaffen, zowel in het buitenland als in eigen land.

De Jazz Club hield er een uitgebreide correspondentie met het buitenland op na. In de collectie Robert Pernet bevindt zich een verzameling postkaartjes van de jazz Club die

²²³ "Pour la défense de la Musique Belge", in: supplement aan *Music*, juli-augustus 1933.

getuigen van een correspondentie tussen Faecq en *Jazz Hot* (Frans tijdschrift), Jazz-House Zürich, het tijdschrift *Rytmi* uit Finland, een zekere Tjoa Giok Siong in Sourabaya (Nederlands Indië), de Hot Club de France,...²²⁴ De onderwerpen van die postkaartjes zijn divers: het aankondigen van toernooien of concerten, het uitwisselen van partituren of bands, uitnodigingen voor bijeenkomsten van de jazz club of private thés dansants, ... Vanaf 1935 werden de laatste nieuwtjes van de jazz club in België ook maandelijks vermeld in het magazine van de Franse club (*Jazz Hot*). De Jazz Club heeft alleszins veel pogingen ondernomen om de pers meer te betrekken bij het jazzgebeuren.²²⁵

Naast de officiële Jazz Club de Belgique met een hoofdafdeling in Brussel en verschillende lokalere afdelingen, bestonden er ook kleinere clubs in de jaren dertig. Het waren allemaal organisaties zonder winstoogmerk, voor de jazzfans die lid waren van de club. Voorbeelden zijn de Sweet & Hot club, de Swing & Rhythm, de Cotton Club de Belgique, de Swing Music Club,...²²⁶ Binnen de clubs werd er vooral geluisterd naar jazzplaten en werden ze becommentarieerd. Soms stonden ook andere activiteiten op het programma, zoals concerten of films.

IV.2.2. Toernooien

De Jazz Club de Belgique begreep het belang van amateurs voor de reputatie van jazz. Daarom werd op zaterdag 10 december 1932 het eerste 'Tournoi de Jazz' georganiseerd in het Palais Saint Sauveur in Brussel. Naast een mogelijkheid voor amateurs, was het tegelijkertijd een liefdadigheidsfeest en een promotiestunt voor Belgische gesyncopeerde muziek. En dé manier om jazz definitief te integreren in België. "*C'est alors que me vint l'idée de donner à la musique de jazz son essor définitif en Belgique en touchant directement le grand public, par des manifestations de masse*", aldus organisator Félix Faecq.²²⁷ Om een zo groot mogelijk publiek aan te trekken, werd het toernooi gevolgd door een bal waar de winnaars de muziek verzorgden. Onder de deelnemers bevonden zich orkesten als het

²²⁴ MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Map Jazz Club, Cartes postales.

²²⁵ *La Dernière Heure* ging bijvoorbeeld samenwerken met hen voor de toernooien.

²²⁶ BUFFEL, Els, *Jazz als protest? Een onderzoek naar de toonaangevende organisatoren van jazzevenementen en orkestleiders in bezet België (1940-1944)*, Universiteit Gent, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, 2008, p. 50.

²²⁷ FAECQ, Félix, "30 années de Souvenirs", in: *L'Actualité Musicale*, 9^{de} jaargang, nr. 90, september – oktober 1952, p. 10.

Bistrouille Amateur Dance Orchestra en Lucien Hirsch en zijn orkest uit Luik. De orkesten werden ingedeeld in verschillende categorieën naargelang het aantal muzikanten. Ze moesten drie stukken naar keuze spelen: een quickstep, een foxtrot en een slowfox en bovendien twee Belgische composities. De jury bestond uit vijf leden: André Ache (jazzcriticus van Radio Belgique), Marcel Cuvelier (van de Filharmonische Vereniging van het Paleis voor Schone Kunsten), Robert Goffin (auteur van *Aux Frontières du Jazz*), Adrien Mayer (Artistiek Directeur van het Kursaal van Oostende) en Charles Remue (orkestleider). Uiteraard één voor één goede contacten van Félix Faecq. De jury hield rekening met criteria als ritme, stijl, klank, instrumentaal evenwicht, orkestratie, arrangementen en het voorkomen van de groep. Prijzen werden uitgedeeld aan de beste orkesten, onder de vorm van muziekinstrumenten, platen, het boek van Robert Goffin,... In de collectie Robert Pernet bevindt zich veel correspondentie van Félix Faecq aan verschillende sponsors om hen gratis prijzen te vragen in ruil voor publiciteit tijdens het toernooi. Onder hen zijn muziekwinkels uit België, maar ook uit het buitenland (bv. Jérôme Thibouville – Lamy uit Parijs schenkt een trombone, de firma Selmer een saxofoon en een trompet,...).²²⁸ Uit de brieven blijkt het pientere zakentalent van Félix Faecq, die de correspondenten met aantrekkelijke voorstellen overtuigt om iets te schenken voor het toernooi.²²⁹ Het eerste toernooi werd een groot succes. Het tweede vond plaats op 11 november 1933. Volgens verschillende persorganen werd ook dit succesvol en was het bal na het toernooi dé plaats in Brussel om te gaan dansen. *Le Soir* spreekt zelfs van 2000 aanwezigen en ziet het toernooi als de grote overwinning van de jazzmuziek in de Belgische culturele wereld.²³⁰ Vanaf het derde toernooi, op 13 oktober 1934, veranderde de locatie naar het Palais voor Schone Kunsten, een ware triomf voor de jazzmuziek. In het programmaboekje wordt het doel van de toernooien duidelijk vermeld: *“Les tournois de jazz sont organisés en vue de stimuler le zèle des orchestres jazz d’Amateurs, de créer entre eux une émulation saine et profitable et de faire oeuvre de propagande tant pour la cause de la musique de jazz que pour les productions de*

²²⁸ MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Tournois, Map 1. Briefwisseling tussen Félix Faecq en verschillende sponsors. In de collectie vindt men ook brieven terug van en naar juryleden.

²²⁹ Aan een Engelse zaak schrijft hij naar aanleiding van het tweede toernooi op 11 november 1933 bijvoorbeeld: *“We beg to ask you for the gift of an instrument of your manufacture for the winner. Such gift is of triple interest to you: 1. publicity for your brand as the gift is announced through the Press and via Radio; 2. opportunity to have interested people appreciating the quality of your instruments; 3. charity.”* Brief van Félix Faecq aan Boosey & Hawkes Ltd (London), 26/10/1933, in: MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Tournois, Map 1.

²³⁰ *Le Soir Illustré*, 18/11/1933, p. 8.

*nos compositeurs nationaux dans ce genre de musique.*²³¹ Vanaf 1934 vonden er ook internationale toernooien plaats, in samenwerking met Nederland. Op het eerste internationale toernooi in Scheveningen, behaalde de Antwerpse band The Collegians, onder leiding van Jacques Kluger, de eerste plaats. Enkel bands die al deelgenomen hadden aan een nationaal toernooi mochten naar een internationaal toernooi gaan.²³² Dat het publiek naast de wedstrijd voornamelijk het dansen apprecieerde mag blijken uit volgend fragment uit de Nederlandse pers: *“Het is bijna overbodig om te zeggen, dat deze wedstrijd gehouden werd voor een totaal uitverkocht huis vol jeugdige mensen, op wier gezicht men duidelijk kon lezen, dat ze verstand hebben van Jazz-muziek; maar tevens, dat ze toch voornamelijk gekomen waren om na afloop van het concours tot drie uur te dansen.”*²³³

Het vierde nationale toernooi van 9 november 1935 werd gecombineerd met een internationaal toernooi. Vanaf 1936 waren er naast nationale en internationale toernooien ook regionale. De eerste vonden plaats in 1936 in Charleroi en Gent, georganiseerd door lokale afdelingen van de Jazz Club de Belgique en met steun van lokale kranten. Daarna volgden ook Antwerpen, Gembloux, Luik, Renaix,...²³⁴ Tussen de documentatie rond het vijfde toernooi van zaterdag 7 november 1936 vonden we publiciteit voor SOBEDI (Société Belge du Disque, onder leiding van Mr. Janssens), die blijkbaar aan elk orkest een opname van een nummer aanbood in hun studio in Brussel. Sobedi perste op dat moment in België platen onder het label Regina. In ruil voor het aanbod zou Faecq reclame maken voor de firma.²³⁵ In het programma van het eerste interprovinciaal toernooi op 20 maart 1938 in het

²³¹ MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Tournois, Map 1, programme Troisième Tournoi National Annuel de Jazz.

²³² Voor internationale orkesten voorzag de organisatie in 50% van hun reis- en verblijfkosten als ze niet te prijzig waren.

²³³ *De Residentiebode*, 20/08/1934, s.p., in: MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Tournois, Map 1. Mapje rond Internationaal Jazz concours op 18 augustus 1934 in Scheveningen.

²³⁴ Over al deze regionale of provinciale toernooien bevindt zich informatie in de collectie Pernet, in de vorm van affiches, programmaboekjes, briefwisseling,... Dit kan dus interessant zijn voor lokale studies over jazz. Zie MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Tournois, Map 1-3.

²³⁵ *“Nous avons le plaisir de vous informer que parmi les donateurs figure cette année la firme Sobedi dont l’animateur Monsieur Janssens a pris l’initiative suivante: 1. La Sobedi offre à chaque orchestre l’enregistrement d’un morceau en son studio, 30 rue Brialmont à Bruxelles; 2. chaque orchestre recevra gratis un exemplaire du disque enregistré; 3. la Sobedi qui presse en Belgique les disques Regina se réserve de faire figurer à ses catalogues les morceaux enregistrés. Mr. Faecq (IMC) qui a suggéré ces enregistrements à la Sobedi s’est engagé en échange à faire une publicité importante pour la firme Sobedi dans les imprimés, les communiqués à la Presse et par voie de souscription ouverte soit au Palais des Beaux Arts le soir du Tournoi soit par l’entremise du journal “Music” à diffuser la vente au prix de Frs. 12,50 pièce des disques enregistrés. Les orchestres voudront bien aider à cette publicité dans leur localité, le cercle de leurs amis, connaissances et supporters. Après publication des disques ils veilleront à ce que les marchands de disques de leur localité aient ces disques en stock et les exposent en vitrine. Ces disques seront très utiles aux orchestres dans leurs négociations pour des*

Paleis voor Schone Kunsten, wordt het doel van de wedstrijd nog eens herhaald. Naast het stimuleren van amateurs en het bekend maken van de laatste evoluties binnen de jazzmuziek, behoren ook de propaganda voor jazz en Belgische muziek nog steeds tot de doelstellingen. Er wordt een duidelijk standpunt ingenomen tegen het muzikale establishment dat nog niet helemaal bereid is om jazz te aanvaarden: *“En l’absence d’une classe de jazz dans les conservatoires belges, ils [les tournois] permettent de découvrir chaque année de nouvelles individualités talentueuses appelées à passer avec le plus grand succès dans les rangs des Musiciens professionnels belges du jazz.”*²³⁶ Naarmate de toernooien vorderden doorheen de jaren dertig, zien we meer en meer de swingrage opduiken in de namen van de deelnemende bands: de Packay’s Swing academy (1936), The Swing Papas (Den Haag, 1938), Souris’ swing school (Charleroi, 1938), Hot and Swing A.D.O. (Bruxelles, 1938),...

Op het einde van de jaren dertig zijn de toernooien een echte hype en duiken ze overal op in ons land.²³⁷ Er is ook een evolutie merkbaar in de briefwisseling. In het begin schreef Félix Faecq de bands aan om te vragen of ze wilden deelnemen, maar later zien we meer aanvragen van bands zelf die willen weten waar en wanneer er een toernooi is waaraan zij mogen deelnemen. De pers getuigde van het immer groeiende succes van de toernooien. *“The scene in the auditorium was once again a brilliant one. Every seat was sold days before the event and, to the observer, was more reminiscent of a celebrity concert at the Queen’s Hall.”*²³⁸ Of nog betekenisvoller voor de groeiende belangstelling voor jazz: *“La popularité de la musique syncopée semble aller grandissante si l’on en juge par le succès croissant qu’obtient chaque année cette manifestation artistique doublée d’un beau geste de*

engagements futurs.” [mijn onderlijning] MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Tournois, Map 1, publiciteit SOBEDI.

²³⁶ MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Tournois, Map 2. Premier tournoi Interprovincial de jazz, dimanche 20 mars 1938, buts-généralités.

²³⁷ Overzicht van de aankomende toernooien in België, zoals weergegeven in het programma van het 7^{de} jaarlijks toernooi van 5 november 1938: 9 octobre 1938 tournoi régional de Liège/Limbourg; janvier 1939 tournoi régional d’Anvers; samedi 4 février tournoi régional du Brabant, à l’atrium à Bruxelles; en février tournoi régional du Hainaut, à Charleroi; samedi 4 mars: tournoi régional des deux Flandres; samedi 18 mars 8^e tournoi national au Palais des Beaux-Arts, Bruxelles; à l’étude le tournoi régional de Namur / Luxembourg. In: MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Tournois, Map 2.

²³⁸ “Dutch and Belgian bands battle for first place at international jazz jamboree at Brussels”, in: *The Melody Maker*, 12/11/1938, p. 3.

bienfaisance.²³⁹ Het 9^{de} toernooi vond plaats op 15 november 1941 en was meteen het laatste door het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog.

De pers fungeerde vanaf het begin als een belangrijk kanaal voor de publiciteit rond de toernooien. In *Music* werd er uiteraard uitgebreid over bericht, zowel vooraf (aankondiging, reglement, ...) als erna (de uitslag, het publiek,...). Het was dan ook het officiële orgaan van de organisatoren. In de buitenlandse pers werden de toernooien ook gerapporteerd. In het Franse magazine *Jazz Hot* bijvoorbeeld, het officiële orgaan van de Hot Club de France, werd beschreven hoe de Franse artiesten Django Reinhardt en Grappelly tijdens het internationale toernooi van 1937 in Brussel voor het eerst aan het Belgische publiek werden voorgesteld. Volgens de journalist heerste er in België een grote belangstelling voor de toernooien en bereikten de Belgische amateurs het niveau van de grote jazzorkesten van Europa.²⁴⁰ Voor elke editie van een toernooi zijn er heel veel krantenknipsels te vinden, die allemaal min of meer dezelfde zaken vermelden. Het is niet toevallig dat Mr. Faecq gratis plaatsen schonk aan journalisten opdat ze zouden schrijven over het toernooi. Blijkbaar vroeg hij ook tijdens een persconferentie na het 3^{de} Nationale Toernooi aan de pers om meer aandacht aan jazz te schenken “en mede te helpen om het publiek op te voeden, zodat het leert een waardeloos populair radiolied van een goede jazzvertolking te onderscheiden.”²⁴¹

De toernooien waren belangrijk voor de *jazzscene* in België omdat ze een klimaat creëerden waarin jonge talenten naar buiten konden komen met hun muziek en bekend konden worden bij andere muzikanten en het publiek. Enkele van de amateurs die deelnamen aan de toernooien groeiden uit tot professionele muzikanten of bevonden zich op het einde van de jaren dertig in de grote big bands naar het Amerikaanse voorbeeld. België kon zich

²³⁹ In *L'Informateur*, Bruxelles, 03/11/1937, s.p., naar aanleiding van het toernooi van 1937. MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Tournai, Map 2.

²⁴⁰ “Constatons pour la Belgique l'intérêt que le public y porte à ce tournoi, le nombre et la qualité des orchestres amateurs belges qui atteignent le niveau des grands orchestres de jazz du continent. Félicitons en passant le Jazz Club de Belgique, notre confrère belge “*Music*” et M. Faecq pour le résultat auquel ils sont arrivés.” In: *Jazz Hot*, november – december 1937, p. 19.

²⁴¹ Commentaar in het Nederlandse tijdschrift *De Jazzwereld*, in: “La Presse et le 3^{me} Tournoi National de Jazz”, in: *Music*, december 1935, p. 9.

overigens, samen met Engeland, het enige land noemen waar zo'n toernooi cyclus plaatsvond.²⁴²



Affiche 1^{er} interprovinciaal toernooi, 20 maart 1938, MIM Brussel, Fonds Robert Pernet

²⁴² FAECQ, Félix, "Les Tournois de Jazz en Belgique", in: *Music*, maart 1938, p. 50.

PALAIS DES BEAUX-ARTS à Bruxelles

SAMEDI **5** NOVEMBRE

quelques orchestres qui participeront au

VII^E TOURNOI DE JAZZ
Suivi de Pool

NEW HOT PLAYERS (Neuchâtel - Suisse)

THE COLLEGIAN (Anvers)

BLACK & WHITE SWINGERS (Bruxelles)

SOURIS SWING (Charle)

PI SCHEFFER & HIS BLUE RAMBLERS (Amsterdam)

HOT AND SWING AMATEUR DANCE ORCHESTRA (Bruxel)

Sous le patronage de « LA DERNIERE HEURE » au profit du CONSERVATOIRE AFRICAIN

Avec le JAZZ-CLUB DE BELGIQUE et F.-R. FAECQ.

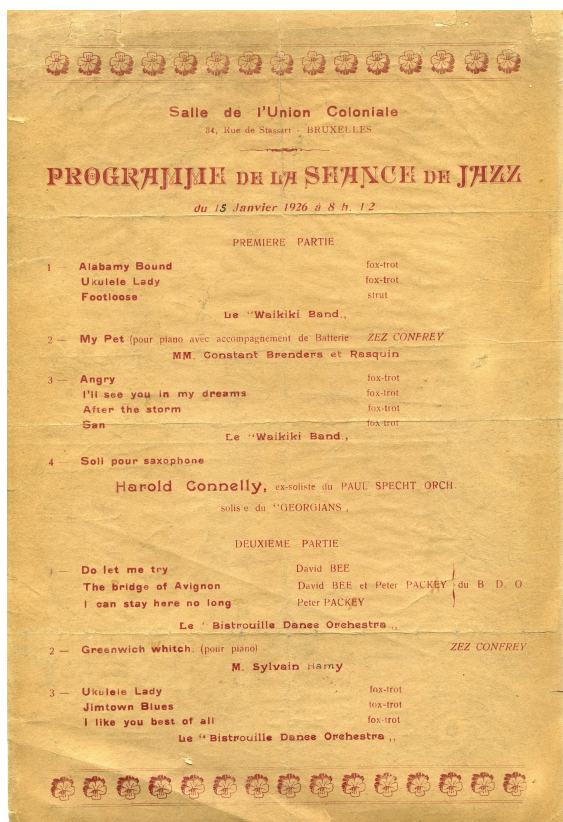
Exempté de timbre. Lois coordonnées, Art. 198-7^o.

PLACES : de 5 à 35 FR

VII^e Nationaal Toernooi voor Amateurs, Paleis voor Schone Kunsten, 5 november 1938.
Aankondiging van het toernooi met de deelnemende groepen, MIM Brussel, Fonds Robert Pernet

IV.2.3. Concerten

Reeds vanaf het begin van de jaren twintig kwam het voor dat buitenlandse jazzartiesten optraden in ons land. (cf. VI. Interactie met het buitenland) Dat gebeurde in dancings zoals de Gaity of l'Abbaye en onder de vorm van formaties, eerder dan individuele vedettes. Naar het einde van de jaren twintig toe komt hier verandering in. Meer en meer buitenlandse idolen van de jazz werden onthaald in ons land en kregen in de jaren dertig een plaats in de grote concertzalen in plaats van in de uitgaansgelegenheden.²⁴³ Dit was geen proces dat typisch Belgisch was, men zag het in verschillende Europese landen. Al in 1926 was er het eerste initiatief van het tijdschrift *Music* om jazz in een concertzaal te brengen. In l'Union Coloniale traden op 15 januari 1926 enkele Belgische jazzbands op, een historisch moment in de geschiedenis van jazz in België, maar toen ook nog een zeer geïsoleerd initiatief.



Eerste jazzconcert 1926, Union Coloniale, MIM Brussel, Fonds Robert Pernet

²⁴³ Overzicht van Robert Pernet: 1929: Noble Sissle in Oostende; 1930: Ted Lewis, Hal Kemp, Fred Elizalde en de Fransman Leo Poll; 1931: Sam Wooding, The Reveleers en Ray Ventura (Frankrijk); 1932: The Kentucky Singers, Willie Lewis; 1933: De Engelsen Jack Payne en Roy Fox; 1934: Louis Armstrong, Cab Calloway. Verder nog tot aan de Tweede Wereldoorlog: Coleman Hawkins, The Mills Brothers, Duke Ellington, Valaida Snow, Edgard Hayes, etc. PERNET, Robert, *Jazz in Little Belgium: historique et discographie de 1881 à 1966*, Brussel, Sigma, 1967, p. 96.

We zien op het programma dat er voornamelijk foxtrots werden gespeeld, in overeenstemming met de dansrage van dat moment.²⁴⁴ Vijf jaar later organiseerden Faecq en Goffin twee concerten van de Franse vedette Grégor in België. Deze concerten hadden een hoog music-hall gehalte, met dansers, jongleurs en clowneske acts.²⁴⁵ Ook het Engelse idool Jack Hylton kwam enkele keren naar het Paleis voor Schone Kunsten met zijn orkest. Het is goed om op te merken dat hij voornamelijk een populair repertoire bracht, met hier en daar wel eens wat jazz, maar vooral veel 'show'. In 1933 maakte Brussel kennis met het Engels orkest van Jack Payne, in 1934 met Louis Armstrong en Cab Calloway,... Ook die concerten waren allesbehalve vrij van spektakel.²⁴⁶

De toernooien voor amateurs, georganiseerd door Félix Faecq en de Jazz Club de Belgique, begonnen in 1932 in een dancing en verhuisden vanaf 1934 naar het Paleis voor Schone Kunsten om plaats te bieden aan een groeiende enthousiaste menigte. Faecq getuigt in zijn memoires dat 1934 een cruciaal jaar was voor jazz in België, maar dat de onderhandelingen om jazz in een concertzaal te brengen toen nog niet van een leien dakje liepen. Concertzalen waren immers altijd voorbehouden geweest voor 'serieuze muziek' en niet iedereen was het erover eens dat jazz onder die noemer viel. Een anekdote uit 1934 kan daarvoor als bewijs dienen. Muzikanten John Ouwerx en Stan Brenders traden op in het Brussels conservatorium tijdens een concert getiteld *Musique Noire*. Beiden waren klassiek geschoold op conservatoria maar hadden ook jazz in hun bloed. Na een rustige Poolse compositie, speelden de twee onverwacht het nummer *Tiger Rag* van de Original Dixieland Band van Nick LaRocca uit 1917, met verbijsterde reacties tot gevolg.²⁴⁷ John Ouwerx vertelde aan jazzliefhebber Albert Michiels dat de directeur rechtsprong en riep dat het schandalig was dat zoiets werd gespeeld in een conservatorium. "*Hoe durven ze't. Muziek dat men alleen in dancings hoort waar de jongeren zitten te springen gelijk apen (...) Hoe is't mogelijk en dat in een conservatorium!*"²⁴⁸

²⁴⁴ MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Classeur "chrono" II (ca. 1917-1930), flyer van Salle de l'Union Coloniale: Programme de la Séance de jazz, du 15 janvier 1926 à 8h1/2.

²⁴⁵ *Le Soir*, 01/12/1930, in: *Music*, januari 1931, p. 19.

²⁴⁶ Over het concert van Jack Payne op 13 april 1934: "*C'est le music-hall dans tout son éclat, dans tout son sens, dans toute sa fantaisie. Jack Payne a une troupe de musiciens, chanteurs, danseurs, acrobates et comédiens incomparables*". *L'Action Musicale*, april 1934, p. 12.

²⁴⁷ RAY, Harry, *John Ouwerx. Sa carrière, ses oeuvres, ses souvenirs*, Bruxelles, Les Cahiers Selection, 1945, p. 10.

²⁴⁸ MICHIELS, Albert, "Jazz in België vanaf 1920. Voor of tegen de jazz?", in: *Jazzmozaïek*, nr. 4, 2006, p. 41.

Soms was het de Jazz Club die concerten organiseerden, soms waren haar leden aanwezig om de vedettes te ontvangen, zoals bij het optreden van Cab Calloway in 1934. Tijdens diens Europese tournee, waarop hij jazz voorstelde aan het grote publiek en de officiële concertzalen veroverde, verscheen hij ook in Brussel en Antwerpen, waar de Jazz Club de band ontving met een receptie en een persconferentie.²⁴⁹ Volgens Félix Faecq was zijn concert in de zaal van het Paleis voor Schone Kunsten een hoogtepunt in de geschiedenis van jazz in België. *“En Belgique, les concerts de Cab Calloway donnèrent gain de cause absolu au jazz auprès du grand public. Les concerts de jazz étaient désormais à la mode.”*²⁵⁰

Daar waar optredens van jazzbands in de jaren twintig verheerlijkt werden omdat ze het publiek aan het dansen konden brengen of omdat ze vernieuwing uitstraalden, werden de concerten van grote sterren in de jaren dertig anders benaderd. De pers berichtte uitgebreid over de concerten en in organen van het jazzliefhebbersmilieu (zoals *Music*) werd er uitgebreid gediscussieerd en gerecenseerd over de optredens.

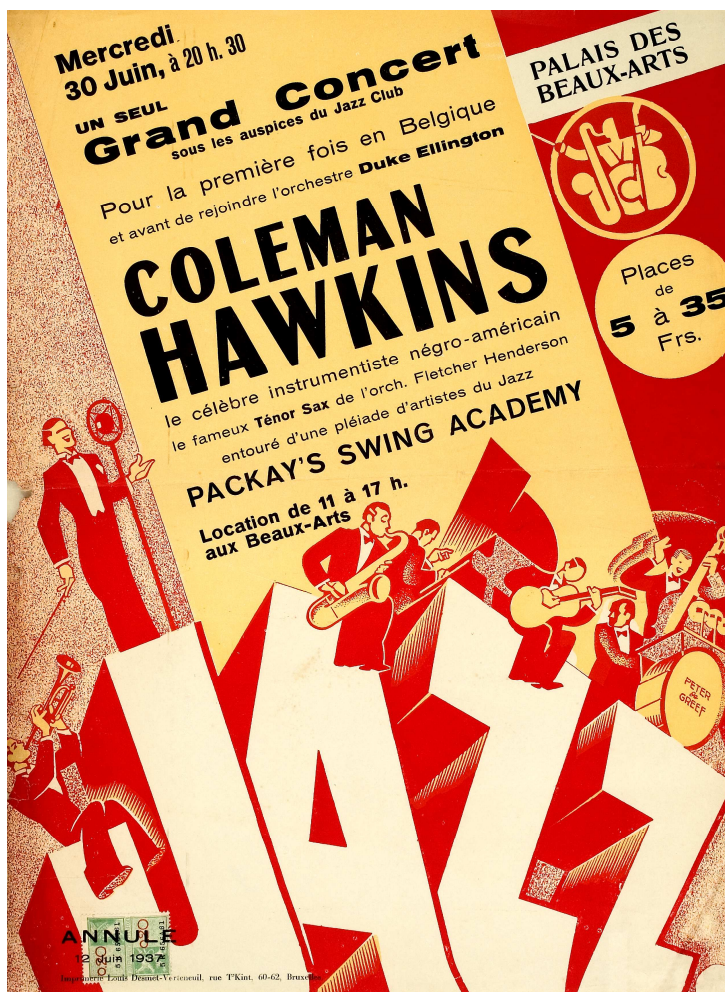


Karikatuur van Louis Armstrong door Peter De Greef, in Music, oktober – november 1934, MIM Brussel, Fonds Robert Pernet

²⁴⁹ FAECQ, Félix, “30 années de Souvenirs”, in: *L’Actualité Musicale*, 10^{de} jaargang, nr. 96, november – december 1953, p. 10.

²⁵⁰ Idem, p. 11.

Een fel besproken concert was dat van Louis Armstrong in 1934.²⁵¹ Die was voor het eerst in Europa te bewonderen in Londen in 1932. Het is dit optreden dat Robert Goffin bijwoonde en er een verslag over schreef in *Music*. In België deed Armstrong Brussel, Antwerpen, Luik en Gent aan.²⁵² Ettelijke concertbesprekingen hekelden het showelement tijdens zijn opvoering. Hoewel jazz dus een plaats had veroverd in de tempels van de ‘serieuze muziek’, bleven spektakel en dansbaarheid toch onvermijdelijk, tot ergernis van enkelen die liever jazz als muziek op zich wilden beoordelen. Andere ophefmakende optredens waren die van Coleman Hawkins in 1937 en 1939, met veel enthousiasme onthaald in *Music*, en van The Mills Brothers op 21 december 1937 in het Paleis voor Schone Kunsten.²⁵³



Affiche van Peter De Greef voor het concert van Coleman Hawkins in Brussel op 30/06/1937, Paleis voor Schone Kunsten, MIM Brussel, Fonds Robert Pernet

²⁵¹ “La Presse et les concerts de Louis Armstrong”, in: *Music*, maart 1935, pp. 11-14.

²⁵² “Armstrong arrive”, in: *Music*, oktober-november 1934. In het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel was hij te zien op 13, 17 en 25 november; in Antwerpen op 20 november; in Luik op 21 november; in Gent op 23 november.

²⁵³ BOMBAERT, Willy, “Le Récital Coleman Hawkins à Bruxelles”, in: *Music*, juli-augustus 1937, pp. 125-126.

Interessant om nog te vermelden is dat er op 2 december 1933 een jazzconcert werd georganiseerd, door de organisaties Le Grand Music-Hall Artistique en de club Sweet and Hot, waarin verschillende soorten jazz aan bod kwamen.²⁵⁴ Men wilde ook het publiek duidelijk bewust maken van die verschillende verschijningsvormen van jazz, zoals blijkt uit de aankondiging. Daarin wordt er gezegd dat er symfonische jazz zal worden gespeeld, dat er gedanst zal worden op jazz door Amerikaanse dansers, dat er jazz gezongen zal worden, en dat er tenslotte ook een demonstratie van ‘hot jazz’ en improvisatie zou zijn. We zijn in 1933: er was toen dus al een bewustzijn in België over het bestaan van verschillende stijlen en mogelijkheden van jazz.

IV.3. Swing is in

Dankzij de besproken structuren en initiatieven, had jazz beetje bij beetje een plaats veroverd in de Belgische samenleving. Ons land was dan ook klaar om de nieuwe swingrage te ontvangen en zelf jazzmusici voort te brengen die in dit genre een grote bekendheid verwierven.

Op het einde van de jaren dertig telde ons land drie grote, bekende jazzorkesten. Het eerste was dat van Stan Brenders, waarin de beste muzikanten speelden. Het trad op voor de Belgische radio, maar ook in Nederland, Frankrijk en Engeland. Het maakte ook opnames voor His Master’s Voice, Telefunken, Olympia, Brunswick en Rythme. Het tweede orkest was dat van Fud Candrix, dat eveneens grote namen bevatte en onophoudelijk opnames maakte tussen 1937 en 1954. De derde formatie was die van Jean Omer, vanaf 1937 te horen in dancing de Pingouin (vroeger L’Abbaye). Het is ook Jean Omer die op het einde van de jaren dertig de dancing / jazzclub Le Boeuf sur le Toit opricht (genoemd naar het Parijse voorbeeld), waar er meerdere internationale vedettes te horen waren. Zijn orkest speelde o.a. met Coleman Hawkins en bracht nummers van David Bee, Peter Packay, Coleman Hawkins en zelfs Benny Carter, die speciaal voor hen geschreven werden.²⁵⁵

Naast de drie grote in Brussel, waren er ook orkesten in Luik (bv. dat van Lucien Hirsch en dat van Gene Dersin) en Antwerpen (dat van Jacques Kluger en Robert De Kers). Tijdens de

²⁵⁴ MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Progr. Concerts 1900-1945, dont Tournois. Programma Layton et Johnstone, p. 7: Gala du Jazz.

²⁵⁵ PERNET, Robert, “Le Jazz Belge a (beaucoup plus de) 75 ans”, in: SABAM (ed.), *Sabam 75*, Brussel, Jacques Leduc, 1977, pp. 189-191.

laatste jaren van het interbellum waren bijna alle vermeldenswaardige jazzmuzikanten van ons land geëngageerd in vier of vijf grote formaties, terwijl kleine bands bijna niet meer bestonden.²⁵⁶ Iets anders dat opvalt is dat namen van bands evolueerden van een groepsnaam naar de naam van één individu als leider, zoals Peter Packay's Swing Academy, Fud Candrix en zijn orkest,...



Fud Candrix en orkest, Radio Schaerbeek, 1936, MIM Brussel, Fonds Robert Pernet

De stijl van de bands leunde aan bij de swing die in de jaren dertig erg populair was geworden in Amerika. Opnieuw gaan jazz en dans hand in hand, met dansen zoals de lindy-hop en de jitterburg. Via de toernees van Duke Ellington en Cab Calloway met hun grote orkesten, samen met de Hollywood films en platen van o.a. Count Basie, Jimmie Lunceford en Benny Goodman ontdekte men ook bij ons deze stijl, die zou aanslaan bij het grote

²⁵⁶ PERNET, Robert, *Jazz in Little Belgium: historique et discographie de 1881 à 1966*, Brussel, Sigma, 1967, p. 105.

publiek.²⁵⁷ We kunnen stellen dat swing niet alleen aansloeg bij het publiek omwille van de muziek en haar dansbaarheid, maar ook omwille van de uiterlijke show die gepaard ging met het genre. Muzikanten waren tot in de puntjes verzorgd en het samenspel tussen verschillende orkestsecties zorgde voor een visueel spektakel. Ook tijdens de oorlogsjaren bleef de swing populair.²⁵⁸ Terwijl er in het begin van de jaren dertig dus nog maar sprake was van een kleine groep jazzliefhebbers, bereikte het genre aan de vooravond van de oorlog een groot publiek. Dit kon dankzij de structuren die zij hadden geschapen, waardoor jazz bijvoorbeeld in concertzalen te horen werd, maar ook dankzij de commerciële mogelijkheden van swing en de intrede van jazz op de radio.



International Music Company, partituur Gus DeLoof, Swing Series, tekening door Peter De Greef, MIM Brussel, Fonds Robert Pernet

²⁵⁷ X, *Jazz in little Belgium: de verzameling Robert Pernet in het Muziekinstrumentenmuseum Brussel*, Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, 2004, p. 52.

²⁵⁸ BUFFEL, Els, *Jazz als protest? Een onderzoek naar de toonaangevende organisatoren van jazzevenementen en orkestleiders in bezet België (1940-1944)*, Universiteit Gent, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, 2008, p. 54.



Peter Packay's Swing Academy, 1937, MIM Brussel, Fonds Robert Pernet

IV.4. Deelbesluit

Rond 1930 was er heel wat aan de gang dat een invloed uitoefende op de evolutie van jazz in België: de eerste initiatieven om jazz uit de sfeer van het nachtleven te halen, de eerste 'echte jazzplaten' die verschenen in ons land, de introductie van de klankfilm, het tijdschrift *Music* dat zich meer en meer profileerde als jazztijdschrift,... Een eerder negatieve ontwikkeling voor jazz was dan weer de economische crisis, al leek die de belangrijkste jazzorkesten in ons land niet zwaar te treffen. Wel waren er problemen door het protectionisme dat overal opdook ten opzichte van buitenlandse muzikanten, de verhoogde belastingen op dansings, alsook de werkloosheid bij muzikanten door de concurrentie van film en fonografie.

Op dat moment gingen er stemmen op die beweerden dat jazz 'dood' was, wat ons doet vermoeden dat de initiële rage uit de jaren twintig bij het grote publiek enigszins bedaard was. Er ontstond daarentegen een kleine groep jazzliefhebbers, die het tegendeel beweerden en juist de geboorte van jazz proclameerden. Hun opvatting over jazz was die van een in hun ogen volwaardige kunstvorm, zoals ze die hadden gehoord via platen uit de Verenigde Staten (Dixieland stijl). Zij waren van mening dat jazz een hoger statuut in de Belgische samenleving verdiende dan simpelweg dansmuziek. Om die erkenning te bereiken, voerden zij een strijd tegen het muzikale establishment en het snobisme van die eerste rage en hanteerden hiervoor verschillende strategieën. Eerst en vooral organiseerden zij zich in clubs, waarvan de belangrijkste de Jazz Club de Belgique in 1932 was, die er een ambitieus programma op naield om jazz te promoten. *Music magazine* werd de spreekbuis van dit clubje jazzliefhebbers. Vervolgens organiseerden zij toernooien voor amateurs om een breed publiek aan te spreken en zij probeerden jazz te laten toetreden in concertzalen en op de radio. Traditioneel was hier enkel de 'serieuze muziek' te horen. Het bewijs dat het om een echte strijd ging, was het feit dat ze victorie kraaiden op het moment dat zalen als Beaux-Arts zich openstelden voor jazz en er in 1936 een radio orkest ontstond.

Het is echter niet omdat de jazzliefhebbers bepaalde structuren opzetten binnen de *jazzscene*, dat het genre algemeen aanvaard werd als 'serieuze muziek'. Voor het grote publiek was en bleef jazz dansmuziek, getuige daarvan het feit dat het bal vooral aansprak

bij de toernooien, het showaspect tot de verbeelding sprak in de concerten en er tenslotte een nieuwe dansrage op grotere schaal ingang vond via de swing.

Jazz vestigde zich dus doorheen de jaren dertig in de Belgische samenleving en evolueerde van rage naar vaste waarde dankzij initiatieven van de jazzliefhebbers. Hierdoor kende de Belgische jazz vanaf de tweede helft van de jaren dertig een bloeiperiode, met onder andere grote internationaal befaamde (swing)orkesten. Het was echter niet zo dat jazz aan de vooravond van WO II algemeen geaccepteerd werd als kunstvorm. Het genre bleef integendeel gedurende het volledige interbellum dansmuziek in de ogen van het grote publiek.

V. ACTOREN

*“On participe à la musique de jazz, à des degrés différents,
en jouant, en écoutant et en dansant.
Chacun de ces moyens amène à la communion.”²⁵⁹*

In dit deel bespreken we kenmerken van de jazzmuzikanten, van het jazzpubliek en van intermediairen, die bemiddelden tussen de vraag naar en het aanbod aan jazz.

V.1. Muzikanten

Doorheen deze scriptie hebben we bewust weinig aandacht besteed aan muzikanten en hun muzikale carrière, maar eerder aan de context waarin ze speelden. Toch kunnen we hen als groep niet negeren in een socio-historische studie over jazz, aangezien jazz nu eenmaal niet zou bestaan zonder muzikanten. Al spelend of componerend zijn zij de kern van de *jazzscene*. Zij brengen de muziek rechtstreeks naar het publiek, zij luisteren naar andere muzikanten en raken geïnspireerd, waardoor ze het genre helpen verspreiden. Binnen de groep muzikanten maakt men een onderscheid tussen amateurs en professionelen, al vervaagt dit onderscheid vaak door amateurs die na een bepaalde tijd muziek als hun broodwinning beschouwen en dus professioneel worden.

V.1.1. Professionele muzikanten

Om een idee te krijgen over de succesvolle Belgische jazzmuzikant, hebben we de tien meest voorkomende namen in de archieven, de belangrijkste figuren voor de Belgische jazz in het interbellum, verder bestudeerd op het vlak van achtergrond, loopbaan en netwerk, om eventueel gemeenschappelijke kenmerken te ontdekken.

Het gaat om Gus Deloof, Robert De Kers, Peter Packay, David Bee, Fud Candrix, Jean Robert, Jean Omer, Charles Remue, Stan Brenders en John Ouwerx.²⁶⁰ Velen van hen waren

²⁵⁹ BETTONVILLE, Albert, “Le Jazz et la Danse”, in: *America, numéro spécial: Jazz* 47, 5, 1947, p. 64.

²⁶⁰ Dat deze inderdaad de ‘groten der Belgische jazz’ waren in het interbellum, wordt bevestigd in de schaarse literatuur over Belgische jazz. Zie o.a. PERNET, Robert, “Un demi siècle de Jazz à Bruxelles”, in: X, *Bruxelles Coeur de l’Europe*, Bruxelles, Syndicat d’Initiative de Bruxelles, pp. 72-73. Voor meer biografische informatie over deze figuren zie: PERNET, Robert, SCHROEDER, Jean-Pol, e.a., *Dictionnaire du jazz à Bruxelles et en Wallonie*, Liège, Mardaga, 1991. Alfabetisch overzicht van de Belgische jazzmusici.

afkomstig uit Brussel. In Antwerpen en Luik bijvoorbeeld, leefden ook belangrijke jazzmusici, al is het opvallend dat zij meestal vroeg of laat in hun carrière in Brussel belanden. Tenzij anders vermeld, zijn hun persoonlijke gegevens afkomstig uit verschillende documenten uit het fonds Robert Pernet, die er geklasseerd zijn in mappen per persoon op alfabet. Ook biografische artikels over deze personen, die verschenen in *Music*, werden gebruikt. Er werd bewust gekozen voor een beknopte, schematische voorstelling van de muzikanten en hun loopbaan, om daaruit enkele opvallende gelijkenissen te distilleren.

Charles Remue:

- ° Brussel, 1903
- studie aan het conservatorium van Brussel (1915 – 1920): solfège, klarinet, transpositie
- getalenteerd klassiek muzikant
- bekeerd tot jazz toen hij iemand moest vervangen in een dansorkest, wordt saxofonist
- speelt vanaf 1924 in verschillende orkesten in Brusselse dancings: Red Mill's Jazz in de Moulin Rouge, Bing Boys in danspaleis Saint-Sauveur, The White Diamonds in Plaza en Savoy, l'Abbaye (1928-1929), Gaity (1932-1933)
- leidt vanaf 1927 zijn eigen orkest, The New Stompers, waarmee hij in Londen de eerste 100% Belgische opnames maakt
- tijdens de zomermaanden is hij werkzaam in toeristische plaatsen, zoals in het Casino van Spa, Casino van Blankenberge, Ter Kamerenbos
- toert doorheen Europa (1927-1928) met het Engels orkest The Savoy Orpheans, dat hem had opgemerkt tijdens hun verblijf in Brussel, en met het Duitse orkest van Bernard Ette (1929-1931)
- sticht de eerste Belgische big band in 1929
- jazzprogramma op N.I.R. in 1932
- werkzaam in het N.I.R. jazzorkest van 1936 tot 1939

David Bee

- ° Brussel, 1903, echte naam Ernest Craps
- Vader is beenhouwer, moeder harpiste in het orkest van de Munt, muzikale familie

- studeert al muziek vanaf 6 jaar
- studie aan het Dupuich Instituut in Brussel (1914), ontmoet er Pierre Paquet
- speelt saxofoon en klarinet tijdens zijn legerdienst
- 1922 intrede in Bistrouille Amateur Dance Orchestra
- componeert samen met Peter Packay, muziekuitgave bij International Music Company
- 1927 stichting professioneel orkest The Red Beans: tournee door Zwitserland, Italië, Nederland, Spanje en Monaco
- werkt in het buitenland en speelt af en toe in Brussel samen met Jean Omer, Charles Remue, Robert De Kers,... Bijvoorbeeld op de expo van 1935 in Brussel
- lid van de big band van Jack Devries in Nederland
- reist naar New York om nieuwe jazzformules te leren kennen, ontmoet er Stuff Smith en Benny Goodman
- werkt in Frankrijk als arrangeur bij orkesten tot 1939 (o.a. dat van Benny Carter)



Jazz-band The Red Beans, tweede helft jaren twintig (niet exact gedateerd): Chas Dolne, George & Peter Packay, David Bee, Robert De Kers, Pol Serluppens, kursaal van San Remo, MIM Brussel, Fonds Robert Pernet

Robert De Kers²⁶¹

- ° Antwerpen, 1906, echte naam Robert De Keersmaecker
- ouders zijn muziekdocenten aan het Beethoven Instituut
- leert jazz kennen als student (U.L.B.)
- debuteert als pianist in o.a. The Bing Boys in verschillende Brusselse dancings
- eerste professionele engagement in 1924-1925 in danspaleis St. Sauveur
- lid van verschillende orkesten waarmee hij door Europe reist, zoals dat van de danser Harry Fleming en van music-hall ster Joséphine Baker.
- speelt in de jaren dertig met Jean Robert en Jean Omer en sticht zijn eigen orkest
- publiceert het eerste Belgische handboek voor jazzharmonie in 1930 (Harmonie en Orkestratie voor Dansorkesten). Dit zou de 'bijbel' worden voor alle Belgische jazzmuzikanten tot ver na WO II.

Stan Brenders

- ° Brussel, 1904
- studies conservatorium Brussel, zeer gewaardeerd klassiek muzikant
- bekeerd tot jazz in 1925
- soleert in het Bistrouille Amateur Dance Orchestra tijdens het eerste jazzconcert in 1926
- speelt samen met o.a. Fud Candrix en Charles Remue
- neemt deel aan de eerste jazzopnames in 1927
- luistert naar schaarse jazzplaten, houdt zowel van symfonische jazz als van de grote Amerikaanse solisten (zoals Art Tatum)
- leidt vanaf 1936 het eerste jazzorkest van het N.I.R., waarvoor hij de beste Belgische jazzmuzikanten kiest waaronder John Ouwerx, Josse Aerts, Eddie Tower, David Bee, Chas Remue,...
- neemt platen op met zijn orkest vanaf 1938 (HMV, Telefunken,...) en speelt voor buitenlandse radio

²⁶¹ "Robert De Kers", in: *Music*, januari 1932, pp. 21-22. MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, doos Robert Pernet, artikel Robert De Kers. Alsook MICHIELS, Albert, "Jazz in België vanaf 1920. Populaire jazzbands", in: *Jazzmozaïek*, nr. 4, 2005, p. 39.

Fud Candrix

- ° Tongeren, 1908
- komt uit een muzikale familie
- studies aan het conservatorium van Luik
- ontdekt jazz in 1925
- wordt professioneel muzikant
- speelt in verschillende Brusselse dancings zoals Moulin Rouge, Palais d'Été, l'Atlanta (met Jean Omer), in de Pingouin (met het orkest van Willie Lewis in 1932)
- toert met Carolina Stomp Chasers in Parijs en Madrid, met Bernard Ette in Duitsland, speelt in Saarbrücken, Nancy, Algerije, Marokko, Monte Carlo
- In Monte Carlo ontdekt hij de platen van Red Nichols en Bix Beiderbecke: een nieuwe wereld gaat voor hem open
- in de zomer speelt hij aan de kust, bijvoorbeeld met Charles Remue in het Kursaal van Oostende en met Louis Billen in Knokke
- stelt zelf een grote formatie samen in de jaren dertig en wordt één van de 'drie grote big bands' in de vooroorlogsjaren, speelt hiermee van 1935 tot 1938 in L'Heure Bleue in Brussel en op allerlei gala's of bals, waar ze een mix van commerciële jazz en improvisatie brengen
- met dit orkest neemt hij ook verschillende platen op

Gus Deloof

- ° Brussel, 1909
- studies aan het conservatorium van Brussel
- vanaf 1925 jazzmuzikant, wisselt zijn viool voor een trompet
- speelt in de Michigans Seven (met Cubaanse muzikanten), werkt in Monte Carlo (1929) en in Duitsland, toert door Nederland met de gebroeders Candrix, speelt in het Casino van Blankenberge, in dancing Pingouin in Brussel,...
- vanaf 1934 voor zes jaar lid van het orkest van de Franse jazzvedette Ray Ventura, waarmee hij ook films opneemt

Jean Omer

- ° Nijvel, 1912

- studeert als kind notenleer, viool, saxofoon en klarinet
- zeer jong al werkzaam in een amateurorkest (1928 Palais de la Danse Saint Sauveur)
- professionele carrière begint in Strasbourg in een orkest
- in de zomer is hij werkzaam aan de kust, zoals in de Camelia in Blankenberge en met het orkest van Albert Sykes in het Kursaal van Oostende
- toert met Billy Smith in Frankrijk, waar hij de 'hot jazz' leert kennen via platen, en met Carolina Stomp Chasers in Brussel, Milaan, Scheveningen, Parijs (Moulin Rouge)
- sticht zijn eigen orkest, speelt in 1931 in de Gaity in Brussel
- neemt platen op samen met Gus Deloof
- in 1931 is hij lid van de Cabaret Kings van Robert De Kers die Joséphine Baker begeleiden in Frankrijk, Italië en Zwitserland
- opent in 1937 de Brusselse nachtclub Cotton Club na een reis naar Amerika samen met Robert Goffin
- opent de bekende jazzclub Boeuf sur le Toit, waar hij grote jazzvedettes engageert zoals Jean Robert en Coleman Hawkins (1938)
- Treedt in 1938 tijdens het jaarlijkse toernooi voor amateurs op als vedette met zijn orkest én met Coleman Hawkins

Jean (John) Ouwex

- ° Nijvel, 1903
- komt uit een gegoed milieu waar klassieke muziek thuis is²⁶², zijn vader is generaal
- studies aan conservatorium van Gent
- gaat in 1923 aan boord van de pakketboot van de Red Star Line naar New York als pianist, waardoor hij vier maanden in New York verblijft en er beïnvloed wordt door George Gershwin en Paul Whiteman
- blijft naast jazzmuzikant ook klassiek muzikant
- lid van Bistrouille Amateur Dance Orchestra
- reist zeer veel, o.a. in Nederland, Zwitserland, Italië, Spanje, Egypte (1928-1936)
- 1927 eerste opvoering van Rhapsody in Blue van Gershwin in Europa

²⁶² RAY, Harry, *John Ouwex. Sa carrière, ses oeuvres, ses souvenirs*, Bruxelles, Les Cahiers Selection, 1945, p. 4. "Il doit à sa naissance de jouir ainsi d'une sorte d'internationalisme de bon ton"

- werkt samen met muzikanten als Gus Deloof, René Compère, Jean Robert, Robert De Kers
- start zijn eigen formatie op: John Ouwerx and his hot music
- maakt vanaf 1936 deel uit van het N.I.R. orkest

Peter Packay²⁶³

- ° Brussel, 1904, echte naam Pierre Paquet
- studies: atheneum van St. Gilles, daarna Dupuich Instituut voor ingenieursstudies, waar hij David Bee ontmoet
- leert jazz kennen en leert vanaf 1924 trompet spelen (autodidact)
- speelt bij het amateurorkest Variety Ramblers en in 1925 bij Bistrouille Amateur Dance Orchestra
- componeert muziek die wordt uitgegeven bij International Music Company
- speelt samen met David Bee in het orkest The Red Beans, waarmee ze reizen door Zwitserland, Italië, Spanje, Nederland en Monaco.
- maakt verschillende opnames op plaat
- leidt vanaf 1936-1939 de big band Peter Packay's Swing Academy

Jean Robert

- ° Brussel, 1908
- volgt privéles piano
- speelt o.a. trompet bij een fanfare
- ontmoet in 1926 Peter Packay die hem de eerste platen doet ontdekken die bij ons beschikbaar zijn, vooral die van Ted Lewis
- begint vanaf 1927 te spelen bij verschillende Belgische orkesten als pianist en schakelt dan over naar saxofoon
- neemt platen op met Peter Packay (The Red Robins, 1928), met Chas Remue en met Gus Deloof
- 1930-1932 is hij werkzaam in het orkest van Albert Sykes (in Oostende en Egypte)

²⁶³ "Peter Packay: Le champion des compositeurs européens de musique rythmique moderne", in: *Music*, maart 1930, pp. 77-78.

- 1932-1934 leidt hij zijn eigen orkest in Brussel dat speelt in dancings als Atlanta, Plaza,... en waarin de grote der Belgische swing meespelen: Robert De Kers, Jean Omer, Chas Dolne, John ouwerx
- werkt vanaf 1934 in Nederland
- leidt vanaf 1937 een kleine formatie in de Cotton Club in Brussel (opmerkelijk in een tijd waarin de grote formaties heersen)

Naast deze tien, zijn er nog heel wat professionele jazzmuzikanten die een gelijkaardige carrière meemaakten, zoals bijvoorbeeld Josse Aerts, René Compère, Frank Engelen, Emiel Deltour,... Het is ons echter niet te doen om een volledig overzicht van de Belgische musici in die tijd en hun muzikale verdiensten. Wat we wel willen doen, is inzicht krijgen in de groep van professionele jazzmusici en welke rol zij speelden in de introductie, verspreiding en vestiging van jazz.

Een achttal aspecten vallen namelijk op bij het overzicht van deze tien muzikanten.

Eerst en vooral zijn ze allemaal deel van eenzelfde generatie: drie van hen zijn geboren in 1903, twee in 1904, één in 1906, twee in 1908, één in 1906, één in 1912. Dat wil zeggen dat ze in de jaren twintig allemaal jonge mannen (géén vrouwen!) waren, de meesten van hen studenten.

Een tweede element is dat ze met jazz in contact komen rond hun twintigste levensjaar en dit via het uitgaansleven. Voor sommigen gebeurde dit in de vorm van een echte bekering van de 'serieuze' muziek naar de jazzmuziek. Ze ruilden dan een klassiek instrument om voor bijvoorbeeld een saxofoon.

Ten derde zijn de meesten van hen geschoold in de klassieke muziek, waarvan de helft aan het conservatorium tijdens hogere studies. Zij bezaten een diploma, konden muziek schrijven en arrangeren, wat hen geliefd maakte bij buitenlandse vedetten.²⁶⁴

Ten vierde lijkt het stedelijke burgerlijke milieu, waar muziek een belangrijke rol speelde binnen de opvoeding, een voedingsbodem geweest te zijn voor de succesvolle jazzmusici. Deze mannen kwamen uit een mondain milieu waar ze zich weinig zorgen moesten maken

²⁶⁴ Dit was heel anders in België dan bijvoorbeeld in Frankrijk. Buitenlandse formaties hoefden in feite maar een Belg aan te nemen als ze alle kwaliteiten in één persoon verenigd wilden hebben. Noot Cornelis Van Istendael.

om materiële zaken en zich dus konden wijden aan hun artistieke carrière. Bovendien werden er in die milieus veel talen gesproken (Frans, Duits, Engels, Spaans,...), wat hun internationale carrière vergemakkelijkte.

Vervolgens is de loopbaan bij velen gelijklopend, beginnende als amateur in Brusselse dancings en dan als professioneel muzikant met vaak een eigen formatie. In de zomer speelden ze in de toeristische plaatsen, voornamelijk in de chique etablissementen aan de kust.

Ten zesde is het opvallend dat de muzikanten elkaar goed leken te kennen binnen deze Brusselse *jazzscene* en afwisselend met elkaar in orkesten speelden. Het lijkt alsof iedereen wel eens op een bepaald moment op een bepaalde plaats samen heeft gespeeld in een orkest. Vooral het Bistrouille Amateur Dance Orchestra functioneerde als verzamelplaats voor beginnend jazztalent.

Ten zevende is het internationale aspect niet te verwaarlozen. Deze Belgische muzikanten reisden erg veel en toerden voornamelijk door Europa, enerzijds met Belgische orkesten en anderzijds als muzikant in een buitenlands orkest. Soms waren ze zelfs in dienst van internationale sterren zoals Joséphine Baker of Ray Ventura.

Tenslotte waren zij allemaal vertrouwd met jazz als dansmuziek, de symfonische jazz die aangepast was aan het publiek, maar leerden zij op een bepaald ogenblik de 'hot jazz' kennen via geïmporteerde platen uit de Verenigde Staten. Vanaf dan gingen sommigen die invloeden verwerken in hun muziek, maar toch moesten zij zich blijven aanpassen aan de smaak van het publiek en aan de veranderende modes (zoals de big bands en de swing in de jaren dertig). Voor deze muzikanten bestond er niet zo'n harde strijd tussen de klassieke muziek en jazz, of tussen 'straight' jazz en 'hot' jazz, want zij combineerden deze vaak in hun loopbaan. Meer nog, volgens John Ouwere was het geheim van een succesvol muzikant dat hij wist rekening te houden met de smaak van het publiek. Kortom, hij kon wel avant-garde of experimenteel zijn als hij thuis 'jamde' met andere muzikanten, maar als hij betaald werd om voor een groot publiek te spelen, moest hij de wensen van dat publiek respecteren. Meestal wilde dat gewoon dansen en is het de taak van de muzikant om te entertainen en niet om hen te vervelen. Met te experimentele muziek zou je het publiek kunnen

afschrikken, terwijl het juist de bedoeling is dat het publiek jazz apprecieert. Ouwerx verkoos zelf de interpretatie van ‘negers’, maar begreep dat hij niet speelde voor zichzelf.²⁶⁵

Hoeveel een professioneel jazzmuzikant in België verdiende, hing af van in welk orkest hij speelde en hoeveel uren per week hij geëngageerd werd. In de verzameling van Albert Michiels zouden er contracten terug te vinden zijn uit de persoonlijke archieven van muzikanten, zoals bijvoorbeeld tussen Jean Omer en Freddy Vermeulen, directeur van de Camelia in Blankenberge.²⁶⁶ Er bevindt zich in de collectie ook een contract tussen Jean Omer en het orkest van Billy Smith uit 1928, waarin het loon wordt gespecificeerd: 725 frank per week (dit op het moment dat hij slechts 16 jaar oud was). Jean Omer speelde ook in het orkest van Albert Sykes in het Kursaal van Oostende van 13 juli tot 1 september 1929, waar hij 1200 fr per week verdiende voor 6,5 uur werk per dag. In het orkest ‘Leo Herman and his Red Hotters’ in de Cova in Milaan verdiende hij in 1928-1929 negentig lire per dag.²⁶⁷

Professionele muzikanten waren uiteraard belangrijk in het proces van introductie, verspreiding en vestiging van jazz in België tijdens het interbellum, niet alleen omdat zij (meestal beginnend als amateur) het genre apprecieerden en zelf speelden in het uitgaansleven van de jaren twintig, maar ook omdat zij in de jaren dertig zelf uitgroeiden tot internationale jazzmusici, die veel reisden en daardoor met andere muzikanten in contact kwamen en steeds meer jazz leerden kennen. Die kennis konden ze dan mee naar huis nemen om bijvoorbeeld te gebruiken in de grote formaties die ontstonden op het einde van de jaren dertig (zoals die van Fud Candrix, Stan Brenders en Jean Omer).

²⁶⁵ *“Il ne pense pas que lorsqu’on fait du jazz commercial, il faille exiger beaucoup du public, mais, au contraire, le contenter sur la plus large échelle. Le jazz doit délasser et non ennuyer. Il faut entrainer le public vers le jazz et non l’en dégouter. Que de Musiciens ne songent qu’à jouer pour eux-mêmes, sans se soucier des désirs de ceux qui les écoutent”* RAY, Harry, *John Ouwerx. Sa carrière, ses oeuvres, ses souvenirs*, Bruxelles, Les Cahiers Selection, 1945, p. 11.

²⁶⁶ De afspraken in dit contract gaan als volgt: Jean Omer staat in voor het repertoire; de overeenkomst geldt van 30 juni tot 3 september 1928 (verlenging mogelijk van 7 naar 7 dagen, 3 dagen op voorhand te verwittigen); de dienst loopt vanaf 20u30 tot de sluiting; de muzikanten worden iedere week uitbetaald; de muzikanten mogen collectes doen bij het publiek; de muzikanten treden op in smoking en zijn verplicht zich op bepaalde momenten om te kleden en te laten grimeren. Cf. MICHIELS, Albert, “Jazz in België vanaf 1920. De Belgische jazzpionier Jean Omer”, in: *Jazzmozaïek*, nr. 1, 2006, p. 36.

²⁶⁷ Idem, pp. 36-37.

V.1.2. Amateurs

We zagen eerder al hoe amateurs van cruciaal belang zijn geweest voor het ontstaan en de groei van de *jazzscene* in België. In het begin van de jaren twintig ontstonden amateur jazzbands van meestal jonge mensen die gefascineerd waren door de nieuwe muziek en het zelf wilden proberen. Hoewel het toen nog om een jazzy dansmuziek ging, ontdekten deze gepassioneerden vanaf het einde van de jaren twintig de echte jazzplaten uit de Verenigde Staten en waren zij belangrijke verspreiders van dit genre. Zij moesten immers niet overleven van hun muziek, waardoor ze niet alleen de wensen van het publiek moesten vervullen en dus experimenteler te werk konden gaan. We zagen bijvoorbeeld al hoe het Bistrouille Amateur Dance Orchestra een echte leerschool bleek voor beginnende jazzmusici, die later professioneel werden, en hoe studenten een belangrijke groep waren die als eersten amateur jazzbands oprichtten. Het kon ook gaan om afgestudeerden die bevriend waren met elkaar van in hun studentenleven. Denken we bijvoorbeeld terug aan de Doctors Mysterious Six van Robert Goffin. Dat ook Félix Faecq het belang van amateurs voor de verspreiding van jazzmuziek hoog inschatte, zagen we in het hoofdstuk over toernooien. Die hebben de amateurs in België gestimuleerd en hen in contact gebracht met musici van buiten onze landsgrenzen.

In het archiefmateriaal over de toernooien vonden we enkele gegevens terug over de deelnemende muzikanten.²⁶⁸ Dit is interessant omdat de tien door ons besproken muzikanten behoren tot de beste van België en ook professioneel zijn geworden, waardoor zij niet representatief zijn voor de gemiddelde amateur. De echte amateurs die deelnamen aan de toernooien, zijn muzikanten die een beroep uitoefenden en als hobby jazzmuzikant waren. Om te weten uit welk sociaal milieu deze amateurs stamden kunnen we deze gegevens benutten, al moet daarbij opgemerkt worden dat ze dateren uit 1935-1936, wanneer de swing haar intrede deed en er een jazzorkest bestond op de radio, waardoor jazz een groter publiek bereikte. We bekijken gegevens van drie orkesten van het vierde toernooi (1935) en zeven van het vijfde (1936).²⁶⁹

²⁶⁸ MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Tournai, Map 3, inschrijvingslijsten voor orkesten 4^{de} en 5de toernooi.

²⁶⁹ Het zou interessant zijn moesten er meer gegevens van die aard worden terug gevonden. Zo zou men bijvoorbeeld kunnen nagaan of de amateurs uit de jaren twintig gelijkaardige beroepen uitoefenden als de muzikanten uit de jaren dertig. Een andere onderzoeksvraag kan zijn of er een evolutie merkbaar is op het vlak

Tabel . Beroepssituatie van enkele amateur jazzmuzikanten in 1935-1936

bediende/klerk	28	impresario	1
student	8	industrieel	1
vertegenwoordiger	7	ingenieur	1
mechaniker	4	journalist	1
werkloze	4	koopman	1
winkelier	4	manager	1
magazijnier	3	menger	1
chauffeur	2	meubelmaker	1
cinéast	2	militair	1
kapper	2	rijkswachter te paard	1
muzikant	2	onderwijzer	1
pandhouder	2	optieker	1
autoverkoper	1	fotograaf	1
bouwwakker	1	radio technieker	1
café uitbater	1	reisagent	1
draaiër	1	restaurateur	1
drukker	1	technisch ingenieur	1
gitaarbouwer	1	weefarbeider	1

Het gaat dus om een totaal van 92 muzikanten, waarvan er 28 (of bijna 30%) aangeduid worden als 'employés' of bedienden. Het tweede meest voorkomende beroep is student. We zien ook veel zelfstandigen, zoals kappers, winkeliers, drukker, impresario,... Zes van hen hadden in het beroepsleven ook iets te maken met muziek (muzikanten, een café uitbater, een gitaarbouwer, een impresario en een radiotechnicus). Het is opvallend dat er maar 1 (weef)arbeider bij is. Aangezien instrumenten (zoals een saxofoon) duur waren en amateurs vaak inspiratie opdeden via jazzbands in (prijzige) dancings of via platen, was het niet zo verwonderlijk dat men moest beschikken over bepaalde middelen om een jazzband op te richten. Toch was dit in de tweede helft van de jaren dertig blijkbaar al toegankelijker voor een middenklasse en zeker niet alleen meer voor een groep van advocaten of ingenieurs (zoals bijvoorbeeld de leden van Robert Goffins amateurband). Hoewel het gevaarlijk is om conclusies te trekken uit dit beperkt aantal gegevens, die we bovendien niet kunnen vergelijken met gelijkaardige gegevens uit de jaren twintig, menen we toch te kunnen stellen dat de toernooien in de tweede helft van de jaren dertig toegankelijker waren voor een groot deel van de muzikanten. Bovendien lag de inschrijvingskost laag (3 fr.) voor

van muzikanten doorheen de toernooien, tussen het eerste in 1932 en het laatste in 1941. Het is echter waarschijnlijk dat de gegevens verloren zijn gegaan.

muzikanten uit de middenklasse en waren er mooie prijzen te winnen (zoals nieuwe instrumenten).

V.2. Het Publiek

“D’une manière générale, il semble bien que seule une infime minorité s’intéresse au jazz en tant que phénomène musical: pour le grand public, ce qui fascine dans le jazz tient en deux mots: danse et spectacle.”²⁷⁰

Het is niet evident om exact te bepalen welk publiek er in de jaren twintig en dertig geïnteresseerd was in jazz. Vandaag kunnen we met methodes uit de sociologie, bijvoorbeeld via enquêtes, steekproeven doen en daaruit afleiden welk profiel de ‘gemiddelde jazzliefhebber’ heeft. Vooral inschatten hoe groot het publiek voor jazz vroeger was ten opzichte van de totale bevolking, is zeer moeilijk. Het publiek zelf laat als groep immers geen bronnen na, en in de pro jazz bronnen lijkt het alsof jazz de wereld veroverd heeft, terwijl volgens anti jazz schrijvers enkel een groepje losbandige jongeren deelnam aan een kortstondige rage. Het antwoord lijkt ergens tussen de twee te liggen. De bronnen die wij voor deze scriptie onderzocht hebben, gaande van programmaboekjes tot opiniestukken over jazz, wijzen in de richting van een minderheid van de bevolking die echt in contact kwam met jazz, voornamelijk bestaande uit de stedelijke burgerij. Daarnaast was er een grote groep die enkel volksmuziek of eventueel dansmuziek met jazzy invloeden kende (zoals arbeiders en mensen op het platteland) en een groep die jazz wel kende maar er niet van hield (zoals klassieke musici).

Binnen het publiek van jazz is er een belangrijk onderscheid te maken tussen dansers en jazzliefhebbers. Die eerste groep werd door de tweede groep wel eens beschreven als ‘snobs’, waarmee mensen bedoeld werden die deelnamen aan het jazzgebeuren omdat het in de mode was en omdat het ging behoren bij een moderne *lifestyle*. Beide groepen bestonden echter uit mensen afkomstig uit een eerder gegoed of intellectueel milieu.

V.2.1. Dansers

²⁷⁰ SCHROEDER, Jean-Pol, *Histoire du jazz à Liège de 1900 à 1980*, Bruxelles, Editions Labor, 1985, p. 34.

Het grootste deel van het jazzpubliek bestond uit jonge mensen uit een stedelijk bourgeois milieu die jazz beleefden binnen het uitgaansleven.²⁷¹ Dat weten we vooral uit het feit dat de dancings waar jazzorkesten geprogrammeerd werden, niet zomaar toegankelijk waren voor alle klassen uit de samenleving. In de jaren dertig, toen jazz zeker nog in dancings te horen was maar ook een weg vond naar de concertzalen, was het publiek niet van een andere aard. Niet enkel wij, maar ook tijdgenoten beschouwden jazz als een “*distraktion de luxe*”, gezien de tarieven van dancings, platen en jazzconcerten, “*tarif incompatible avec les ressources des temps modernes*”.²⁷² In het midden van de door ons onderzochte periode, namelijk in 1930, bedroeg de prijs voor de bekende jazz dancing l’Abbaye 15 fr.²⁷³, l’Atlanta 20 fr. en het Palais de la Danse 5 fr.²⁷⁴ Vooral de consumpties die men nuttigden waren niet goedkoop. Tijdens de zomermaanden speelden de jazzbands in badplaatsen of kuuroorden. Het Kursaal van Oostende bijvoorbeeld, werd volgens tijdgenoten bezocht door ‘un public ultra-chic’.²⁷⁵ Het Kursaal programmeerde voor die ‘beau monde’ de beste klassieke orkesten, maar ook de laatste nieuwe jazzorkesten uit binnen- (Albert Sykes, Chas Remue, Bistrouille Amateur Dance Orchestra,...) en buitenland (Ted Lewis, Jack Hylton,...).

Foto’s van concerten of toernooien tonen chique geklede mensen (al was het in die tijd wel standaard voor alle sociale klassen om zich opgekleed te vertonen), maar ook in recensies krijgen we vaak een beeld geschetst van het publiek dat aanwezig was. In 1930 bijvoorbeeld, speelde Jack Hylton in de Zoölogie in Antwerpen voor 2500 personen. “*Le public anversois est très cosmopolite, très à la page et surtout très gâté en fait de musique. Les jeunes ont pour Jack Hylton une adoration très grande et les vieux lui témoignent une curiosité qui tourne bien vite en admiration.*”²⁷⁶ Een ander voorbeeld is het Toernooi van 1935 in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel: “*Het was er een schittering van toiletten, als op een*

²⁷¹ Dat het publiek bestond uit vooral jonge mensen, wordt o.a. bevestigd in SIMON, Jacques, “Handicaps du Jazz”, in: *Music*, oktober 1935, p. 13. “*La majorité qui s’intéresse au jazz évolue entre dix-huit et trente ans*”.

²⁷² SIMON, Jacques, “Handicaps du Jazz”, in: *Music*, oktober 1935, p. 13.

²⁷³ De omrekening naar prijzen van 2009 vindt men in de tabel, Bijlage 3. In de tabel is opgenomen wat een bouwvakker in Brussel tijdens in het interbellum bruto per uur verdiende. We zien dus bijvoorbeeld dat hij in 1930 minstens drie uur moest werken om enkel nog maar de entrée van l’Abbaye te betalen. In vergelijking met uurlonen van vandaag, zou de toegang tot een discotheek 30 euro kosten.

²⁷⁴ “Où aller danser ce soir?”, in: *Music*, januari 1930, p. 26.

²⁷⁵ HOEDEMAKER, J., “Nouvelles d’Ostende”, in: *Music*, april 1930, p. 209.

²⁷⁶ *Music*, april 1930, p. 122.

*modeshow. Opvallend was de totale afwezigheid van bejaarde dames of heeren*²⁷⁷

Meermaals geven auteurs van krantenartikels dus cruciale informatie aan de historicus die op dat moment randinformatie was, aangezien het artikel bedoeld was om het concert te bespreken en vooral iets wou zeggen over hoe het orkest gepresteerd had.

Er is een andere manier om uit te maken welk publiek men voornamelijk aansprak met jazz, namelijk door te bestuderen voor welke producten er reclame gemaakt werd in gespecialiseerde tijdschriften (zoals *Music*) of in programmaboekjes van jazzconcerten. Bekijken we bijvoorbeeld de programmabrochures van concerten als dat van Jack Hylton of Jack Payne tijdens de jaren dertig, dan valt het op dat er reclame wordt gemaakt voor producten die enkel de gegoede klasse zich op dat moment kon veroorloven, zoals grammofoons van 1150 fr., kledij uit dure winkels op de Louizalaan, een cinéma kit voor kinderen van 500 fr., de nieuwste modellen van auto's,... en zelfs vliegtickets van Brussel naar Parijs voor 425 fr.²⁷⁸ Dit soort zaken waren uiteraard niet bedoeld voor de arbeidersklasse, die zich overigens de inkomrijzen in het Palais des Beaux-Arts ook niet zomaar kon permitteren.²⁷⁹ Die prijzen schommelden tussen 5 en zelfs 75 frs., afhankelijk van de plaats. Soms vindt men in de bronnen ook prijzen terug van consumpties, waarbij het ook interessant is om te zien wat men precies serveerde. De prijzen op het toernooi van 1933 schommelden bijvoorbeeld van 7,5 fr. voor frisdrank tot 90 fr. voor de duurste fles champagne. Ook *Music* magazine doet vermoeden dat jazz niet bedoeld was voor de laagste klassen van de samenleving. Er werd reclame gemaakt voor de nieuwste automodellen, fonografen, privélessen dans en zelfs privédetectives.²⁸⁰

²⁷⁷ *Het Laatste nieuws*, in: "La Presse et le Tournoi", in: *Music*, november 1935, p. 13.

²⁷⁸ MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Progr. Concerts 1900-1945, dont Tournois. Programmes Jack Hylton, Programme Jack Payne (Anvers 22/05/1933, Bruxelles 23/05/1933).

²⁷⁹ Sommige concerten waren duurder dan andere, afhankelijk van welke vedette er optrad. Er werd ook gewerkt met verschillende prijzen naargelang de plaats in de zaal. De prijzen voor de plaatsen tijdens het concert van Jack Payne waren bijvoorbeeld als volgt: 13 april 1934: 7,5 fr; 10,15,20,30,40 fr. Ook in 1934 organiseert de Société Philharmonique het concert van Coleman Hawkins, waarvoor de prijzen zelfs schommelden van 25 tot 75 fr. De prijzen van het toernooi van 1936 schommelden tussen 5 en 35 fr. Cf. MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Tournois, Map 1.

²⁸⁰ Al is het natuurlijk geen garantie dat de lezers deze zaken ook effectief kochten. Ook vandaag kopen mensen magazines waarin er publiciteit gemaakt wordt voor producten die zij zich niet kunnen of willen veroorloven. Zo'n magazine kostte toen relatief weinig en volgens Cornelis Van Istendael werd het gekocht door mensen die zich een luxueus imago wilde aanmeten, omdat het aura van de jazz er één was van 'het betere leven', van luxe en vrije tijd.

Het lijkt pas op het einde van de jaren dertig, met de vorming van de swingende big bands én vooral omwille van het massamedium radio, dat jazz een groter publiek kon bereiken. Tegen de Tweede Wereldoorlog werd het beschouwd als populair entertainment.²⁸¹

V.2.2. Jazzliefhebbers

“Pour la masse du public, le jazz est de la musique de danse et n’est que cela. Heureusement, il s’est trouvé quelques personnes pour échapper à cette croyance. Elles se sont aperçu que le jazz avait une valeur artistique.”²⁸²

Naast de ‘dansers’, die jazz exotisch en nieuw leken te vinden, bestond er een kleine groep die meer zag in de muziek dan dansbare foxtrots. Dit wil echter niet zeggen dat zij niet dansten, want ook zij leerden jazz kennen in het uitgaansleven van de vroege jaren twintig. Zij geraakten echter op een andere manier geïnteresseerd in de muziek zelf en niet alleen in het gebeuren er rond. Alleen wisten zij toen nog niet dat wat zij hoorden niet de ‘echte jazz’ was, zoals die gecreëerd was door zwarte muzikanten in de Verenigde Staten.

Op het einde van de jaren twintig maakten ze in België echter kennis met de eerste jazzplaten uit de VS, waardoor ze zich meer en meer voor deze muziek gingen interesseren. Muzikanten onder hen (bijvoorbeeld Chas Remue) probeerden met deze nieuwe kennis iets te doen in hun eigen muziek, terwijl bijvoorbeeld Robert Goffin zich geroepen voelde om de ‘boodschap der hot jazz’ via het schrift te verkondigen. Een voor ons lachwekkende passage uit 1930, toont aan dat het zeker geen evidentie moet geweest zijn om het publiek te overtuigen. *“Hier zijn een paar opnamen van Louis Armstrong (Parlophone); vermoedelijk zal de stem van die zingende neger u in den beginne niet meevallen en zult gij ze als hees geschreeuw betitelen. Denkt echter dat een kritikus gewaagde van “la voix surhumaine et céleste” van Armstrong. De man is bovendien een trompetspeler van allereerste gehalte”²⁸³*

²⁸¹ Zie onder andere studies als BUFFEL, Els, *Jazz als protest? Een onderzoek naar de toonaangevende organisatoren van jazzevenementen en orkestleiders in bezet België (1940-1944)*, Universiteit Gent, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, 2008. En VUIJLSTEKE, Carlo, *Zwarte bamboulas en geile zazous: jazz in Gent tijdens de swingperiode (1930-1945)*, Universiteit Gent, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, 2000.

²⁸² SIMON, Jacques, “Jazz 1934”, in: *Music*, februari 1934, p. 1.

²⁸³ DAAN, L., “Dansmuziek”, in: *Opbouwen*, II, nr. 3, december 1930, p. 83.

In het begin van de jaren dertig begon deze groep zich meer te organiseren en initiatieven te ondernemen die de bedoeling hadden om jazz een hoger aanzien te bieden dan nachtelijke dansmuziek. Zoals we al hebben gezien, ontstond er jazzkritiek in het tijdschrift *Music*, richtten zij verschillende jazz clubs op, organiseerden zij toernooien en concerten,...

Binnen deze groep jazzliefhebbers was echter niet iedereen het altijd met elkaar eens. Zo waren er discussies over de 'hot' vs. de 'straight' jazz. Voornamelijk jonge intellectuelen waren grote voorstanders van een hot manier van spelen. Tijdens het debat van het tijdschrift *Le Rouge et Le Noir* in 1933 beweerde een spreker dat, als je het zou vragen aan de verkopers van platen, "ils vous diront que les jeunes intellectuels s'intéressent aujourd'hui passionnément au jazz 'hot'".²⁸⁴ Er was ook discussie rond het dansen, iets wat voor velen automatisch verbonden was met jazz en voor anderen een blok aan het been betekende voor haar verdere evolutie. Ook het showelement werd fel bediscussieerd. De eerste duidelijk uiting van deze mentaliteit vonden we in *Music* in 1933 in een opiniestuk van Georges Francis, muziekcriticus bij Radio Schaerbeek. Hierin pleit hij voor de bevrijding van jazz uit dancings en intreding in de concertzalen. Vanuit een nostalgie naar de eerste zwarte muziek, moedigt Francis de lezers aan om zich te interesseren voor muzikanten voor wie 'hot' een kunst is en al de show er rond 'idiotie'.²⁸⁵

Zelfs de Amerikaanse orkesten, zo aanbeden door deze groep jazzliefhebbers, brachten spektakel om het publiek te paaien. Dit bracht verdeeldheid onder de fans.²⁸⁶ Vooral de optredens van Louis Armstrong veroorzaakten vertwijfeling.

Volgens Tim Lambrechts, die uitgebreid systematisch onderzoek verrichtte over het jazzliefhebbersmilieu in België, was er in de eerste helft van de jaren dertig sprake van een onderscheid tussen een dans- en een luisterpubliek, terwijl dit in de tweede helft van de jaren dertig verder opgedeeld werd in leken en kenners.²⁸⁷ Volgens hem ontstond er vanaf 1936-1937 een spanning tussen enerzijds een grote groep liefhebbers die zich lieten

²⁸⁴ "Le Rouge et le Noir, Tribune Libre, débat du 5 avril 1933 sur le jazz", in: *Music*, juli-augustus 1933, p. 179.

²⁸⁵ FRANCIS, Georges, "En faveur du jazz. Réponse à ses Détracteurs", in: *Music*, juli-augustus 1933, p. 170.

²⁸⁶ Zie bijvoorbeeld SIMON, Jacques, "Controverses sur Cab Calloway", in: *Music*, mei-juni 1934, pp. 3-4.

²⁸⁷ LAMBRECHTS, Tim, *Het jazzliefhebbersmilieu in België (1919-1948) : een onderzoek naar de drie toonaangevende Belgische jazztijdschriften, gekaderd in de ontwikkelingen van de Amerikaanse jazz*, Universiteit Gent, onuitgegeven licentiaats-verhandeling, 1997, p. 110.

meeslepen door de Amerikaanse blanke swing mode en anderzijds een kleine kring die zwarte jazz vooropstelde en vroege jazz verheerlijkte.²⁸⁸ Volgens ons is er sprake van actie en reactie. Toen 'jazz' in de jaren twintig in de mode was, ging een groep zich tegen deze commercie verzetten en de artistieke waarde van de muziek proclameren via een club, een magazine,... Hetzelfde gebeurde in de tweede helft van de jaren dertig, toen jazz weer erg populair werd tijdens de swingboom. Er waren dan ook enkele jazzfans die zich afzetten tegen de commercialisering en nieuwe clubs werden opgericht (o.a. Hot Club). In Frankrijk leek op dat moment hetzelfde aan de gang. In het eerste nummer van het tijdschrift *Jazz Hot* van Hugues Panassié en Charles Delaunay wordt deze voorgesteld als de eerste periodiek die volledig aan 'echte jazzmuziek' is gewijd.²⁸⁹ Hierin werd overigens ook af en toe nieuws gemeld over het jazzliefhebbersmilieu in België, bijvoorbeeld over de toernooien²⁹⁰, het boek van Robert Goffin²⁹¹, de Belgische orkesten²⁹² van Stan Brenders, Fud Candrix en Jean Omer,... De beweging van jazzliefhebbers in België verliep alleszins parallel met eenzelfde evolutie in het buitenland. In 1935 werden bijvoorbeeld de United Hot Clubs of America en de International Federation of Hot Clubs opgericht. Deze laatste werd geleid door Hugues Panassié, de invloedrijkste jazzcriticus van Frankrijk op dat moment.

V.2.3. Reacties

Het nieuwe fenomeen jazz ontlokte heel wat reacties vanuit heel diverse hoeken.

Reacties zeggen niet alleen iets over hetgeen of degene waarop gereageerd wordt, maar ook over diegene die reageert, namelijk waarom die reageert, vanuit welke visie op de werkelijkheid, vanuit welk belang,... We merken hier het onderscheid op tussen de perceptie van jazz enerzijds als een sociaal-cultureel verschijnsel, namelijk jazz als dansmuziek en entertainment, en anderzijds als een zuiver cultureel gegeven, namelijk jazz als muzikale vernieuwing op zich. Reacties vanuit de eerste zienswijze zijn eerder van morele aard, deze vanuit de tweede eerder van esthetische, muzikale aard. In de veelheid van reacties hebben we geprobeerd enige ordening te brengen. Eerst geven we de reacties van het grote publiek,

²⁸⁸ Idem, p. 113.

²⁸⁹ *Jazz Hot*, maart 1935, p. 1.

²⁹⁰ *Jazz Hot*, juni 1935, p. 21.

²⁹¹ *Jazz Hot*, mei 1936, p. 15.

²⁹² *Jazz Hot*, juni – juli 1937, p. 15.

van de tegenstanders van jazz en van de voorstanders ervan. Daarna confronteren we hen in de debatten die over het onderwerp werden gevoerd. Vervolgens zien we hoe door de fans getracht werd het publiek mee te krijgen voor een jazz als kunstvorm op zich. Tenslotte gaan we voor een aanvullende illustratie in op de reacties bij concrete gebeurtenissen, zoals bijvoorbeeld een jazzconcert.

V.2.3.1. De reactie van het grote publiek

Uit de bronnen die we hanteren kunnen we niet eenduidig bepalen wat het grote publiek, de gewone man of vrouw, van jazz vond omdat ook niet exact te meten valt hoe groot het jazzpubliek was en hoe het precies was samengesteld. De bronnen zijn trouwens doorgaans afkomstig hetzij van het kamp dat zich enthousiast uitliet over jazz, hetzij van de grote groep van tegenstanders, maar niet van de 'doorsnee danser' zelf.

Uit de veelheid aan reacties blijkt dat het grote publiek²⁹³ grotendeels positief gereageerd moet hebben op jazz, vooral omdat het er de dansen op kon uitoefenen die in de mode waren. Of zoals Jacques Simon het eenvoudig stelde: *"Pour la masse du public le jazz est de la musique de danse et n'est que cela."*²⁹⁴ Ook het feit dat jazz vanuit Amerika kwam en nieuw en exotisch klonk speelde zeker mee: de fascinatie voor Amerika was in die tijd groot. Getuige daarvan ondermeer het feit dat de Belgische musici hun namen amerikaniseerden om meer succes te hebben bij het grote publiek. Tot ongenoegen van een journalist die zich beklagt over de ideeën die heersen onder de bevolking dat er enkel goede jazzcomponisten zouden bestaan in de Verenigde Staten.²⁹⁵ *"Si les compositeurs signaient leurs oeuvres de leur vrai nom, le public refuserait, à priori, de leur accorder sa confiance: des Belges*

²⁹³ Het stedelijke bourgeois milieu dat jazz kende via de dancings.

²⁹⁴ SIMON, Jacques, "Jazz", in: *Music*, februari 1934, p. 1. Let vooral op het feit dat hij dit nog zegt in 1934, dus dat het niet enkel zo moet geweest zijn in de jaren twintig.

²⁹⁵ Dan hebben we het over componisten, wiens muziek gespeeld werd door Belgische muzikanten. Het publiek was wel vertrouwd met Amerikaanse composities, die via muziekwitgeverijen verspreid werden in ons land en zo uitgevoerd werden door Belgische muzikanten. Maar in tegenstelling tot wat we gedacht hadden vóór de aanvang van dit onderzoek, was het Belgische publiek helemaal niet zo bekend met Amerikaanse musici. Zoals elders aangetoond in deze scriptie, waren die er wel via tournees of speelden ze in Belgische bands, maar waren ze zeker niet de standaard.

composant des jazz, comme ça doit être mauvais! Pour être joués et appréciés, nos Musiciens "américanisent" donc leur nom et les voilà lancés."²⁹⁶

Vele commentatoren, zowel voor- als tegenstanders, beschouwden jazz als een typische uiting van de tijdsgeest, als iets moderns, als een modeverschijnsel dat perfect paste in de na-oorlogse sfeer van optimisme en vooruitgang. Ze meenden dat jazz in de jaren twintig populair was omdat de muziek opriep om te dansen, plezier te maken en zo het grote publiek verlostte van de zorgen tijdens de oorlog.

V.2.3.2. De reacties van de tegenstanders

De kritiek van tegenstanders van jazz kunnen we opdelen in enerzijds morele en anderzijds muzikale bezwaren. De morele kritiek is te verklaren vanuit het feit dat jazz groot werd in dancings, waar het er niet altijd even zuiver aan toe ging. Zoals vandaag nog steeds het geval is, bezocht niet iedereen deze etablissementen enkel om te dansen, maar bijvoorbeeld ook om een partner te zoeken. Dat kon zelfs de voornaamste reden zijn, gezien het feit dat de dansvloer de enige plaats was waar je mensen van het andere geslacht mocht aanraken. Vandaar dat de jeugd vooral ging dansen en hun voorkomen en kledij van belang was. De nieuwe Amerikaanse dansen waren bovendien lichamelijk van aard.²⁹⁷ Kortom, jazz nodigde uit tot een zekere losbandigheid die niet bij iedereen in de smaak viel. Een algemeen cliché luidt dat er vooral vanuit katholieke hoek zeer afwijzend gereageerd werd op jazz. In *Music* vonden we echter een aanwijzing dat die kritiek vooral kwam van oudere katholieken, terwijl de jongeren van jazz hielden, zoals alle andere jongeren.²⁹⁸ Anders gesteld, het waren vooral de (katholieke) ouderen die zich zorgen maakten over het in hun ogen onzedelijke gedrag van de jongeren. *Music* publiceerde nogal wat negatieve commentaren over jazz uit *S.F.*, het persorgaan van de katholieke Belgische radio. Die kritieken konden fel zijn, bijvoorbeeld: *"Dansez sur le jazz, mettez-vous en jusque-là de cet érotisme de bas-étage, il faut bien*

²⁹⁶ *La Gazette*, Bruxelles, 18/12/1930, p.? in: MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Classeur "chrono" III (années 1930).

²⁹⁷ Al was dit wel een kritiek die vele nieuwe dansen doorheen de eeuwen kregen.

²⁹⁸ "A l'I.N.R., les partis politiques deviennent jazz conscious", in: *Music*, juni 1936, p. 13. *"Les vieux catholiques étaient adversaires – nous disons à dessein les vieux car les jeunes catholiques ont toujours été de fervents partisans du jazz, comme tous les jeunes d'ailleurs"*

danser sur quelque chose, mais n'installez pas vos nègres sur une estrade, en nous conviant à les écouter sur le plan de la symphonie ou de la musique de chambre."²⁹⁹

Er is een verschil merkbaar tussen het begin en het einde van het interbellum in de reactie vanuit de katholieke middens. In het begin dachten sommigen dat jazz een vluchtige rage zou zijn, die ook wel weer voorbij zou gaan evenals het (zedelijk) ongemak dat eraan verbonden was. Op het einde van het interbellum, toen de impact van jazz niet meer te ontkennen viel, zou Radio Catholique ³⁰⁰ op het N.I.R. in 1936 zelf een uitzending verzorgen over jazz en Stan Brenders, iets wat in *Music* werd beschouwd als een overwinning van jazz in België.³⁰¹

De muzikale kritiek op jazz is te verklaren door de botsing tussen de bestaande en door de elites gewaardeerde traditie binnen de klassieke muziek enerzijds en de komst van een volledig nieuwe manier van spelen anderzijds. De beoefenaars of liefhebbers van de klassieke muziek begrepen die niet of konden die niet appreciëren, omdat die niet paste binnen de codes die ze geleerd hadden en vanuit een lange Europese traditie hanteerden. Die kritiek was des te heftiger omdat, in tegenstelling met andere populaire muziek, jazz aspiraties had om ook de 'tempels der serieuze muziek' (zoals bijvoorbeeld het Paleis voor Schone Kunsten) in te palmen en er bovendien nog in slaagde ook om meer bezoekers te lokken dan Beethoven.

V.2.3.3. De reacties van de voorstanders

In *Music* verschenen er vanaf de eerste edities, in de toen nog bescheiden 'Jazzmania' rubriek, pleidooien voor jazzmuziek. In de beginjaren concentreerden die zich vooral op de verdediging tegen negatieve reacties. Uit de opiniestukken in 'Jazzmania' leiden we af wat de opinie was van de muziekwereld over jazz.

Het feit dat de meerderheid van de artikels in wat toen nog *Musique Magazine* heette, handelden over klassieke muziek, wil zeggen dat het doelpubliek van het tijdschrift

²⁹⁹ CLOSSON, Hermann, "Declin du jazz. Les derniers snobismes", in: *S.F.*, 07/03/1935, in: *Music*, mei 1935, p. 9.

³⁰⁰ Hoewel bijvoorbeeld het vooral de socialistische partij zou geweest zijn die voorstander was van een jazzorkest van het N.I.R. in 1936.

³⁰¹ "A l'I.N.R., les partis politiques deviennent jazz conscious", in: *Music*, juni 1936, p. 13.

voornamelijk geïnteresseerd was in de klassieke muziek. Door de publicatie van pleidooien pro jazz, trachtten de auteurs die lezers te overtuigen om dit nieuwe genre te appreciëren. Een opvallende strategie die ze hierbij hanteerden was dat ze hiervoor vooral buitenlandse auteurs aan het woord lieten, voornamelijk grote namen uit de wereld van de klassieke muziek, om aan te tonen dat jazz niet alleen gesmaakt werd door een publiek van snobs in dancings, maar ook door onverdachte en betrouwbare personen uit de eigen rangen. In 1924 lieten ze bijvoorbeeld de Russische orkestleider Serge Koussevitzky aan het woord, die van mening was dat jazz een belangrijke contributie leverde aan de moderne muzikale productie en dat het fout was om het genre te miskennen. Hij legde uit hoe de smaak van muziek verandert met de tijd en dat in de tijd van Beethoven bijvoorbeeld zijn muziek niet geapprecieerd werd. *“Ce n’est pas la marque d’un mauvais goût ni d’un esprit superficiel, il est au contraire fondamental. Le jazz sort de l’âme même d’un peuple, ce qui est l’origine de toute musique. Il marque l’incohérence de notre époque, l’énergie et le mouvement de l’âme populaire.”*³⁰²

In een ander artikel lezen we dat critici en behoudsgezinde muzikanten deze muziek misprezen en beschouwden als een vluchtige fase in de muzikale rage van het moment. Volgens de auteur waren veel van deze negatieve reacties afkomstig van het feit dat er naast jazz van getalenteerde uitvoerders ook veel middelmatige dingen te horen zijn. De verklaring daarvoor zou zijn dat dit genre enorm veel commerciële en financiële mogelijkheden bood.³⁰³ Om te kunnen profiteren van de rage, namen uitbaters van etablissementen dus eender welke jazzband aan, of die nu van de beste kwaliteit was of niet.

Een andere reactie, die voornamelijk van uitvoerders of liefhebbers van de klassieke muziek kwam, was dat jazz geen enkele artistieke waarde had en het een kind was van snobs en de mode van de tijd. Ook in het buitenland was dat overigens niet anders.³⁰⁴

³⁰² *Musique Magazine*, december 1924, p. 15.

³⁰³ *Musique Magazine*, februari 1925, p. 18.

³⁰⁴ Zo zegt de Amerikaanse pianiste Margaret Shotwell bijvoorbeeld in een interview met de *Chicago Tribune*: *“Le jazz ne peut donner de bonnes pensées. Bien au contraire, il excite les plus bas instincts de l’humanité. Il découvre en nous la bête et fait appel à tous nos mauvais désirs. On a essayé de montrer que le jazz exprimait la hâte et la vivacité de notre époque moderne et qu’il était à l’origine d’une nouvelle forme de la musique. (...) Mais il n’en reste pas moins la mauvaise influence produite sur les âmes par cette musique qui n’est qu’une*

De voorstanders reageerden op die kritiek door te stellen dat die mensen niet weten wat echte jazz is en ze niet hebben geprobeerd het te begrijpen of niet in staat waren om het te begrijpen. Volgens hen bekritisieren klassieke musici een muziek die ze niet kennen.³⁰⁵ Een andere reden die in Music wordt aangegeven voor het misprijzen van jazz door sommigen, is dat ze waarschijnlijk al lang geen jazz meer gehoord hebben. *“Le jazz a pu se libérer petit à petit des apports de mauvais goût, de l’emphase et de la jonglerie.”*³⁰⁶

Terwijl voor velen het woord jazz een eenzijdige ambiance evoceerde, namelijk die van het uitgaansleven, van ‘girls’, van lawaaierige orkesten en dansers, is dat volgens anderen weliswaar het meest bekende aspect van jazz, maar juist ook het enige bekritiseerbare aspect ervan. Zij proberen critici te overtuigen om de ‘hot jazz’ als een kunst te beschouwen en al de show als idioterie.³⁰⁷

Ondanks het feit dat critici jazzmuziek afbraken en al dood verklaarden vanaf het ontstaan, lijkt dit genre toch een groot publiek veroverd te hebben én zelfs de aandacht van grote meesters in de klassieke muziek, zoals Stravinsky, Debussy, Milhaud en Honegger.

Al bovenstaande stellingen worden onderbouwd door een artikel in *La Revue Musicale Belge* uit 1932.³⁰⁸ Volgens journalist André Comhaire krijgt jazz het vaakst de volgende drie kritieken.

débauche de sons sans ordre et sans dignité. Le jazz est à la musique ce que la pornographie est à la littérature.” Music, maart 1928, p. 13.

³⁰⁵ Zie onder andere SIMON, Jacques, “Jazz 1934”, in: *Music*, februari 1934, p. 1. *“Il ne faut donc pas dire que le jazz n’a aucune valeur artistique et qu’il n’est que l’enfant des snobs et de la mode. Les défenseurs de cette dernière théorie ne savent pas ce qu’est le vrai jazz, soit qu’ils n’aient pas voulu se donner la peine d’essayer de le comprendre, soit qu’ils n’en aient pas été capables. Parmi eux figurent des champions de la musique classique.”*

³⁰⁶ *Music*, september 1931, p. 317.

³⁰⁷ *“Je sais que dans votre esprit, et ce n’est pas un reproche que je vous fais, le mot “jazz” n’évoque que cette seule ambiance: la boîte de nuit, les girls, un orchestre tonitruant, des danseurs. C’est, hélas! Un des aspects du jazz, l’aspect le plus tangible, le plus connu, le plus et le seul critiquable. Mais à côté de cet usage néfaste du jazz, il existe une musique syncopée que des adeptes écoutent dans un silence religieux et sans qu’un muscle ne tressaille, si ce n’est de quasi-extase. ... C’est cette musique-là, et celle-là seule que je voudrais vous voir connaître et comprendre, cette musique qui a pour décor la salle de concert ou le modeste auditorium, ... Allez l’entendre, non pas au dancing, mais dans un cercle musical. Fuyez les exhibitions grotesques de certains jazz européens, qui n’ont en vue que la recette de la soirée; intéressez vous aux musiciens probes pour qui le “hot” est un art et le “show” une idiotie! La nostalgie de la musique noire saisira votre âme et vous remerciez celui qui vous a conduit au jazz”* [mijn onderlijningen] FRANCIS, G., “En faveur du jazz. Réponse à ses Détracteurs”, in: *Music*, juli-augustus 1933, p. 170.

³⁰⁸ COMHAIRE, André, “Le Jazz”, in: *La Revue Musicale Belge*, 20/10/1932, p. 2

1. Jazz bezit geen ritme en is louter gebrul. Comhaire stelt echter dat mensen die deze kritiek geven ofwel nog nooit echt geluisterd hebben naar jazz, ofwel niet kunnen dansen. Bovendien zijn veel misvattingen volgens hem afkomstig van het feit dat ze de verkeerde jazz gehoord hebben in brasseries en dancings die jazzbands programmeren die de naam jazz in feite niet waardig zijn.
2. Jazz is een muziek van wilden ('sauvages'). Hierop argumenteert hij dat jazz geen muziek is van Afrikanen, maar van zwarte Amerikanen, die geëvolueerd zijn door een constant contact met een 'waardige beschaving'.
3. Jazz is geen muziek vergeleken met klassieke muziek: Hij vindt het zinloos dat jazz en klassieke muziek met elkaar worden vergeleken, alsof maar één van beiden muziek kan zijn en de andere niet. Het is volgens hem mogelijk om beiden als muziek te appreciëren omdat beiden hetzelfde doel hebben, namelijk de luisteraar ontroeren. Terwijl de klassieke muziek dit doet via de rede, doet jazz dit via het hart.

V.2.3.4. Debatten

Over al die muzikale onenigheden werden ook debatten gehouden. Het is opmerkelijk dat die niet enkel gehouden werden binnen de jazzclubs, maar bijvoorbeeld ook ruimer in de Minardschouwburg in Gent bijvoorbeeld, voor een divers publiek en veel studenten.

Het relaas van zo'n debat 'voor of tegen de jazz', bevindt zich onder de vorm van een ongedateerd krantenartikel in de collectie van Albert Michiels, afkomstig uit het plakboek van John Ouwex.

In april 1933 werd er een groot debat over jazz georganiseerd door het literair tijdschrift *Le Rouge et Le Noir* waarin volgende kwesties aan bod kwamen:

- Is jazz een muziek van wilden?
- Draagt het bij tot zinnelijkheid en losbandigheid?
- Moeten we jazz verbieden?
- Wat denken muzikanten, componisten en het publiek hiervan?

Het is opmerkelijk dat 13 jaar na de eerste verschijning van jazz in België nog zulke vragen worden gesteld, die men eerder in de beginperiode zou verwachten. Dit feit bevestigt opnieuw, wat we elders al hadden geconstateerd, namelijk dat Europa in het begin kennis maakte met commerciële jazz, die zowel publiek als muzikanten aansprak. Het is pas later

dat bepaalde milieus gingen inzien dat jazz veel meer was dan de commerciële muziek uit de dancings. Op dat moment is het duidelijk dat niet iedereen het eens is dat jazz kunst moest genoemd worden, zoals blijkt uit dit citaat van Eugène Ysaye: *“Si le jazz nous a apporté un élément nouveau fait surtout de plaisir, de délassément et, je l’avoue, d’un peu de sentimentalité, il n’est pas encore arrivé à son stade artistique.”*³⁰⁹

Het debat in Gent, dat in 1934 zou plaatsgevonden hebben, werd ingezet door Mr. Duvigneaud, advocaat en musicoloog uit Brussel. Hij neemt hierbij duidelijk stelling tegen jazz: *“Jazz-muziek bevat noch harmonie, noch melodie, noch polyfonie. Jazz is zuivere instrumentale negermuziek.”* Naast deze muzikale gebreken, die hij aan de muziek toeschrijft, verwerpt hij jazz ook omdat zij de smaak van de jeugd bedorven heeft, het immoreel dancingleven in de hand werkte en *“de zin voor het ware, schoone en edele verbasterde”*. Alle kunstenaars moeten volgens hem jazz veroordelen.

Daarop reageert John Ouwerx, muzikant en bekend verdediger van jazz. Naast een uitleg over wat jazz juist is, kadert hij de muziek in de tijd waarin geleefd wordt. *“[Jazz is] muziek die geheel beantwoordt aan de eischen van onzen tijd. Wij leven in een mannelijk tijdperk, waarin sport en rythme hoogtij vieren.”*

Dan komt er een zekere Eugène Samuel Holeman aan het woord, die jazz omschrijft als een product van het toenmalige milieu, dat de Amerikanen op een behendige wijze gecommmercialiseerd hadden. Voor hem is het dan ook duidelijk dat jazzmuziek geen zuiver kunstproduct is en slechts een voorbijgaand verschijnsel zou zijn. *“De ware klassieke muziek bezingt gansch het leven, is cosmisch. De jazz is enkel fragmentarisch en momentaan.”*

De spreker die het daar helemaal niet mee eens was, was Robert Goffin. Volgens hem was jazz niet louter een gecommmercialiseerd gegeven, maar in essentie zuivere, religieuze ‘negermuziek’. *“De ware echte zuivere jazz-spelers zijn de negers. Deze interpreteren niet, maar scheppen en improviseren. De onmogelijke Europeeërs zijn slechte jazzspelers.”* Hij was van mening dat jazzmuziek binnen de 10 jaar tot het klassieke domein zou behoren en plaats zou hebben geruimd voor iets veel nieuwer en eigenaardiger.

Een zekere Louis Piérard besloot het debat met de vaststelling dat jazz nu eenmaal bestond en al veel moderne musici beïnvloed had, en dat we haar bijgevolg moeten erkennen.

³⁰⁹ “Le Rouge et le Noir, Tribune Libre, le 5 avril 1933 – Débat sur le jazz”, in: *Music*, mei 1933, p. 135.

V.2.3.5. 'Echte' jazz

Uit het voorgaande blijkt dat jazz op verschillende manieren gepercipieerd en geïnterpreteerd kon worden. De jazzliefhebbers voelden zich in hun standpunt onbegrepen, niet alleen door het muzikale establishment maar ook door het publiek.

Reeds in 1927 verschijnt in *Music* een artikel waaruit frustratie blijkt over zwakke imitaties van jazz, die uitgevoerd werden door grote orkesten en die bij het publiek en de meeste muzikanten bekend waren. Volgens de auteur vindt men de echte traditie van jazz niet bij een Paul Whiteman, maar wel bij kleine groepen zoals die van Billy Arnolds bijvoorbeeld.³¹⁰

Uit diverse teksten kunnen we afleiden dat het grote publiek vooral hield van de dansmuziek of symfonische jazz, die aangepast was aan blanke oren. De hot jazz daarentegen werd maar door een kleine groep geapprecieerd.

Het orkest van de gebroeders Candrix bijvoorbeeld, speelde in 1930 in Oostende met zeven muzikanten een hot jazz die rechtstreeks geïnspireerd was door de platen van Red Nichols. *“Pour les fins gourmets de jazz, c’était l’orchestre idéal. Mais il fallait compter avec le goût du gros public, et c’est ainsi que fut bouleversée la composition de l’orchestre.”*³¹¹ Het grote publiek was dus blijkbaar niet mee met de inzichten van de jazzliefhebbers over wat jazz moest zijn. Dat zij dat zelf ook beseften, blijkt uit verschillende bijdragen waarin ze het publiek en haar wensen proberen te begrijpen. Een grappig fenomeen is dat ze zelfs op zoek gaan naar verklaringen en oplossingen voor het feit dat niet iedereen voorstander is van jazz. Zo verschenen er in *Music* af en toe tips voor jazzmuzikanten om beter in de smaak te vallen. *“L’apathie voire même l’antipathie du public pour le jazz dans nos pays continentaux provient en grande partie du manque de réflexion des Musiciens de jazz. (...) La musique de jazz, a t-on dit, est l’image de la vie intense de notre siècle. Pour être dans son rôle exact, le*

³¹⁰ *“De nombreux artistes découvrent en la manie actuelle d’emprunter aux nègres, à leurs musiques barbares et leurs danses le signe indubitable de la décadence de notre époque. ... la plupart des négrophobes ignorent les vraies manifestations artistiques des nègres. Ce sont les imitations du Jazz, françaises ou autres qui ont induit les détracteurs en erreur! Car je connais peu de musique d’essence populaire, aussi précise avec ses rythmes connaissant les dialogues les plus savants, aussi ordonnée avec son plan équilibré comme dans une symphonie classique; enfin, d’un style aussi homogène qui frappe dès la première mesure et crée cette atmosphère unique et si profondément triste. Et nous voilà loin de la joie hystérique du Jazz. L’orchestre imposant d’un Whiteman où la bête virtuosité est à l’avant-plan ne plaide évidemment pas sa cause. C’est dans des petits groupes comme les Revellers, les Savoy et surtout les Billy Arnolds, ces derniers d’un goût parfait, qu’il fait chercher la véritable tradition du Jazz.”* [mijn onderlijningen] *Music*, maart – april 1927, pp. 14-15.

³¹¹ *Music*, mei-juni 1930, p. 159.

Musicien de jazz doit être 100 p.c. vivant, j'aimerais même dire agissant." De eerste zorg van een jazzorkest moest zijn om zich goed te presenteren en modern over te komen, ook op het vlak van kledij en kapsel. Een ander goed idee was om de titels van nieuwe nummers duidelijk te maken aan het publiek dat geen Engels verstaat. Volgens deze auteur is het heel belangrijk om het publiek te behagen, omdat het nu eenmaal de smaak van het publiek is waar uitbaters van dancings of theaters rekening mee houden om artiesten aan te nemen.³¹² Hieruit blijkt dus duidelijk de tweestrijd tussen enerzijds de afkeer voor show bij echte jazzfans, maar anderzijds het besef dat orkesten vaak niet anders kunnen om te overleven. Ook trompetist Robert De Kers stelt dat 80% van de luisteraars niet geeft om het muzikaal talent van een orkest. Het gaat er voor een orkest dus om dat het een publiek kan entertainen. *"Trop de musiciens se figurent ne devoir jouer que "pour l'art", se considèrent au-dessus de ces clowneries, et se moqueront de vous quand vous leur demanderez de sortir de leur apathie."* Daarna geeft hij enkele tips hoe orkesten zich kunnen aanpassen aan het publiek en de wereld van de dancings. *"Et ne comprenez-vous donc pas que si vous vous rendez intéressant de la façon que je viens de vous expliquer, les patrons et impresarios viendront en plus grand nombre pour vous engager?"*³¹³

Een ander artikel stelt dat orkesten de fout maken om te experimenteel of teveel 'hot jazz' te willen spelen. Kortom, terwijl muzikanten het te goed willen doen en afwijken van hun partituren, wekken ze verontwaardiging op bij het publiek en verliezen ze hun aandacht.

In de jaren dertig waren jazzliefhebbers opgetogen over het hoger statuut dat hun muziek volgens hen bereikte, terwijl tegenstanders hier duidelijk niet van overtuigd waren. Louis Verschraeghen bijvoorbeeld was teleurgesteld toen hij jazz in een concertzaal hoorde. Hij stelde dat jazz niet gemaakt was om naar te luisteren, maar om gespeeld te worden en om op te dansen. Jazz zou altijd een minderwaardige kunst blijven, omdat zij slaaf was van haar ritme. Dat zou volgens hem meteen ook de reden zijn waarom de hot jazz nooit zal gesmaakt worden door het volk of door een 'musicien pur'.³¹⁴

³¹² "Pour les orchestres de jazz: Quelques erreurs à éviter", in: *Music*, december 1930, p. 357.

³¹³ DE KERS, R., "Entertainment", in: *Music*, oktober 1931, p. 353.

³¹⁴ Artikel van Louis Verschraeghen in *L'Avant Garde*, zoals verschenen in *Music*, februari 1935, p. 12.

V.2.3.6. Reacties op concrete gebeurtenissen

Naar aanleiding van de organisatie van jazzconcerten verschenen artikels en recensies in kranten waaruit we kunnen afleiden hoe over jazz gedacht werd.

Het concert van Armstrong in 1934 bijvoorbeeld lokte heel wat reacties uit. In Gent had hij een volle Koninklijke Vlaamse Schouwburg kunnen vullen, ondanks de crisis en de hoge prijzen. Een journalist van *De Gentenaar* begreep echter niet waarom Gent hem zo toejuichte en noemde het decadentiekunst: *“alles was klatergoud en zinnelijke lawaaierigheid, de dans van de ‘girl’ waren onbenullig en de clownmanieren van Armstrong waren droevig-potsierlijk. Een neger komt hier wat dansairkens spelen, niet beter of niet slechter dan zooveel malen wij het in de radio moeten horen en Gent loopt bijeen om hem mateloos toe te juichen. En voor de Winterconcerten blijven plaatsen onbezet.”*³¹⁵ Het is dus niet zo dat jazz plots als ‘serieuze muziek’ werd beschouwd bij haar intrede in de concertzalen. Ook uit Antwerpen weerklonken extreem negatieve reacties. In *Het Toneel* beklagt een journalist zich over het feit dat de opkomst in de zalen veel groter was voor deze “op zenuw – en zinsgenot afgestemde cannibalenmuziek” van Armstrong dan voor “onvervalschte kunstuitingen” van klassieke muziek.³¹⁶ Voor de journalist was het concert pure gruwel en volgens hem waagde men zijn trommelvlies door hem aan te horen. Arm publiek dat in de muziek van Armstrong schoonheid heeft gevonden...

Anderen dachten er dan weer helemaal anders over. Antoine Ysaye bijvoorbeeld, de zoon van vioolvirtuoos en componist Eugène Ysaye, was altijd tegen jazz geweest. Toen hij door Goffin overtuigd werd om hem te vergezellen naar een concert van Armstrong in Rotterdam, maakte hij echter een ‘bekering’ mee en geraakte hij er van overtuigd dat Armstrong een echte vernieuwer was in de muziek. Hij getuigde trouwens ook dat hij tijd doorbracht met Goffin en Armstrong en dat hij verrast was om te zien dat de Nederlandse jongeren gek waren op de Amerikaanse muzikant en dat hij overal aangeklampt werd door fans.³¹⁷

³¹⁵ “Musiekkroniek: Armstrong te Gent”, in: *De Gentenaar*, 25/11/1934, in: “La Presse et les concerts de Louis Armstrong”, in: *Music*, maart 1935, p. 12.

³¹⁶ “Jazz-concert L. Armstrong”, in: *Het Toneel*, 24/11/1934, in: “La Presse et les concerts de Louis Armstrong”, in: *Music*, maart 1935, p. 12.

³¹⁷ YSAYE, A., “Louis Armstrong”, in: *L’Action Musicale*, december 1933, p. 7.

In 1934 organiseerde de Société Philharmonique van Brussel een concert van Cab Calloway en dat veroorzaakte heel wat commotie in de muzikale wereld.³¹⁸ Volgens bepaalde muzikliefhebbers hoorde jazz namelijk thuis in dancings of music-halls en niet in de 'kathedralen der muziek'. Ondanks de commentaren en het feit dat de Société normaal enkel 'serieuze muziek' programmeerde, organiseerde ze het concert toch. "*Par son initiative hardie, elle place le jazz au plus haut sommet de la musique*". Volgens de berichtgever zat er voor de klassieke muzikant niks anders meer op dan de vedettes van de mMusic-hall te aanvaarden.³¹⁹ Waarschijnlijk is de verklaring voor de actie van de Société Philharmonique te zoeken bij het feit dat dergelijke concerten wel volle zalen trok, terwijl vele klassieke concerten dat niet konden.

Toch is het idee van jazz als dansmuziek gedurende het hele interbellum niet uit de algemene gedachtegang verdwenen, als we Willy Bombaert mogen geloven. Volgens hem werd jazz in 1937 nog altijd beschouwd als vertier en plezier voor snobs, die enkel dansers interesseerde, ondanks de talrijke inspanningen, concerten en jaarlijkse toernooien. "*Mille fois, non! Le vrai Jazz n'est pas que de la musique de danse.*"³²⁰ Volgens hem moest de Belgische jazzscene zich nog beter organiseren en zou het publiek elk jaar grote sterren moeten kunnen verwelkomen.

Een nieuw (cultuur)fenomeen dat zijn intrede doet en zich verspreidt in een samenleving en dat 'anders' is dan wat deze samenleving als gewoon of 'normaal' beschouwt, lokt reacties uit, zeker als het de gevestigde waarden en normen van elites in vraag stelt. Dergelijk fenomeen krijgt voor- en tegenstanders, die zich elk laten leiden door hun geëigende morele en esthetische codes, sociale posities en (economische) belangen. Dit hoofdstuk laat zien dat dit niet anders was bij de introductie en verspreiding van jazz, ook in ons land.

³¹⁸ "Le Jazz à la Société Philharmonique de Bruxelles", in: *L'Action Musicale*, april 1934, p. 13.

³¹⁹ "La Société Philharmonique et le Jazz", in: *L'Action Musicale*, maart 1934, p. 7.

³²⁰ BOMBAERT, Willy, "Monographie sur le jazz en Belgique", in: *Music*, juli-augustus 1937, p. 137. "*Malgré les efforts nombreux, les concerts multipliés, les concours annuels d'orchestres d'amateurs, le Jazz est encore considéré chez nous comme un divertissement second, un plaisir pour "snobs". C'est une injustice. (...) On m'objectera que le Jazz est avant tout de la musique de danse et qu'à ce titre il n'intéresse et ne peut intéresser que les danseurs.*"

De 'strijd' werd vanuit twee invalshoeken gevoerd, afhankelijk van de manier waarop jazz werd gepercipieerd en vanuit de maatschappelijke positie van waaruit het onderwerp werd benaderd.

Aan de ene kant was er de eerder morele bekommernis over wat jazz teweeg bracht in de samenleving als populair entertainment. In een overwegend katholiek land was het niet verwonderlijk dat er vanuit katholieke hoek kritiek kwam op jazzmuziek als een volkse dansmuziek, waarbij men vond dat de gangbare normen en waarden geweld werd aangedaan. Bij nadere analyse blijkt dat de reactie voornamelijk van de oudere generatie afkomstig was, en niet alleen vanuit katholieke hoek. Dit laat ons besluiten dat het ontstaan en de opgang van jazz in het interbellum vooral beleefd werd als een dansrage door jongeren en dat ouderen het eerder als een aanslag op de gevestigde goede zeden ervaren hebben.

De andere invalshoek was eerder esthetisch en muzikaal van aard. Het was te verwachten dat jazzmuziek zou botsen met de sterk ingeburgerde en geïnstitutionaliseerde traditie van de westerse klassieke muziek. De achterliggende codes van beide muziekgenres verschillen dan ook grondig. De conclusie uit de vele reacties in dit verband is dat er gedurende de volledige periode van het interbellum een strijd is gevoerd tussen diegenen die jazz zagen en (dikwijls vanuit eigen belang) wilden zien als een verheven kunstvorm tegenover diegenen die dit omwille van intrinsieke, maar zeker ook meer cultureel en sociaal strategische redenen niet als dusdanig wilden aanvaarden.

V.3. De rol van intermediairen

De *jazzscene* bestond niet enkel uit zij die de muziek speelden (producenten) en zij die ernaar luisterden en er eventueel op dansten. Let wel, beiden zijn essentieel: zonder markt (publiek) kunnen noch het product (jazzmuziek) noch de producent (muzikant) overleven. In dit proces van transmissie zijn er personen of instanties die een belangrijke rol speelden om vraag en aanbod naar mekaar toe te brengen, op mekaar af te stemmen en beider belangen te behartigen: intermediairen.³²¹ Het is een verwaarloosd analiseniveau, dat nochtans de

³²¹ Ook in die tijd besepte men zeer goed dat jazz in dancings draait rond drie groepen: uitbaters, klanten en muzikanten. Die leven in een soort driehoeksverhouding met elkaar. Het eerste doel van een uitbater is klanten, die klanten willen muzikanten, en die muzikanten willen een job in een etablissement en betaald

mogelijkheid biedt om een brug te slaan tussen culturele en sociale geschiedenis, aangezien zij het raakvlak vertegenwoordigen tussen de culturele vernieuwing en de sociale aansluiting hierbij.³²² Hun positie is niet altijd even zichtbaar voor tijdgenoten, maar bijzonder interessant voor historici. We kunnen diverse soorten intermediairen binnen de jazzwereld van toen onderscheiden. Er waren de eigenaars van dancings, de (weinig) impresario's van binnenlandse en buitenlandse artiesten en orkesten, de muziekcritici, de producers, invoerders, verdelers en verkopers van platen, uitgevers van partituren, opiniemakers, directeurs van concertzalen,... Over de weinigen die al bestonden in die tijd zijn bovendien zelden bronnen bewaard. Hier schetsen we een beeld van twee personen die een niet te onderschatten rol hebben gespeeld in het proces van introductie, verspreiding en vestiging van jazz in België, als bemiddelaars tussen vraag en aanbod, elk op hun eigen manier: Félix Faecq en Robert Goffin. Niet alleen waren zij van cruciaal belang, maar dankzij bestaand archiefmateriaal kunnen we hun bezigheden grotendeels reconstrueren.

Felix Robert Faecq was een zakenman, die in die periode zowat alles gedaan heeft voor de Belgische jazz, van platen importeren in België tot het exporteren van onze eigen bands, en geen gelijke kende. Faecq was werkelijk alles, behalve dan muzikant, binnen de Belgische *jazzscene* van het interbellum. Hij was het die ons land voorzag van partituren en platen, die concerten en conferenties organiseerde, voor de eerste opnamen zorgde, die talent ontdekte, het eerste tijdschrift rond jazz oprichtte, de stichter was van de Jazz Club de Belgique, toernooien voor jazzamateurs organiseerde, concerten van buitenlandse muzikanten boekte, ... Daarnaast zullen we ook de figuur van Robert Goffin onder de loupe nemen. Hij bezorgde de jazz via zijn geschriften een hoger statuut. Zijn erkenning van de 'hot jazz', zijn gedichten en boeken over jazz en zijn initiatieven binnen *Music* en de Jazz Club de Belgique hebben ertoe bijgedragen dat jazz niet langer alleen als dansmuziek werd beschouwd, maar een onafhankelijk bestaan ging leiden binnen de culturele wereld.

worden door de uitbater. Die uitbater doet er het best aan de orkestleider zelf zijn muzikanten te laten kiezen. "Patrons, clients et musiciens", in: *Music*, juli – augustus 1938, p. 108.

³²² CHARLE, Christophe, "Sociale en culturele geschiedenis: naar een toenadering?", in: *Acta colloquium arbeider en cultuur 1800-2000*, 2 december 2005, pp. 15-26.

V.3.1. Felix Robert Faecq³²³

“On constate aujourd’hui [jan 1935] les résultats de sa magnifique obstination. La musique qu’il [F. Faecq] a patiemment défendue a conquis sa place dans les salles de concert, les maisons de disques et les préoccupations du public.”³²⁴



Félix Faecq aan zijn bureau in de Rue de la Madeleine, privécollectie Véronique Bizet

V.3.1.1. Achtergrond en eerste ondernemingen

Felix Robert Faecq (1901-1992) werd geboren in Brussel in een muzikale familie. Het milieu waaruit hij afkomstig was kunnen we best omschrijven als de stedelijke burgerij van Brussel, waar educatie en de kunsten hoog in het vaandel stonden. Na zijn laatste jaar secundair onderwijs in het atheneum van Brussel sticht hij de ‘Menechmes’, een amateurvereniging (een ‘cercle’) die zich bezig hield met muziek, theater en sport. Het is daar al dat zijn vriendschappen met studiegenoten Robert Goffin en Paul Nayaert begonnen. Met deze kring

³²³ Dit hoofdstuk is gebaseerd op verschillende bronnen over Felix Faecq, tenzij anders vermeld in een voetnoot. De gebruikte bronnen zijn: LEGROS, Bernard, “Faecq”, in: DANVAL, Marc, DERUDDER, Michel, LEGROS, Bernard, e.a., *Dictionnaire du jazz à Bruxelles et en Wallonie*, Liège, Mardaga, 1991, pp. 138-139; Interviews met Felix Faecq tijdens een documentaire van VRT in 1980 (Jazz in België); mémoires van Felix Faecq onder de vorm van een reeks artikelen in *L’Actualité Musicale* (FAECQ, Félix, “30 années de Souvenirs”, in: *L’Actualité Musicale*, april 1949 – december 1957); gesprekken met Véronique Bizet, petekind van Félix Faecq (interview: zie bijlage 1); MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, map Felix Faecq, diverse documenten.

³²⁴ Citaat van Pierre Lefèbvre in een artikel in *l’Avant-Garde* van Leuven, verschenen in *Music*, januari 1935, p. 8.

zou hij in het begin van de jaren twintig enkele jazzavonden organiseren.³²⁵ Al zeer vroeg dus zou zijn liefde voor jazz blijken. Die gesyncopeerde muziek ontdekte hij in 1918 op een bal tijdens zijn studies rechten onder de vorm van ragtime, gespeeld door een Canadees orkest. In de vroege jaren '20 bezocht hij, zoals gebruikelijk was voor de 'jeunesse', de dancings van die tijd en leerde er jazzbands kennen. *"Comme tous les jeunes de l'époque, j'étais conquis par les danses nouvelles et cette musique aux rythmes captivants."*³²⁶ Hij was onder andere getuige van de befaamde optredens van de Mitchell's Jazz Kings in 1920 in de Perroquet, maar ook van de Clark's Hawaiians en vele andere orkesten. Al vlug besloot hij om zijn studies te beëindigen en hield hij zich bezig met het engagement van artiesten, onder andere in het Casino van Spa. Het is in de bronnen niet duidelijk hoe hij daar terecht was gekomen of hoe hij de 'stiel' had geleerd.³²⁷ Vanaf 1921 zocht hij contact met verschillende buitenlandse producenten van platen. Vele antwoorden, catalogen en samples later, besloot hij dat de Engelse en de Duitse merken het interessantst waren op het vlak van kwaliteit, prijs en repertoire. Uiteindelijk ging hij een contract aan met de Engelse maatschappij Edison Bell Winner met het oog op het verdelen van hun platen in België. Tijdens zijn legerdienst in de kazerne van Bergen bleef hij deze inspanningen doen en trof hij regelingen om zijn business verder te kunnen zetten. Elke week kreeg hij de kans om terug te keren naar Brussel en zijn zaken af te handelen. Het is ook in die tijd dat de fabrieken van Edison Bell begonnen met de fabricatie van radioposten en Faecq had vanuit Amerika verschillende monsters van 'haut-parleurs' (luidsprekers) ontvangen, van de merken Bristol en Magnavox. Het is daarmee dat hij op een avond in Café Métropole in Mons een publieke demonstratie gaf van dansplaten, wat volgens hem een succes werd. In Brussel groeide ondertussen zijn stock van platen en zijn cliënteel.

Toen zijn legerdienst beëindigd was in 1922 intensiverde hij zijn zaken en leerde hij ook verschillende Amerikaanse jazzorkesten kennen via platen. Via documenten ontdekte hij de Amerikaanse bronnen voor de Engelse fabrieken van Edison Bell, onder andere de merken Gennett, Paramount, Brunswick en Banner. Daaruit besloot hij dat hij ook andere merken

³²⁵ Volgens Faecq was de dans nog dominant tijdens deze bijeenkomsten, maar waren er enkelen onder hen toch al erg onder de indruk van de jazzmuziek.

³²⁶ FAECQ, Félix, "30 années de souvenirs", in: *L'Actualité Musicale*, 6^{de} jaargang, n. 61, juni 1949, p. 25.

³²⁷ Volgens Véronique Bizet is het een beroep dat men al doende leert eens je de basisprincipes begrijpt. Interview, Bijlage 1, p. 174.

van jazzplaten moest vertegenwoordigen in België, waaronder die van het merk Impérial. Hierdoor konden amateurs van bij ons kennis maken met orkesten van een zekere klasse. Faecq kreeg dan ook regelmatig bezoek van enthousiastelingen die bij hem platen kwamen beluisteren, zoals Robert Goffin, Ernst Moerman, Paul Nayaert, Billy Smith (een Engelsman die in België verbleef en het orkest The White Diamonds leidde dat optrad in de dancing Plaza). Ook andere orkestleiders kwamen bij hem om geschreven partituren te vragen van de muziek die ze bij hem op plaat beluisterden. Faecq beantwoordde aan die vraag door vele reizen naar Londen en door de vertegenwoordiging in België op zich te nemen van Uitgeverijen Stasny en Sam Fox.

V.3.1.2. Music Magazine

In 1924 begon hij met de uitgave van het tijdschrift *Musique Magazine*. Omdat hij op dat moment zelf vertegenwoordiger van platen was en hij in het tijdschrift toch publiciteit wou maken voor concurrenten, vond hij het niet mogelijk dat hij als verantwoordelijk redacteur zou optreden. Daarom verscheen het tijdschrift onder de directie van R. Verneuil (een pseudoniem van Faecq!) en onder redactie van Pierre Neuville (pseudoniem van zijn goede vriend en jazzliefhebber Paul Nayaert). Het tijdschrift doorging doorheen de tijd verschillende transformaties (cf. hoofdstuk III.6. over *Music Magazine*). Lezers vinden er niet alleen hun gading over de wereld van de jazz en de dans, maar ook catalogen van verschillende fonografische maatschappijen uit het buitenland en het nieuwste aanbod op het vlak van muziekgave. *Music* zou uitgroeien tot het eerste tijdschrift ter wereld dat een merendeel van zijn pagina's aan jazzmuziek besteedde. Het bleef voor Faecq van begin tot einde zijn passie en pronkstuk. De moeder van Faecq zou ooit gezegd hebben: "*La plus coûteuse de tes maitresses c'est et ce sera toujours ton journal Music!*".³²⁸ De uitgave van dit tijdschrift was inderdaad een dure aangelegenheid, maar werd gecompenseerd door de inkomsten van platen en muziekgaven. Dat was het voordeel dat Faecq haalde uit het feit dat hij op meerdere gebieden tegelijk actief was. Bovendien was het tijdschrift het ideale kanaal waarlangs Faecq reclame maakte voor zijn zaken. In elk nummer zien we meermaals publiciteit voor de International Music Company of de Universal Music Store. Dit kon subtiel gebeuren, door partituren op te nemen in het tijdschrift die men kon verkrijgen bij Faecq, of

³²⁸ MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Map Félix Faecq, Artikel van Robert Pernet over Félix Faecq: Biloute, p. 2.

door bij recensies van revues te vermelden dat de muziek daar te koop was. Het kon ook rechtstreeks zijn via advertenties. Een mogelijke tactiek was bijvoorbeeld om te spreken over een bepaalde jazzband en te vermelden dat die in het repertoire uitgaves van I.M.C. opnam. Maandelijks werden er in het tijdschrift ook lijsten gepubliceerd van buitenlandse uitgeverijen of platenmaatschappijen, die dan meestal in België bij Faecq te verkrijgen waren. In *Music* wordt er ook veel aandacht besteed aan Belgische (jazz)muziek.³²⁹

Zelf schreef Faecq ook regelmatig artikels die gepubliceerd werden in zijn tijdschrift. Volgens Véronique Bizet was het een man die voortdurend aan het schrijven was, of het nu brieven, artikels of contracten waren. Hij is het ook die vanaf 1930 begint met de publicatie in *Music* van het boek *Aux Frontières du Jazz* van Robert Goffin, in de vorm van een reeks artikels.

V.3.1.3. International Music Company

In 1925 richtte Faecq het uitgeversbedrijf International Music Company (I.M.C.) op. Via dit bedrijfje verdeelde hij muziekguitgaven over muziekwinkels in het hele land en daarbuiten. In het archief van de I.M.C. (ondergebracht in de collectie Robert Pernet) bevindt zich tweetalige publiciteit die getuigt van deze actie naar potentiële verkopers toe.³³⁰ Dat dit niet altijd met succes was, vertelt Faecq in zijn 'souvenirs' aan de hand van een anekdote van een handelaar in La Louvière die hem samples van muziek terug stuurde en schreef: "*Où croyez-vous que je puisse vendre cette musique de sauvages?*"³³¹ De distributie van jazzmuziek in België lokte dus verschillende reacties uit. Enerzijds waren er jongeren en professionele muzikanten die er zich in interesseerden, maar vooral in de provincies sloeg de muziek niet altijd aan en weigerden winkels om ze te verkopen. De merken die in die tijd de Belgische markt beheersten, zoals Voix de son Maître, Odeon en Chantal, volgden de smaak van het

³²⁹ Bijvoorbeeld *Music*, december 1928, p. 10. "*Ce serait une erreur de croire que la progression constante de compositeurs de musique de jazz soit demeurée le monopole des artistes américains. Qui ne connaît notre compatriote Pierre Packay...*"

³³⁰ We lezen hierop: "*Pourquoi ne pas vendre de la Musique d'Orchestre? Bons Bénéfices! Ventes faciles! La vie de chaque orchestre professionnel ou amateur de votre localité désire de la nouvelle musique et l'achètera volontiers chez vous. Mais les chefs d'orchestre viendront seulement chez vous s'ils s'aperçoivent que vous vendez les orchestrations en vogue. Faites-en un étalage et voyez se développer vos ventes! Commandez immédiatement ou joignez notre Club d'Orchestre mais ne remettez pas à demain! Augmentez vos bénéfices en vendant nos gros succès d'orchestre!*" Met Engelse vertaling ernaast. In MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Map Félix Faecq.

³³¹ FAECQ, Félix, "30 années de souvenirs", in: *L'Actualité Musicale*, 6^{de} jaargang, nr. 64, oktober 1949, p. 16.

publiek. Niet iedereen was dus zo gewillig als Faecq om de jazzmuziek in België te introduceren. *“Je m’étais lancé tête baissée dans une véritable croisade en faveur de la musique de jazz. J’avais beaucoup de disques en stock. Je travaillais dur et j’étais placé brutalement face à face avec la réalité: la masse du public en était encore aux flonflons du siècle dernier.”*³³² Faecq ging de uitdaging aan om het publiek de nieuwe muziek zo veel mogelijk te laten appreciëren. Om zijn zaken rendabel te houden, moest hij echter deels een compromis sluiten met de muziek die toen populair was. Daarom verzorgde hij in Londen verschillende opnames van populaire Belgische muziek.

Terwijl de I.M.C. bleef doorgaan met het vertegenwoordigen en verspreiden van Anglo-Amerikaanse muziek, begon Faecq ook met de uitgave van originele copyrights, meer bepaald van Belgische werken. Vanaf 1926 begon hij composities te publiceren van David Bee en Peter Packay. Deze twee getalenteerde muzikanten waren zelf hun werk komen voorleggen aan Faecq³³³, die besloot hen te ondersteunen door het nodige materiaal ter beschikking te stellen, methodes van orkestratie en arrangement uit Amerika over te brengen (o.a. van Arthur Lange en Frank Skinner) en hen te voorzien van Amerikaanse platen. En niet te vergeten een Amerikaanse naam, want Ernest Craps en Pierre Paquet hadden nu eenmaal niet veel uitstraling. Niet zonder succes, want na enkele jaren werden hun composities niet alleen gespeeld maar ook op plaat opgenomen door verschillende muzikanten over de hele wereld. Twee hits in het bijzonder, uitgegeven in 1927, weerklonken in vele landen: *Pamplona* en *Vladivostok*. De meerderheid van de Duitse merken (Polydor, Vox, Homocord, Tri-Ergon) namen hun werken op, alsook de Engelse (Columbia, Zonophone, Aco, Coliseum, Beltona, Vocalion en Meloto).

Rond 1928 genoot de International Music Company een Europese bekendheid. In de catalogi komen steeds meer grote namen uit de Belgische jazzwereld voor: Sylvain Hamy, Robert De Kers, Eddie Tower, Jean Pâques, Fud Candrix, Gus Deloof, Stan Brenders,...³³⁴ Het is volgens

³³² Ibidem.

³³³ Dit wijst erop dat Faecq op dat moment het aanspreekpunt was voor dergelijke zaken.

³³⁴ In *Music* van maart 1935 publiceerde de International Music Company bij wijze van publiciteit een lijst met Belgische componisten wiens werk ze allemaal al had gepubliceerd. Pierre Paquet (Peter Packay); Ernest Craps (David bee); Robert De Keersmaeker (R. De Kers); Emile Deltour (Eddie Tower); Jean Paques, Gus Deloof, Fud Candrix, Sylvain Freund (S. Hamy), Léonard Heuse (Juan Leonardo), Paul Magritte (Bill Buddie), Pierre Bemers

Faecq ook in die jaren, vanaf 1926-1928 dat Belgische jazzmuzikanten thuishoorden bij de avant-gardisten van het Europees continent. Hun composities konden geklasseerd worden onder pure Dixieland stijl en moesten niet onderdoen voor publicaties van Melrose in Chicago. Ze maakten indruk in Europa en zelfs in Amerika. De I.M.C. had een 'Club d'Orchestre' die duizenden abonnees bevatte overal ter wereld. Inschrijvingen kwamen zelfs uit Japan, Shanghai, Zuid-Amerika, Afrika,... De grootste afzetmarkt voor hun orkestraties was Centraal-Europa. In Duitsland waren er een twaalftal firma's die duizenden orkestraties van de I.M.C. kochten.³³⁵ In Engeland maakte het bedrijf regelmatig reclame in gespecialiseerde Engelse tijdschriften zoals *Rhythm* en *Melody Maker*. Hoe meer succes de I.M.C. kreeg, hoe meer natuurlijk componisten uit België en het buitenland hun oeuvre aanboden om het te laten verspreiden.

De crisis zou weinig invloed hebben op de business van Faecq. Rond 1930 bleef de platenverkoop in Europa stijgen, omwille van de intrede van het elektrisch opname procédé en de plaat werd echt 'in'. Mechanische muziek zou vanaf dan een deel worden van het dagelijks leven, iets wat in het voordeel van Faecq speelde. "1929-1930 sont des années qui consacèrent – grâce à l'enregistrement électrique perfectionné – le triomphe de la musique mécanique en général et du disque en particulier", aldus Faecq.³³⁶ De periode kenmerkte zich ook door steeds grotere fuserende platenmaatschappijen, waardoor heel wat kleine merken verdwenen. Rond die tijd was er echter nog een belangrijke gebeurtenis voor de muziekindustrie: de opkomst van de geluidsfilm, in Europa vanaf 1929. Sommige uitgeverijen specialiseerden zich in die tijd in muziek voor de begeleiding van stomme films en gingen failliet. Faecq hield zich gelukkig vooral met jazz en populaire muziek bezig en werd niet rechtstreeks getroffen, maar leed wel honderdduizenden franken verlies door de vele faillissementen in Duitsland, waar zich belangrijke handelspartners van de I.M.C.

(Steve Gould), Arthur Hannay (S. H. Wendt), André Gerrebos (Lew Andrini), Jef Orban, Max Alexys (Max Hautier), Paul Max, H. Ackermans, Ch. Geuskens, José Mommaert, Gaston Brenta, Maurice Cauet, Jacques Loar, René Deman, René Demaret, Fred Dolys, José Mommaert, René Jacobs, Géo Lejeune, A. Pirson,... Enkel van hen waren echte jazzcomponisten, anderen specialiseerden zich in populaire muziek. *Music*, maart 1935, p. 16.

³³⁵ In zijn mémoires somt Faecq enkele firma's op waar de I.M.C. handel mee dreef: Alberti, Bote en Bock, Roehr in Berlijn, Hug en Hofmeister in Leipzig, Otto Kuhl in Keulen, Benjamin in Hamburg, Figaro Verlag in Wenen, Roszavolgyi en Co. in Boedapest, Huni in Zurich, Foetisch in Lausanne, Perdisat in Genève, Lebendiger en Gebethner & Wolf in Polen, ...

³³⁶ FAECQ, Félix, "30 années de souvenirs", in: *L'Actualité Musicale*, 8^{ste} jaargang, nr. 82, mei 1951, p. 7.

bevonden. Verder ondervond hij ook problemen door het faillissement van de grote firma Edison Bell in crisistijd (1932), waardoor er een einde kwam aan zijn werk om dit buitenlands merk in te planten in België.

V.3.1.4. International Music Store

In 1925 opende hij ook de muziekwinkel International Music Store in de Rue de la Madeleine in Brussel, waar bladmuziek, platen en muziekinstrumenten te koop werden aangeboden.³³⁷

We vermoeden dat hij deze winkel overnam van een zekere Emmanuel Hollander, wiens naam opduikt in de archieven. Faecq vertelt in zijn mémoires dat de zaak bestond, maar niet meer rendabel was en dat hij een afspraak had met de eigenaar om er nieuw leven in te blazen.³³⁸ Zijn moeder werd er verantwoordelijk voor de verkoop.³³⁹ Het is zij die op het idee kwam om 's avonds na revues, operettes en andere muzikale spektakels in theaters zoals l'Alhambra, de winkel open te houden en er de partituren te verkopen van de hits van de avond. Ook al deed Faecq alle moeite om de meest jazzy muziek te verkopen, toch moest hij toegeven dat populaire liedjes, walsen, ballads en foxtrots het best verkochten bij de grote massa. Hij lanceerde in België bijvoorbeeld Franstalige of Nederlandstalige herwerkingen van Amerikaanse successen (zoals in 1925 en 1926 de hits *Nuits de Rio* en *Souviens-Toi*).

Toch probeerde Faecq zo veel mogelijk orkestrale muziek en jazz te verkopen. De reden daarvoor was uiteraard zijn passie voor deze muziek en zijn geloof in de verspreiding ervan in de Belgische muziekwereld, maar men mag ook niet uit het oog verliezen dat de mogelijkheden voor de verkoop van deze muziek in theorie groter waren dan van gezongen

³³⁷ In een advertentie in *Music* lezen we dat alles wat te maken had met muziek er te koop was. "*Instruments et Accessoires, Partitions, Phonos, Disques, Rouleaux perforés. Tous les grands succès mondiaux. Toutes les dernières nouveautés Musicales. En magasin: Grand choix d'Albums de Danse – Méthodes et Solos pour tous instruments, Phonos portatifs, Phonos pour Colonies, Phonos et Disques pour enfants*" *Music*, maart 1926, p. 1.

³³⁸ In het archief van Félix Faecq in de collectie Pernet bevindt zich een officieel document daterend van 7 maart 1928 dat Mr. Hollander vanaf nu niet meer geassocieerd was aan de zaken van Mr. Faecq, die blijkbaar vanaf 1924 een overeenkomst hadden gesloten. "*Les Parties avaient constitué entre elles une société en nom collectif en vue d'exploiter le commerce de disques et accessoires de phonographes.*" Daarna volgt een transactie van 27797,65 frs. van Faecq aan Hollander, waarna Hollander verklaart dat hij afstapt van alle rechten die hij binnen de associatie had. MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, map Félix Faecq.

³³⁹ Getuige hiervan onder andere een tekst in de aankondiging van haar dood door de Société Nationale de Droits d'Auteur NAVEA, waar zij vanaf 1933 lid van was. "*Madame D. M. Faecq, alors que son fils Monsieur F.R. Faecq représentait la marque de disques "Edison Bell" avait, en collaboration avec lui, créé en 1925 à Bruxelles un des premiers magasins modernes de disques: l'Universal Music Store, situé dans le haut de la rue de la Madeleine, au numéro 77.*" MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, map Félix Faecq.

populaire liedjes, omdat er geen taalbarrières waren. Een Franstalige chanson was niet zo populair in Vlaanderen of in andere landen waar men de taal niet begreep, terwijl jazz en andere orkestrale muziek over het hele Belgische territorium en in het buitenland aan de man gebracht kon worden. Concreet verkocht Faecq onder andere partituren van Melrose en Stasny, die de belangrijkste bron waren voor jazzmuzikanten van bij ons om kennis te maken met de ‘echte jazz’.³⁴⁰ Melrose was een uitgeverij uit Chicago die gespecialiseerd was in de publicatie van arrangementen in Dixieland Style. Vanuit heel Europa zouden geïnteresseerden deze partituren proberen te bemachtigen via de Universal Music Store. Het is dankzij Faecq dat platen van de firma’s Paramount, Perfect, Gennett en andere Amerikaanse labels bij ons te koop waren.

Op het einde van 1926 vond men in de Amerikaanse opnamestudio’s een nieuw procédé uit om elektrisch op te nemen: een ware revolutie in de platenwereld. Voor België had dit ook gevolgen omdat er vanaf toen meer en meer Amerikaanse jazzplaten werden geïmporteerd. Een eerste voorbeeld daarvan waren de platen van Red Nichols and his Five Pennies op het label Brunswick. *“On était loin encore de l’analyse et personne ne parlait alors de Chicago Style, de New Orleans ou de Dixieland. Mais les initiés sentaient fort bien instinctivement que ces disques avaient un genre et une perfection qui les séparaient complètement de la masse des autres simples disques de danse”*, aldus Faecq over wat deze platen betekenden voor het Belgische jazzliefhebbersmilieu.³⁴¹ Het is de Universal Music Store die als eerste platen rechtstreeks uit Amerika importeerde onder het label Okeh. Op dit label waren alle groten der jazz verenigd (Armstrong, Ellington, Bix,...). Het is vanaf dan, late jaren twintig, dat orkesten van bij ons beïnvloed werden door Dixieland stijl, ofwel ‘echte jazz’ in plaats van dansmuziek.

V.3.1.5. Opnames

Uit gesprekken met belangrijke Belgische jazzmuzikanten (zoals Robert De Kers, Stan Brenders, Jean Omer, Gus Deloof, John Ouwerx, Fud Candrix,...), die hun inkopen kwamen

³⁴⁰ Elke maand werden de nieuwste uitgaves van deze muziekuutgeverijen in *Music* gepubliceerd. Indien de lezers interesse hadden, konden ze de muziek gaan kopen in de Universal Music Store.

³⁴¹ FAECQ, Félix, “30 années de souvenirs”, in: *L’Actualité Musicale*, 7de jaargang, nr. 70, april 1950.

doen in zijn winkel, besloot Faecq dat de Belgische muziek leed aan een gebrek aan opnames op platen. Hij probeerde dan ook hier in verandering in te brengen.

Toen Faecq de band van Chas Remue hoorde in l'Abbaye, was hij ervan overtuigd dat deze op dat moment het beste was wat Brussel te bieden had op het vlak van jazz. Aangezien hij graag een Belgische band wilde zien opnemen, startte hij onderhandelingen met Edison Bell in Londen om met dit orkest een opnamesessie te organiseren. Zo gebeurde het dat hij in 1927 verantwoordelijk was voor de eerste opname door een 100% Belgisch orkest, The New Stompers van Chas Remue. Ondanks het grote succes van deze platen en de vraag van Edison Bell om een nieuwe sessie, zou dat niet gebeuren. Faecq vertelt in zijn mémoires dat er twee muzikanten waren van de band die niet commercieel of op lange termijn dachten en blijkbaar niet om konden met het feit dat Faecq als 'agent' een commissie op de inkomsten ontving, al had hij die naar eigen zeggen al verlaagd van 10% tot 5%. Faecq noemt dit een gemiste kans voor het orkest op de Engelse markt en voor de Belgische jazz in het algemeen. Uit het interview met Véronique Bizet bleek dat dit niet het enige probleem was dat Faecq met muzikanten heeft gehad doorheen zijn loopbaan. Een andere manier van denken zorgde voor problemen, waardoor Faecq vaak geen erkenning kreeg voor het werk dat hij voor muzikanten deed omdat ze hem zagen als iemand die hun geld wilde afnemen. Faecq liet zich hierdoor niet ontmoedigen en ging op zoek naar een ander orkest voor de opnames, maar op dat moment was er geen andere Belgische formatie te vinden die kon rivaliseren met wat de Anglo-Amerikaanse platen op dat moment brachten. Uiteindelijk vroeg hij aan Peter Packay om een orkest samen te stellen voor de opnames in Londen (The Red Robins). Dit werd echter lang niet zo'n succes, maar eerder een probeersel van Edison Bell om de nieuwe 20 cm platen uit te testen. In 1931 volgde een nieuwe opname, dit keer in de studio's van de firma Pathé in Vorst, van The Racketeers, een orkest met Gus Deloof als dirigent, dat enkele grote namen van de Belgische jaren dertig bevatte (o.a. Jean Omer als saxofonist, Jos Aerts als drummer en John Ouwerx aan de piano).



Opnamesessie 1931, Brussel, MIM Brussel, Fonds Robert Pernet

V.3.1.6. Jazz Club de Belgique

In 1932 groeide het idee om de Jazz Club de Belgique op te richten. (zie hoofdstuk Jazz Club) Er werd een oproep gelanceerd in *Music* en vele enthousiaste reacties gaven de doorslag om dit idee waar te maken. *Music* werd ook het officiële orgaan van de club.

Faecq werd schatbewaarder en volgens hem was het ook hij vooral die de goede ideeën van de jazzclubleden in de praktijk probeerde te brengen, aangezien velen van hen het grootste deel van de tijd opgeslokt werden door hun job. Uiteraard was de groei van een jazz club ook in het voordeel van de affaires van Faecq, omdat het doel ervan was om jazz te verspreiden en te ondersteunen. Binnen de club was het ook in de eerste plaats hij die zich druk maakte over het negeren van jazz door de Belgische radio, iets waar hij hard voor zou ijveren om verandering in te brengen. (cf. supra) Opnieuw kunnen deze acties gevoed zijn door een oprechte overtuiging dat de Belgen jazz moeten leren kennen, maar de verspreiding van jazz was natuurlijk ook positief voor zijn eigen business. Via de radio konden er bijvoorbeeld massaal auteursrechten gelden op composities, waarvan een deel naar de artiest ging en een deel naar de uitgever, Faecq dus.

V.3.1.7. Toernooien en concerten

Iets waar Faecq ook de bezieler van was, waren de befaamde jazztoernooien van de jaren dertig. Faecq zag in het bestaan van goede amateursbands een basis voor een bloeiende *jazzscene* in België, waardoor hij op het idee kwam om toernooien te organiseren voor

amateurs. *“Les véritables pionniers de la musique de jazz furent incontestablement des amateurs tant individuels que groupés (...) Dès 1918, (...), ce furent de fervents amis de la musique nouvelle – presque tous Musiciens amateurs – qui, volontairement ou inconsciemment, aidèrent à la diffusion du jazz chez nous.”*³⁴² Rond 1932 bestonden er in België tientallen amateurorkesten die jazz speelden, waardoor Faecq begon te denken dat er misschien wel een basis bestond om toernooien te organiseren en dit de weg kon zijn om jazz tot bij het grote publiek te brengen en het genre definitief te vestigen in België. Het eerste toernooi vond plaats op 10 december 1932. (cf. supra) Interessant is dat hij de kosten van de organisatie van zo’n manifestatie en al het werk dat hij erin stak, als een risico beschouwde. Hij was op dat moment blijkbaar niet 100% zeker dat er voldoende publiek bestond dat geïnteresseerd was in een volledige avond gevuld met jazzmuziek. We moeten dus misschien zijn woorden over de ‘verovering van jazz’ in de jaren dertig met een korrel zout nemen. Het is om deze reden dat hij het toernooi organiseerde in het voordeel van de liefdadigheidsinstelling ‘l’Oeuvre des Crèches’ van het Conservatoire Africain, waardoor hij de steun kreeg van *La Dernière Heure* die massaal voor publiciteit zorgde en waardoor de taxen verlaagd werden. Zo kon hij meer geld besteden aan de publiciteit en het toernooi een grotere omvang en glans geven. Al snel bleek zijn vrees echter onterecht, want het eerste toernooi in het Palais de la Danse Saint Sauveur werd een groot succes en was al dagen op voorhand uitverkocht. Aan de ene kant was het bal, dat volgde op het toernooi, een grote publiekstrekker (waaruit blijkt dat de meerderheid van de mensen toch nog meer uit was op dansen dan op jazzmuziek beoordelen), en aan de andere kant werden de plaatsen voornamelijk gevuld door de supporters van de orkesten zelf. *“En une seule soirée, le premier tournoi de jazz avait effacé des années de propagande anti-jazz, mis en lumière la réalité et prouvé de manière décisive et définitive, l’engouement nettement affirmé du public pour cette musique nouvelle”*, volgens Faecq zelf.³⁴³

Naast toernooien voor amateurs organiseerde Faecq ook enkele jazzconcerten. Volgens hem zijn het de Europeanen die jazz vanaf de tweede helft van de jaren twintig en de jaren dertig

³⁴² FAECQ, Félix, “30 années de souvenirs”, in: *L’Actualité Musicale*, 9^{de} jaargang, nr. 90, september – oktober 1952, p. 10.

³⁴³ FAECQ, Félix, “30 années de souvenirs”, in: *L’Actualité Musicale*, 9^{de} jaargang, nr. 91, november – december 1952, p. 13.

verheven hebben tot de concertscene. Op 15 januari 1926 vond op initiatief van *Music* het eerste officiële Belgische jazzconcert plaats in l'Union Coloniale in Brussel met twee Brusselse orkesten, de Waikiki Band en het Bistrouille Amateur Dance Orchestra. Faecq zag vooral in deze laatste band een echte leerschool voor Belgisch jazztalent en hij waardeerde de inspanningen van deze amateurs voor de verdediging en propaganda van jazz. Op het einde van 1931 organiseerde hij samen met Robert Goffin in België twee concerten van Grégor. Wat opmerkelijk is voor ons onderzoek, is dat Faecq zegt dat hij in vele gevallen moest vechten tegen de directie van concertzalen om ze te kunnen afhuren voor een jazzconcert. "*Pensez-vous! de la musique de jazz après du Beethoven et du Bach! Quel sacrilège!*"³⁴⁴ In samenwerking met de Jazz Club volgden er nog verschillende concerten in de jaren dertig.³⁴⁵

V.3.1.8. Auteursrechten en Belgische muziek

Faecq heeft zich in het algemeen nog ingezet voor twee zaken, die niet direct met jazz te maken hebben maar er onrechtstreeks mee verbonden zijn: auteursrechten enerzijds en Belgische muzikanten anderzijds. De kwestie van het auteursrecht is te juridisch-technisch om hier uitgebreid te vermelden, maar we kunnen wel zeggen dat hij één van de pioniers was die mechanismen wilde creëren om auteursrechten in België op punt te zetten en ze te laten gelden in overeenstemming met internationale normen. Naast over auteursrecht, waren er in die tijd ook discussies over de rechten van muzikanten en uitvoerders. De radio en de opkomende platenindustrie brachten nieuwe uitdagingen met zich mee op dit vlak.

Belgische muziek nam een belangrijke plaats in binnen de International Music Company. Zo zagen we bijvoorbeeld dat Faecq verantwoordelijk was voor de eerste uitgaven van Belgische jazzmuziek en de eerste opnamesessies. Volgens zijn petekind was de man

³⁴⁴ FAECQ, Félix, "30 années de souvenirs", in: *L'Actualité Musicale*, 10^{de} jaargang, nr. 93, maart – april 1953, p. 11.

³⁴⁵ In de collectie Pernet bevindt zich een soort affiche waarop alle grote manifestaties van jazz van de laatste tien jaar vermeld worden, door F.R. Faecq in samenwerking met de Jazz Club van België. 1931: Gregor et ses Gregoriens, 1932-1939 acht nationale jaarlijkse toernooien, 1934 medewerking bij het concert van Cab Calloway, 1934 Louis Armstrong, 1937-1938 vier internationale toernooien, 1937 quintette van de Hot Club de France, 1938 Coleman Hawkins – Freddy Johnson – M. Van Kleef, 1938 Alix Combelle, 1938 medewerking aan concert van Edgar Hayes, 1939 Gus Viseur/Valaida Snow/Duke Ellington/Jimmie Lunceford. MIM Brussel, Fonds *Robert Pernet*, Correspondentie Faecq.

constant in de weer met de promotie van Belgische muzikanten via alle mogelijke kanalen die daarvoor geschikt waren, als een echte public relations man.³⁴⁶ In 1929 gaat hij voor het eerst publiekelijk in de verdediging voor Belgische muzikanten. In een artikel in *Music*, onder de titel “Les salaires fantaisistes des orchestres du Kursaal d’Ostende”, klaagde hij aan dat de buitenlandse muzikanten in het kursaal van Oostende veel meer betaald werden dan de Belgische muzikanten die er optreden. Voor 80 Belgische muzikanten in een groot symfonisch orkest werd 35 à 40.000 fr. per week betaald, terwijl het orkest van een Ted Lewis, met slechts 10 muzikanten, 120.000 fr. ontving per week (dus 24 keer zoveel per muzikant)³⁴⁷. Ted Lewis was wel een wereldster, maar er kwamen ook veel minder bekwame buitenlandse orkesten voor wie men volgens Faecq evenzeer Belgen had kunnen nemen. Zelf gaf hij vooral Belgische muziek uit en was hij getuige van de moeilijke positie waarin Belgische muzikanten zich bevonden.³⁴⁸ Films kwamen immers uit het buitenland en maakten Amerikaanse muziek populair, platen waren in handen van grote maatschappijen in grote landen. In 1933 richtte hij daarom samen met anderen Le Comité National de Propagande pour la Musique Belge op. Eén van de stokpaardjes werd de plaats van Belgische muziek op de Belgische radio. Zo werkte het comité bijvoorbeeld aan een lijst met werken van alle Belgische auteurs en componisten die verbonden waren aan het SACEM en aan NAVEA (de voorloper van SABAM). Voor allerlei genres werd de lijst met werken voorgelegd aan het N.I.R., met de vraag om meer muziek van bij ons op de radio te verspreiden. In 1938 volgde een doorbraak voor de Belgische jazz door de oprichting van het platenlabel Jazz Club, waarop veel Belgische muzikanten zouden opnemen.³⁴⁹

V.3.1.9. Correspondentie

Veel van de documenten van Faecq zijn verdwenen bij het leegmaken van zijn bureau’s in de rue de la Madeleine na zijn overlijden. Robert Pernet, die een tijd voor de uitgeverij van

³⁴⁶ Interview met Véronique Bizet, 26/04/2010, Bijlage 1.

³⁴⁷ Als we dit uitrekenen betekent dit 500 frank per week voor elke Belgische muzikant en 12.000 voor elke buitenlandse, of 24 keer meer per persoon. Omgerekend naar prijzen van 2009 geeft dit 296,03 tegenover 7.104,71 euro.

³⁴⁸ In de collectie Pernet bevindt zich een lijst met Belgische werken die de I.M.C. uitgegeven heeft op plaat. De lijst dateert uit januari 1940 en hoort bij een algemene brief aan jazzfans om het niet toe te staan dat Belgische muziek in ons eigen land vergeten of genegeerd wordt. MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Correspondentie Faecq.

³⁴⁹ De eerste opnames gebeurden effectief in 1939.

Faecq gewerkt heeft, was er echter in geslaagd om een deel van het archief in veiligheid te brengen. Daarin is heel wat correspondentie terug te vinden, maar slechts weinig over de pioniersjaren in het interbellum. Toch hebben we een honderdtal brieven uit de jaren twintig en dertig gevonden en bestudeerd. Hieruit blijkt dat Faecq werkelijk enorm veel contacten moet gehad hebben in het buitenland. Véronique Bizet beweert zelfs dat de rijkdom van zijn zaken zijn contacten waren en dat hij voor de rest in feite een slechte zakenman was.³⁵⁰ Uit zijn correspondentie kunnen we iets leren over hoe hij te werk ging.

Uit brieven blijkt dat hij veel onderhandelde met andere muziekuitgevers in het buitenland. Die waren bijvoorbeeld geïnteresseerd om de rechten te kopen om uitgaven van Faecq te kunnen verdelen in hun land, of ze wilden nieuwe publicaties van buitenlandse nummers opsturen naar hem.³⁵¹ Brieven van buitenlandse uitgeverijen geven meestal blijk van een reactie op voorafgaand schrijven van Faecq zelf, met eventueel samples van zijn uitgaven bijgevoegd.³⁵² De meeste correspondenten die we hebben teruggevonden komen uit Engeland, Frankrijk en Amerika.³⁵³ Naast de aankoop en verkoop van rechten, wordt er ook aan een soort ruilhandel van rechten gedaan: het ene nummer wordt gewisseld tegen het andere.³⁵⁴ Er zijn ook steeds individuen of bedrijven die er profijt in zien om zaken te doen

³⁵⁰ *“Les huit années que j’ai travaillé avec lui j’ai vu qu’il était business dans le relationnel. Il avait le sens des contacts, il écrivait beaucoup aux gens, ... Les contacts ça génère de business. Mais au niveau de la gestion de l’entreprise et de la rentabilité, de l’organisation de la gestion, ce n’était pas son fort je pense.”* Cf. Interview met Véronique Bizet, 26/04/2010, Bijlage 1.

³⁵¹ Cf. bijvoorbeeld Brief van Dix Limited London (International Music Publishers) aan I.M.C., 11/06/1927, in: MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Correspondentie Faecq.

³⁵² Bijvoorbeeld Brief van Duff Stewart & Co, Ltd. Music publishers (Londen) aan I.M.C., 14/12/1926, in: MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Correspondentie Faecq. *“We thank you for so kindly sending us specimens of your publications which are certainly most interesting, we note that you have already arranged for some of your numbers to be sold in this country through English Houses. We should like to know your idea as regards terms, and if you will kindly give us a quotation as to the number of copies you would require us to take, and the suggested cost, we shall be pleased to go into the matter and to communicate with you again”*

³⁵³ Bijvoorbeeld Brief van Marvin Smolev, Mercury Music Publishing Co. (New York City) aan I.M.C., 10/01/1929, in: MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Correspondentie Faecq. *“Under separate cover we are mailing you regular copies and orchestrations of our various publications and numbers which we have recently taken over from other publishers. These songs are all the latest American creations and we believe there will be a big market for them in Europe. Our object in writing you is to secure a European representative and as you have been writing us for some time we thought we would approach you first”*

³⁵⁴ Bijvoorbeeld Brief van Leo Jackson & Co Music publishers (Londen) aan I.M.C., 19/10/1927, in: MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Correspondentie Faecq. *“Regarding the orchestration of “Drifting on the moonbeams” (...) We sent you in the first place only a small dance orchestration, thinking you might like to try it out as a dance number. Further, we can quite see your point regarding the territory, and will assign to you for the countries you suggest, vis.- Belgium, France, Holland, Switzerland, Italy and Spain, the rights for “Drifting on the Moonbeams” in return for your assigning to us for Great Britain and Dominions excepting Canada and Australasia the rights*

met de I.M.C., zoals een zekere Martin B. Salomon uit Philadelphia die voorstelt om Amerikaanse vertegenwoordiger te worden van de I.M.C. in ruil voor mooiere uitgaven.³⁵⁵

De promotie van Belgische muziek naar het buitenland valt ook op. Die gebeurde voornamelijk op het einde van de jaren twintig.³⁵⁶ Faecq correspondeerde veel met de pers, omdat tijdschriften belangrijke media waren voor publiciteit in die tijd. Hij stuurde bijvoorbeeld nummers op om ze door auteurs te laten recenseren in hun artikels.³⁵⁷ Composities werden ook opgestuurd naar muzikanten, in de hoop dat zij ze zouden opnemen in hun repertoire en hen meer bekendheid zouden verschaffen.³⁵⁸ Argumenten die hij gebruikt om de muzikant in kwestie te overtuigen, is dat de nummers van I.M.C. erg populair waren bij het publiek en ze er zeker succes mee zouden boeken. De muzikanten die hij aanschreef traden ofwel op in het buitenland ofwel in ons eigen land. In dit laatste geval hoopte hij hen te kunnen overtuigen om naast hun eigen repertoire ook muziek van Belgische muzikanten te gebruiken, niet toevallig de muziek die bij hem werd uitgegeven. Een mooi voorbeeld daarvan is een brief die hij in 1929 schreef aan de bekende Amerikaanse

of your number "I want a little change". (...) Trusting we shall be able to do amicable and mutually advantageous business together."

³⁵⁵ Brief van Martin B. Salomon (Philadelphia, USA) aan I.M.C., 25/06/1927, in: MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Correspondentie Faecq. "A friend recently arrived from France, has brought me a few copies of songs published by you. Am interested in that line, having written, and published songs myself. The style of printing in Belgium is greatly inferior to ours and as you know, an attractive song sheet is always an asset. If we can come to an agreement, I will serve as your American representative, have your songs printed in a most attractive manner. Place them before the public and will do all in my power to further your interests. I can secure for you American copyrights and International copyrights."

³⁵⁶ Bijvoorbeeld Brief van Harms (New York) aan I.M.C., 31/05/1929, in: MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Correspondentie Faecq. "We are in receipt of your letter of May 14th in which you say you have on hand some outstanding new numbers composed by Peter Packay. If you are of the opinion that these compositions are of interest and adaptable to our needs we should be very glad of the opportunity of examining them." Faecq had dus blijkbaar nummers van Peter Packay opgestuurd die erg in de smaak vielen in New York.

³⁵⁷ Bijvoorbeeld Brief van *The Gramophone* monthly review, General Gramophone Publications Limited (Londen) aan Faecq, in MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Correspondentie Faecq. "Dear Mr. Faecq, Many thanks indeed for your letter of July 9. I duly received Stan Brender's records of "Big Chief Swing It" and "Growin' Old" and have reviewed them in the August issue of the "Gramophone." I shall be only too pleased to do my best for any other equally good Belgian recordings which you think might interest swing fans"

³⁵⁸ Bijvoorbeeld Brief van Mr. Faecq aan Thelma Terry and her Playboys (USA), 27/07/1929, in: MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Correspondentie Faecq. "Dear Miss, We learn that you are to open at the Ambassador Café in Berlin on the 1st of September next. We beg to enclose herewith our catalogue of first class dance number in the modern rhythmic style. We should be very glad to supply you with orchestration that you would ask us. As a matter of information our repertoire is very popular all over Europe and especially in Germany. It might be also very interesting that records of some of these numbers would be issued in same time as you would appear there. We note that you are COLUMBIA artist. We should be glad to give you one third interest in the mechanical rights if you would record numbers of ours. These recordings could be made in the States before leaving and matrixes could be sent from U.S.A. To Berlin by the Columbia Co to their pressing plant in Berlin"

jazzmuzikant Ben Pollack, die in de zomer in het kursaal van Oostende geboekt was. Daarin adviseerde Faecq hem om toch zeker de catalogus moderne ritmische muziek van I.M.C. te bekijken en stuurde hij hem samples op van de laatste werken van Peter Packay. *“We have the best present composer and arranger from Europe: Peter Packay. (...) These numbers are very popular all over Europe and we are under negotiations with E.B. Marks in New York to handle the whole series in the States.”*³⁵⁹ Daarna beweerde Faecq dat het in het voordeel van Pollack zou zijn om die muziek te spelen omdat hij het Belgisch publiek en de pers aan zijn kant zou hebben. *“In same time you will have the opportunity to play high class, original, outstanding numbers in the latest modern style.”* Dit kan tellen qua promotie van Belgische muzikanten. Van muzikanten kreeg hij zelf ook de vraag om als tussenpersoon op te treden, zoals van bands die hij leerde kennen tijdens de jazztoernooien.³⁶⁰ Uit sommige correspondentie blijkt dat Faecq een geslepen zakenman was, die zeer goed wist hoe hij contacten moest onderhouden en benaderen. Een mooi voorbeeld daarvan is een reeks brieven uit maart 1928 aan jazzbands. Hij schreef een brief aan Red Nicholls & his 5 Pennys (sic) dat hij onder de indruk was van hun laatste opnames en dat hij hen graag nummers stuurde van zijn uitgeverij die aansloten bij de stijl die ze brengen, om ze door hen te laten opnemen. Als er een overeenkomst plaats zou vinden tussen I.M.C. en de artiest, werden de royalties die ze krijgen van de verkoop van platen in Amerika gedeeld door drie: één derde voor de artiest, één derde voor de componist en één derde voor I.M.C.. Een extra \$50 werd aangeboden bij elke opname die de artiest maakt. Maar dan volgt de overtuigingsretoriek: *“we give to you two months priority of this offer amongst all Brunswick artists because we consider you the best of them.”* En dan nog een nogal onbescheiden promotie voor zichzelf: *“We are approaching you because your numbers are meeting with a tremendous success all over Europe, because we are considered at present at the best European publishers of syncopated dance Music and because according to this reasons, we are nearly certain to*

³⁵⁹ Brief van Mr. Faecq aan Mr. Ben Pollack (New York City), 14/05/1929, in: MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Correspondentie Faecq.

³⁶⁰ Bijvoorbeeld Brief van Dansorkest “The Moochers” (Keers van Dorsser, Nederland) aan Mr. Faecq, 09//11//1938, in: MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Correspondentie Faecq. Deze band had een overwinning behaald op het internationale toernooi van 1938 en bedankt in de brief eerst Faecq voor de behandeling van hun orkest en voor de organisatie. *“Gezien ons behaalde succes zouden wy natuurlijk gaarne in Brussel en in andere Belgische plaatsen optreden deze winter. Zoudt u, Mr. Faecq, genegen zijn, hierby voor ons als tussenpersoon op te treden? Of, indien u dit niet zou kunnen doen, zoudt u dan een andere persoon weten, die dat wel zou kunnen?”*

*offer to you a quality of Music in relation with the established quality of your orchestra through your recordings.*³⁶¹ Een nobel en erg flatterend aanbod voor de artiest zouden we denken, tot we andere brieven terugvinden die met exact dezelfde bewoordingen andere bands benaderen zoals die van Mr. Sam Lanin, Ted Lewis & His Orchestra en Jack Hylton. Er bleken dus wel meerdere bands te zijn die Faecq “the best of them” vond. Een andere manier van slim onderhandelen is een wederdienst vragen voor gunsten van I.M.C. ten voordele van artiesten. Zo is er een brief van Faecq aan de grote swingartiest Bennie Goodman (sic), waarin hij hem vroeg om Belgische nummers te spelen of op te nemen. Daarin vermeldt hij het tijdschrift *Music*, dat op dat moment al 15 jaar bestaat. Hij is ervan overtuigd dat de publiciteit voor Bennie Goodman in *Music* in diens voordeel heeft gespeeld en dat hij daarom een soort van wederdienst en medewerking van hem verwacht, zoals het overtuigen van uitgevers in New York om de Amerikaanse rechten te kopen van de uitgaven van I.M.C. bijvoorbeeld.³⁶²

Een aantal brieven geven duidelijk blijk van het feit dat Faecq veel reisde, aangezien er regelmatig wordt verwezen naar “uw laatste bezoek aan Londen”, “onze afspraak in hotel ... in ...” etcetera.³⁶³ Er is ook correspondentie die getuigt van de inzet van Faecq om jazz op de radio te brengen, zoals hierboven vermeld. In 1928 onderhandelde hij met Radio Schaerbeek om hen een catalogus te bezorgen van de platen die hij zou kunnen bezorgen van Edison Bell. Hij zou zelfs willen assisteren tijdens een radio-uitzending met de platen uit Universal Music Store.³⁶⁴

Om dit hoofdstuk af te sluiten over de centrale figuur voor jazz in België tijdens het interbellum, kunnen we enkele conclusies poneren over zijn werkmethode. Ons inziens zijn er drie factoren die ervoor hebben gezorgd dat één man op een vrij succesvolle manier heeft

³⁶¹ Brief van Mr. Faecq aan Red Nicholls & his 5 Pennys (sic) (Brunswick label, New York), 14/03/1928, in: MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Correspondentie Faecq.

³⁶² Brief van Mr. Faecq aan Mr. Bennie Goodman (sic) (New York), 06/12/1939, in: MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Correspondentie Faecq.

³⁶³ Bijvoorbeeld Brief van Chappell & Co Ltd. Music publishers (Londen) aan Mr. Faecq, 15/06/1928, in: MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Correspondentie Faecq. “*We have received from your firm a card to the effect that you will be in London next week*”

³⁶⁴ Brief van Mr. Faecq aan Radio Schaerbeek, 08/09/1928, in: MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Correspondentie Faecq.

bijgedragen tot de verspreiding van jazz in België. Ten eerste een uitgebreid netwerk van contacten en relaties, zowel binnen de Belgische muzikwereld als de buitenlandse. Faecq aarzelde niet om onophoudelijk te corresponderen met muzikanten, alle mogelijke buitenlandse uitgeverijen, platenfirma's,... net zolang tot iemand met hem in zee wou gaan. Ten tweede heeft hij op een pientere manier ingespeeld op de markt en de veranderende maatschappij van toen. Door rekening te houden met de smaak van de grote massa, verdiende hij geld dat hij kon investeren in de promotie van jazz. Een uitgeverij of platenwinkel die op dat moment énkél voor jazz had gekozen, had nog niet overleefd. Door compromissen te sluiten met populaire dansmuziek en andere genres, kon hij beetje bij beetje werken aan de verspreiding van 'echte jazz', bijvoorbeeld door platen uit de Verenigde Staten te importeren. Daardoor kon hij ook muzikanten van bij ons een kans geven (zoals de componisten Peter Packay en David Bee, die internationale bekendheid verwierven), waardoor hij toch wel mee verantwoordelijk was voor het ontstaan van een bloeiende Belgische *jazzscene*. Verder heeft hij het belang van de opkomende platenindustrie en de radio, nieuwe middelen ter verspreiding van muziek, zeer goed ingeschat, zonder daarbij oudere mogelijkheden ter verspreiding te negeren, zoals pers (*Music magazine*), distributie van bladmuziek en de stimulans van amateurs.

Ten derde kunnen we stellen dat zijn passie voor de jazzmuziek ook een zeer grote rol gespeeld heeft voor het succes van zijn zaken. Hoewel we zouden kunnen denken dat Faecq niets meer was dan een geslepen zakenman, wordt dit tegengesproken door Véronique Bizet en door de toon van zijn artikels in *Music* en zijn 'Souvenirs'. Uiteraard wou hij ook geld verdienen met zijn ondernemingen, maar zonder te werken vanuit een overtuiging of een zeker idealisme, had hij niet op zoveel vlakken iets betekend voor jazzmuziek. Ten eerste schuilde er in de beginperiode weinig groot geld achter jazzmuziek, dus dat alleen zou geen reden kunnen zijn om te investeren in het nieuwe genre. Vervolgens is het opmerkelijk dat hij zich niet enkel focust op bezigheden waar veel geld mee te verdienen was (zoals de platenindustrie), maar ook op andere initiatieven zoals een tijdschrift over jazz, de Jazz Club, toernooien voor amateurs, ... Waarom deze ondernemingen succesvol waren, is voor een deel te verklaren vanuit zijn idealisme en doorzettingsvermogen. Faecq is een man die tientallen jaren geleefd heeft voor zijn werk en voor de Belgische *jazzscene*. Zonder die attitude zou hij minder ver geraakt zijn.

V.3.2. Robert Goffin

V.3.2.1. Wie was Robert Goffin?³⁶⁵

Robert Goffin werd geboren in Ohain in 1898, een dorp in Waals Brabant waar hij ook naar school zou gaan. Zijn middelbare school liep hij in het atheneum van St. Gillis bij Brussel. In 1916 begon hij zijn studies Rechten aan de Universiteit van Brussel (U.L.B.) en werd vanaf 1923 advocaat. Tijdens zijn studentenjaren in Brussel maakte Goffin kennis met de jazzmuziek en in 1924 richtte hij zelf een jazzband op met medestudenten: de Doctors Mysterious Six (cf. supra). Drie interesses liepen als een rode draad doorheen zijn leven: rechten, jazz en poëzie. Terwijl hij delicate assisenzaken pleitte, schreef hij poëzie en boeken, beluisterde en speelde hij jazzmuziek. Hij had verschillende belangrijke contacten in de Belgische literaire wereld, alsook in het intellectuele bourgeois milieu van Brussel. Daarnaast had hij een uitgebreid netwerk binnen de toenmalige *jazzscene*, van contacten met Belgische en buitenlandse muzikanten, jazzliefhebbers en critici.³⁶⁶ Als men weet dat hij in zijn vrije tijd naast jazz ook een zeer grote interesse had in sport, gastronomie, reizen en mooie vrouwen, vraagt men zich af waar hij nog de tijd vond om te schrijven. En toch heeft hij enorm veel geproduceerd dat van hoge kwaliteit is: een vijftigtal boeken, een tiental voorwoorden en honderden gedichten.

Omdat hij verschillende artikels schreef tegen de nazi's en tegen Léon Degrelle was hij genoodzaakt te vluchten toen de Tweede Wereldoorlog uitbrak. Uiteindelijk zou hij terecht komen in de Verenigde Staten, waar hij zou optreden als een soort ambassadeur voor België.³⁶⁷ In die periode onderrichtte hij zelfs jazzgeschiedenis en werd hij ere-inwoner van

³⁶⁵ Deze biografische schets is gebaseerd op verschillende artikels over Robert Goffin, enerzijds gepubliceerde tekst zoals SCHROEDER, Jean-Pol, "Robert Goffin", in: PERNET, Robert, SCHROEDER, Jean-Pol, e.a., *Dictionnaire du jazz à Bruxelles et en Wallonie*, Liège, Mardaga, 1991, pp. 151-153. Anderzijds losse notities in de collectie Robert Pernet (doos Robert Goffin en map R, Robert Goffin).

³⁶⁶ Voorbeelden daarvan zijn jazzcritici als Albert Bettonville, Carlos de Raditzky, dé Franse criticus Hugues Panassié,... In het persoonlijk archief van Goffin vinden we bijvoorbeeld exemplaren van boeken terug van hen, gesigneerd aan Robert Goffin, al dan niet met een persoonlijke noot. Bijvoorbeeld: AML, MLPo 243, PANASSIE, Hugues, *Le jazz hot. Présenté par Louis Armstrong*; Paris, R.-A. Corrêa, 1934. Exemplaيرة avec dédicace autographe signée de l'auteur à Robert Goffin. Of AML, FS XVIII 28647, BETTONVILLE, Albert, *Paranoïa du jazz: L'improvisation dans la musique du jazz*, Paris, Bruxelles, Les cahiers du jazz, 1939. Exemplaيرة n° 133, avec dédicace autographe signée de l'auteur à Robert Goffin. AML, FS XVIII 28692, *Programme d'un concert de Duke Ellington et son orchestre* [1933]. Exemplaيرة avec dédicace autographe signée de Duke Ellington et son orchestre à Robert Goffin.

³⁶⁷ In het archief van Robert Goffin, zich bevindend in het Archives et Musée de la Littérature Française, vonden we heel wat interessante documenten en correspondentie terug uit de jaren veertig. Goffin en de Verenigde

New Orleans. Later in zijn leven zou hij een reeks herinneringen neerschrijven, waarvan enkele interessant zijn voor een onderzoek naar jazz in het interbellum.³⁶⁸ In 1984 overleed hij in Brussel.



Robert Goffin met trompet, MIM Brussel, Fonds Robert Pernet

V.3.2.2. Goffin en jazz

*“Le jazz qui simplifie la vie
Et qui est pur et beau
Comme un sixième commandement”³⁶⁹*

Robert Goffin maakte het eerst kennis met de gesyncopeerde muziek tijdens de wereldtentoonstelling in Brussel in 1910, waar hij als kind getuige was van de cake-walk van zwarte artiesten. (cf. supra). In 1918 hoorde hij in zijn dorp de liedjes van een groep

Staten tijdens WO II zou zeker een veelbelovend onderwerp zijn voor een paper, maar viel buiten de door ons besproken periode.

³⁶⁸ GOFFIN, Robert, *Souvenirs à bout portant: Poésie, barreau, jazz*, Charleroi, Institut Jules Destree, 1979.

GOFFIN, Robert, *Souvenirs avant l'adieu: Par le monde, avec le P.E.N. Club*, Charleroi, Institut Jules Destree, 1980.

³⁶⁹ Extract uit het gedicht *Danses*. In: GOFFIN, Robert, *Jazz-band*, Bruxelles, Editions des Ecrits du Nord, 1922, p. 73.

Canadese (en Amerikaanse) soldaten, het 72^{ste} bataillon van Vancouver, die ragtime en militaire muziek brachten. Zelf maakte hij toen deel uit van een lokale fanfare als trompettist.³⁷⁰ Vervolgens leerde hij jazz kennen in de dancings. Hij woonde een tijd in het centrum op de boulevard Emile Jacqmain, tussen de Palace en l'Alhambra, en was een frequent bezoeker van verschillende Brusselse etablissementen.³⁷¹ *“Au thé du Palace, où il y avait de bons Musiciens, parmi lesquels un violoniste, Dubois, futur professeur au Conservatoire de Bruxelles, essayait de jouer du jazz “à la belge”. Nous eûmes là également “Clark and his Hawaiïans”, un ensemble dont les accents exotiques répondaient à nos aspirations. Il y avait aussi un thé dansant à l'Alhambra, et c'est là que je vis le premier orchestre de Noirs (...) Et puis, peu à peu, la danse a gagné le haut de la ville”*. Goffin zou zich echter niet beperken tot het Brusselse uitgaansleven, maar bezocht ook regelmatig Luik en Oostende en buitenlandse grootsteden, waar hij op zoek ging naar dancings die goede jazzbands programmeerden. Naast in de vele bars en dancings, leerde Goffin jazz ook kennen via zijn Columbia grammofoon, waarvoor hij platen zocht uit Londen of de Verenigde Staten. Hij kocht zijn platen onder andere in de International Music Store van Felix Faecq in de rue de la Madeleine in Brussel.³⁷²

Naar aanleiding van de Mitchell's Jazz Kings die hij in 1920 aan het werk hoorde in de Perroquet (cf. supra), schreef hij een artikel over jazz in het tijdschrift *Le Disque Vert*.³⁷³ In 1922 volgde de publicatie van een reeks gedichten onder de naam *Jazz-band*.³⁷⁴ Tussen '24 en '26 was hij zelf actief als trompettist in de Doctors Mysterious Six. Af en toe verschenen er ook artikels van hem in het tijdschrift *Musique Magazine (Music)* vanaf 1925). Het is in dit magazine dat Felix Faecq de manuscripten publiceerde van wat in 1932 het befaamde boek *Aux Frontières du Jazz* zou worden.³⁷⁵ Hierin beschreef Goffin met lyrisme en fascinatie hoe

³⁷⁰ VERMEULEN, Marcel, “Le temps du jazz et des cocottes évoqué par Robert Goffin, 85 ans, avocat, poète, trompettiste...”, in: *Le Soir*, 18/07/1985, pp. 6-7.

³⁷¹ DANVAL, Marc, *L'Insaisissable Robert Goffin. De Rimbaud à Louis Armstrong*, Gerpennes, Quorum, 1998, pp. 119-120.

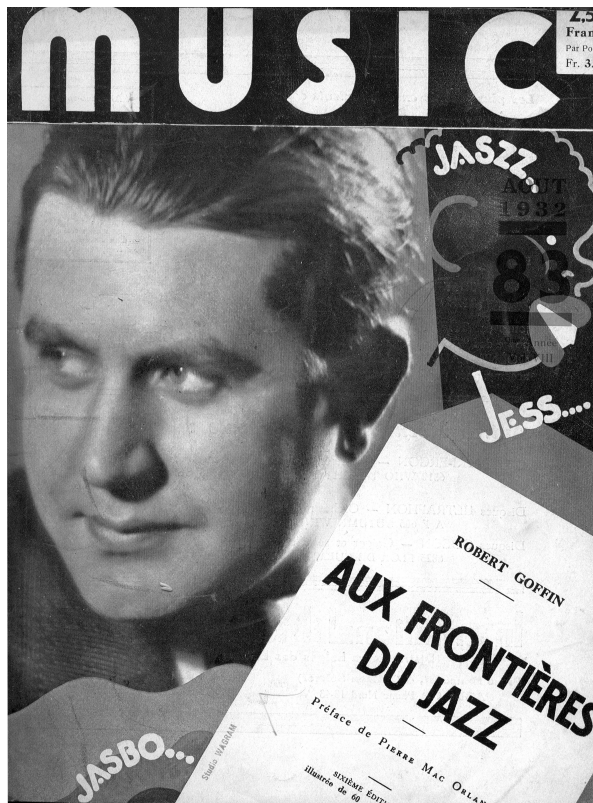
³⁷² DANVAL, Marc, *L'Insaisissable Robert Goffin. De Rimbaud à Louis Armstrong*, Gerpennes, Quorum, 1998, p. 124.

³⁷³ Verschenen in *Le Disque Vert*, juli 1922.

³⁷⁴ GOFFIN, Robert, *Jazz-band: Poèmes*. Avec une préface de Jules Romains et des bois originaux gravés par Gaston De Beer, Bruxelles, Ecrivains du Nord, 1922.

³⁷⁵ Dit boek is zeer moeilijk te vinden, maar bevindt zich onder andere in het fonds Pernet en in de Koninklijke Bibliotheek. De inhoudstafel geeft de lezer een idee over wat men kan verwachten van het boek: Premiers Airs,

de gesyncopeerde muziek haar intrede deed in de cultuur en het vermaak van de Westerse wereld. Hoewel er elders al wel essays waren verschenen over jazz, over de muzikale techniek, over toenmalige muzikanten of de vergelijking met klassieke muziek, wordt dit werk beschouwd als het eerste belangrijk boek over de jazzmuziek omdat het geschreven werd vanuit historisch perspectief.³⁷⁶ Het poogt de belangrijkste musici te benoemen en de jazz in Europa te bestuderen.



Robert Goffin, Aux Frontières du Jazz, Cover Music Augustus 1932, MIM Brussel, Fonds Robert Pernet

Het boek bevat informatie over de geboorte van jazz, de context van de zwarte Amerikanen, de instrumenten, stijlen en improvisatie, de klassiekers van de jazz, jazz in Europa, jazz in de dancings, verschillende oudere en contemporaine orkesten worden besproken,... en dit alles met oog voor detail. Het is echter zeer belangrijk dat we weten dat dit boek vanuit een bepaald perspectief is geschreven, namelijk pro de 'hot jazz' van o.a. Louis Armstrong en

Premiers Jazz en Europe, Origine du Jazz, Les instruments, Spirituals, Essai d'orchestre, Dancing, Découverte du Hot, Le Jazz Straight et Hot, Souvenirs de Jazz, Les classiques du Hot, Les Jazz célèbres, Les grands orchestres blancs, Nuits de Jazz à Harlem, Les grands Jazz nègres, Les Individualités du Hot, Les Compositeurs, Choeurs et Chanteurs, Le Jazz actuel en Europe (Angleterre, France, Allemagne, Belgique).

³⁷⁶ PERNET, Robert, "Un demi siècle de Jazz à Bruxelles", in: X, *Bruxelles Coeur de l'Europe, Bruxelles*, Syndicat d'Initiative de Bruxelles, 1969, p. 71.

contra 'straight jazz' van een Paul Whiteman. Verder bevat het boek geen enkele historische methodologie en is het voor een deel gebaseerd op persoonlijke herinneringen van Goffin zelf. Dat in het achterhoofd houdend, is *Aux Frontières du Jazz* onmisbaar voor een studie van jazz in het interbellum, omdat het in het midden van deze periode geschreven werd en het in de vorm van mémoires veel informatie biedt die als ander bronnenmateriaal verloren is gegaan (cf. infra).

In 1939 verbleef hij voor het eerst in de Verenigde Staten, een land waarvoor hij een vergaande fascinatie had.³⁷⁷ Tijdens zijn verblijf in de Verenigde Staten tijdens de Tweede Wereldoorlog, specialiseerde hij zich nog verder in jazz. Hij was er bevriend met belangrijke muzikanten (zoals Louis Armstrong) en bezocht de belangrijkste plaatsen (New Orleans, Harlem,...). Hij leidde in New York het tijdschrift *La Voix de la France* en kwam in contact met andere kunstenaars die gevlucht waren, zoals Chagall, Dali en Maurois, alsook met de Amerikaanse dichter over jazz Langston Hughes.³⁷⁸ Samen met zijn vrouw Suzanne en Maurice Maeterlinck en diens vrouw woonde hij een optreden van Benny Carter bij in de Savoy in Harlem. Het feit dat het Amerikaanse tijdschrift *Esquire* een rubriek over jazz toevertrouwde aan een Belg, zegt veel over de kennis en capaciteiten van Goffin.³⁷⁹ Hij zou ook zeer intensief boeken schrijven over jazz in deze periode, getuige daarvan achtereenvolgens zijn *Jazz from the Congo to the Metropolitan* (1944)³⁸⁰, *Histoire du Jazz* (1945)³⁸¹, *La Nouvelle-Orléans, capitale du jazz* (1946)³⁸², *Louis Armstrong, le roi du jazz* (1947)³⁸³ en zijn *Nouvelle histoire du jazz: Du congo au bebop* (1948).³⁸⁴

Naast deze fundamentele werken over jazzgeschiedenis, schreef hij ook artikels in gespecialiseerde tijdschriften en gaf hij conferenties over jazz. Tijdens zijn verblijf in de VS

³⁷⁷ SCHROEDER, Jean-Pol, "Robert Goffin", in: PERNET, Robert, SCHROEDER, Jean-Pol, e.a., *Dictionnaire du jazz à Bruxelles et en Wallonie*, Liège, Mardaga, 1991, p. 152.

³⁷⁸ ibidem

³⁷⁹ De artikels van zijn hand die verschenen zijn in dit tijdschrift, zijn allen terug te vinden in het AML.

³⁸⁰ GOFFIN, Robert, *Jazz from the Congo to the Metropolitan. Avec une introduction par Arnold Gingrich; traduit par Walter Schaap et Leonard G. Feather*, Garden City, Doubleday, Doran and Co., 1944.

³⁸¹ GOFFIN, Robert, *Histoire du jazz*, Montréal, Lucien Parizeau, 1945.

³⁸² GOFFIN, Robert, *La Nouvelle-Orléans capitale du jazz*, New York, Editions de la maison française, 1946.

³⁸³ GOFFIN, Robert, *Louis Armstrong, le roi du jazz*, Paris, Pierre Seghers, 1947.

³⁸⁴ GOFFIN, Robert, *Nouvelle histoire du jazz: Du congo au bebop. Avec une introduction par Carlos de Raditzky*, Bruxelles, L'écran du monde, 1948.

doceerde hij zelfs over jazzgeschiedenis aan de New School for Social Research in New York³⁸⁵ en was hij stichter van een museum over jazz in New Orleans.³⁸⁶

Goffin was een grote fan van Louis Armstrong, wiens muziek hij beschouwde als échte jazz, waar er ruimte was voor improvisatie, in tegenstelling tot de symfonische ‘straight’ jazz. Eén van zijn artikels in *Music* ging over het optreden van Louis Armstrong in Londen in 1932.³⁸⁷ Het was echter kort voor de publicatie van zijn boek dat Goffin voor het eerst kennis maakte met de muziek van Armstrong, waardoor hij zijn boek herwerkt heeft. Een zeer opmerkelijk feit is dat Goffin zelf stelt dat hij jazz vooral kende via blanke muzikanten. Zijn idolen waren Bix Beiderbecke, Red Nichols of de gebroeders Dorsey.³⁸⁸ Het feit dat één van de grootste jazzfans – en kenners vooral blanke muzikanten kende, zegt iets over de Belgische *jazzscene* van dat moment en over de muziek waarmee men vertrouwd was. Op 25 november 1934 speelde Louis Armstrong in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel, gevolgd door een bal waar amateurorkesten optraden. Daar viel een beker te winnen, genaamd “Aux Frontières du Jazz”, uitgereikt door Robert Goffin.³⁸⁹ Tussen Armstrong en Goffin zou een echte vriendschap ontstaan.

Als muzikant zou Goffin zelf een bescheiden carrière als amateur uitbouwen, beginnende als trompettist in de Doctors Mysterious Six (vanaf 15 dec. 1924) met zijn vrienden van de universiteit. Toen dat twee jaar later ontbonden werd, ging Goffin bij de band Waikiki’s spelen. Het is onder meer deze band die op 15 januari 1926 op de eerste echte ‘séance de jazz’ speelt in de Union Coloniale. Goffin zou in 1927 ook af en toe meegespeeld hebben met het Bistrouille Amateur Dance Orchestra als trombonist.³⁹⁰

³⁸⁵ AML, M.L. 5748/75, Affichette annonçant les cours sur l’histoire du jazz, donnés en 15 semaines par Robert Goffin à The New School. New York, 1942.

³⁸⁶ DANVAL, Marc, *L’Insaisissable Robert Goffin. De Rimbaud à Louis Armstrong*, Gerpennes, Quorum, 1998, p. 137.

³⁸⁷ GOFFIN, Robert, “Avec Louis Armstrong à Londres”, in: *Music*, Augustus 1932, p. 375.

³⁸⁸ DANVAL, Marc, *L’Insaisissable Robert Goffin. De Rimbaud à Louis Armstrong*, Gerpennes, Quorum, 1998, p. 128.

³⁸⁹ DANVAL, Marc, *L’Insaisissable Robert Goffin. De Rimbaud à Louis Armstrong*, Gerpennes, Quorum, 1998, p. 131.

³⁹⁰ MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, doos Robert Pernet, Essai de chronologie de “Robert Goffin musicien” par R. Pernet Aout 1980.

V.3.2.3. De betekenis van Goffin voor de introductie van jazz in België

“Valeur hypnotique du jazz, caractère spontané et fatal de son influence, héroïsme du cœur, toi seul, Robert Goffin, tu l’as sentie, toi seul, tu as assumé un feu d’essences précieuses au plus central d’une claire clairière.

Parmi tous ceux qui ont aimé le jazz, toi seul, tu l’as aimé assez pour le défendre, avec ferveur mais aussi sans maladresse, impitoyablement.”³⁹¹

Het belang van Robert Goffin voor de Belgische jazz in het interbellum is van een totaal andere aard dan dat van Felix Faecq. Hij was geen directe tussenpersoon tussen de muziek en het publiek, door het promoten of ondersteunen van jazzmuzikanten. Wel was hij een bezielde liefhebber van de muziek, die ervoor gezorgd heeft dat jazz een andere status kreeg dan de dansmuziek uit het nachtleven. Zijn boek uit 1932 was een mijlpaal voor de erkenning van jazz als kunstvorm in plaats van puur amusement, evenals zijn artikels in *Music*. Jazz was voor hem niet langer muziek die ten dienste stond van dans, maar een geniaal nieuw muziekgenre waarvan niet ‘show’ maar wel improvisatie de basis was. Vanaf 1930 recenseerde hij ook nieuwe jazzplaten in *Music*, de eerste uitingen van jazzkritiek. Hij schreef ook over de grote ‘helden’ van de Amerikaanse jazz (Louis Armstrong, Duke Ellington, ...). Weliswaar schreef hij voor een publiek van jazzliefhebbers, dus kunnen we zijn werk niet beschouwen als een middel waarmee de totale bevolking als het ware bekeerd werd. Maar het is wel door de inspanningen van een selecte club jazzliefhebbers, waaronder Goffin, dat de muziek geïnstitutionaliseerd raakte.

Goffin was bijvoorbeeld samen met zijn vriend Félix Faecq de bezieler van de Jazz Club de Belgique en hij werd er erevoorzitter van. Tijdens het eerste toernooi voor amateurs in het Palais Saint-Sauveur zetelde hij als jurylid. Conferenties gaf hij voornamelijk naar aanleiding van de publicatie van zijn boek in 1932. Zo was er bijvoorbeeld op 30 juli 1932 zijn lezing over de Hot Jazz in het Kursaal van Oostende, die door de pers beschreven werd als een groot succes.³⁹² In 1932 gaf hij ook nog een conferentie over jazz op de radio (N.I.R.),

³⁹¹ Dichter en jazzliefhebber Ernst Moerman over *Aux Frontières du Jazz*. MOERMAN, Ernst, “Robert Goffin. Le Rôdeur de Frontières”, in: *Music*, juni 1931, p. 181.

³⁹² *Music*, september 1932, p. 386.

geïllustreerd met jazzplaten.³⁹³ Hij werd in die tijd beschouwd als een autoriteit op het vlak van jazzgeschiedenis. Hij nam ook deel aan debatten over jazz, zoals de bekende discussie die in april 1933 georganiseerd werd door het tijdschrift *Le Rouge et Le Noir*, waar hij als verdediger van de hot jazz optrad.³⁹⁴ In het seizoen 1939-1940 verzorgde hij tien uitzendingen op het N.I.R. over de grote componisten van de gesyncopeerde muziek.³⁹⁵

Wat ook van belang was voor het promoten van de jazzmuziek, is dat Goffin via een ander medium, namelijk de literatuur, jazz onder de aandacht bracht. Dit kaderde in een algemene beweging die men overal in Europa en voornamelijk in Frankrijk zag, dat dichters en kunstenaars in de nieuwe muziek een uiting zagen van modernisme en erdoor geïnspireerd werden. Om het met de woorden van Louis Armstrong te zeggen: “*C’est grâce à des poètes et surtout à Robert Goffin que le jazz a pris son envolée pour le tour du monde.*”³⁹⁶ Goffin was bijvoorbeeld bevriend met mensen als Jean Cocteau, die in Parijs via poëzie reageerde op jazz. Het werk *Aux Frontières du jazz* van Goffin had in de jaren dertig een reikwijdte tot ver buiten België en veroorzaakte heel wat polemieken en debat. In het Engels werd het werk niet vertaald omdat het teveel kritiek bevatte op Paul Whiteman en Jack Hylton, respectievelijk de Amerikaanse en de Engelse ‘koning van de (symfonische) jazz’. Toch kwamen er uit Amerika reacties op zijn boek. In *Music* lezen we enkele brieven van Amerikanen aan Goffin over *Aux Frontières du Jazz*. “*Goffin is one of the best foreign students of jazz in all its phases*”, volgens een Amerikaanse uitgeverij.³⁹⁷ Opmerkelijk is een brief van een Amerikaanse jazzfan, die beweerde dat de Europese receptie van jazz als iets artistiek, zo door Goffin uiteengezet in zijn boek, iets totaal onbekends was in de Verenigde Staten. Hij stelde ook dat het publiek daar vooral jazz als showelement beschouwde en de zwarte jazz onderwaardeerde.³⁹⁸ Anderen hoopten op een vertaling van het boek in het Engels, aangezien Frans maar door een heel klein deel van de Amerikaanse bevolking begrepen

³⁹³ *Music*, oktober 1932, p. 412. Dit soort informatie verscheen in *Music* meestal onder de noemer ‘Echos’ of korte nieuwtjes.

³⁹⁴ *Music*, juli – augustus 1933, p. 179.

³⁹⁵ *ibidem*

³⁹⁶ In: DANVAL, Marc, *L’Insaisissable Robert Goffin. De Rimbaud à Louis Armstrong*, Gerpennes, Quorum, 1998, p. 13.

³⁹⁷ The Phonophile’s Bookshelf: Jazz Frontiers (in Music Lovers Guide), in: “Les Américains lisent Aux Frontières du Jazz”, *Music*, april 1935, pp. 12-13.

³⁹⁸ Brief van Leslie Lieber (Chicago, Illinois) aan Robert Goffin, in: “Les Américains lisent Aux Frontières du Jazz”, *Music*, april 1935, pp. 12-13.

werd.³⁹⁹ Uit de boekrecensies in Amerika blijkt ook dat men verbaasd was hoe deze Belg zoveel kon weten over Amerikaanse jazz. *“The amazed American reader finds that this Belgian knows not only the current personnel of each hot jazz band, but the various shifts in personnel during the last five years or so.”*⁴⁰⁰ Goffin is niet alleen belangrijk geweest binnen de Belgische *jazz scene*, maar voor jazz in het algemeen. Hij wordt genoemd in alle gespecialiseerde werken en andere auteurs baseren zich op zijn boeken.

V.3.2.4. Het werk van Robert Goffin als historische bron

In de vele geschriften van Robert Goffin vindt de historicus informatie die nergens anders meer beschikbaar is onder de vorm van documenten of andere bewijsstukken. De onmogelijkheid om personen te interviewen die de introductie en verspreiding van jazz in België hebben meegemaakt in het interbellum, zorgt ervoor dat Goffin één van de weinigen is die ons een goed beeld kan schetsen van hoe het werkelijk geweest kan zijn tijdens het interbellum.⁴⁰¹ *Aux frontières du jazz* geldt als getuigenis die het dichtst bij de feiten staat, terwijl zijn mémoires op latere leeftijd ook heel wat nuttige informatie bevatten over de jazz in het interbellum, al is hierbij een kritische blik nog belangrijker omdat de werken zo lang na de feiten geschreven werden. Een voorbeeld hiervan is zijn herinnering over het optreden van Louis Mitchell in 1920. In zijn geschriften lezen we dat dit voor hem dé ultieme ervaring was, maar in een brief uit zijn persoonlijk archief zegt hij: *“then an other band arrived in the Gaiety and it was much better (...) I remember that my friends and myself fond of jazz were preferring going at the Gaiety”*.⁴⁰² Goffin was overigens op de eerste plaats poëet, geen historicus. Het is dan ook op een eerder poëtische wijze dat zijn werken geschreven zijn, waardoor de historische accuraatheid van details vervaagt. Zijn werk is noch wetenschappelijk, noch vulgariserend, maar geschreven vanuit een passie voor jazz met als resultaat een combinatie van historische informatie en persoonlijke ervaringen.

³⁹⁹ “Les Américains lisent Aux Frontières du Jazz”, *Music*, mei 1935, p. 15.

⁴⁰⁰ “All quiet on the Western jazz Front. Les Américains lisent Aux Frontières du Jazz”, in: *Music*, juni 1935, p. 11-12.

⁴⁰¹ Of zoals Jean-Paul de Nola het veel mooier uitdrukt: *“Goffin a toujours été le témoin de son époque.”* in DANVAL, Marc, *L’Insaisissable Robert Goffin. De Rimbaud à Louis Armstrong*, Gerpennes, Quorum, 1998, p. 12.

⁴⁰² Brief van Robert Goffin aan Franklin G. Brigge (Columbia Records, New York), 09/07/1964, in: AML, ML 07566/0185, Correspondance à Franklin G. Brigge et à Robert Goffin.

In wat volgt proberen we een overzicht te geven van fragmenten die interessant zijn voor de door ons onderzochte periode.

- *“le jazz est intégralement sexuel: il est manifestation spontanée de la brute, transposition polyphonique d’animalité. Hourra, hourra! C’est tout cela qu’il fait aimer dans le jazz; c’est tout cela qui est l’expression d’une race saine et qui doit faire plaisir à notre avachissement chrétien.”*⁴⁰³

Uit dit fragment uit zijn eerste schrijfsel over jazz, blijkt duidelijk hoe Goffin artistiek geïnspireerd werd door de muziek. Hij ziet het als iets dat moderniteit uitstraalt, een middel om oude gevestigde waarden te herbekijken. Er blijkt ook een verheerlijking van het zwarte ras uit, een modeverschijnsel uit de artistieke wereld op dat moment. Goffin is zeker niet de enige met dergelijke visie in de Europese culturele wereld, maar wel de eerste die in ons land uitdrukt hoe nieuw en betekenisvol jazz zou kunnen zijn voor de samenleving. Belangrijk is ook dat hij het seksuele van de muziek benadrukt, iets dat ook gerelateerd was aan de dansen van dat moment en waartegen kritiek zou komen uit conservatieve hoek. Dit artikel is een poëtische uitdrukking van zijn gevoelens over jazz, die hij hoorde tijdens het optreden van de Mitchell’s Jazz Kings in Le Perroquet. Het bevat geen historische informatie over de introductie van jazz in België.

- *“Pour ma part, je courais de dancing en dancing, pour écouter les nouveaux airs envoûtants que l’Amérique nous envoyait sans relâche.”*⁴⁰⁴

Deze frase bevestigt onze stelling dat jazz in het begin via het nachtleven geïntroduceerd en bekend werd bij het publiek. Daarbij moeten we in het achterhoofd houden dat Goffin als student uit de gegoede klasse niet naar alle soorten dancings ging. Het is weinig plausibel dat in de volksdancings de nieuwste jazzritmes uit Amerika te horen waren.

- *“Les foules se pressent, les danseurs sont excités, la jeunesse pétillante, les habitués battent la mesure, une génération de doppés se prépare. Je vous annonce,*

⁴⁰³ GOFFIN, Robert, “Jass-Band”, in: *Le Disque Vert, revue mensuelle de littérature*, 1e jaargang, nr. 3, juli 1922, Parijs-Brussel, p. 72.

⁴⁰⁴ GOFFIN, Robert, *Souvenirs à bout portant: Poésie, barreau, jazz*, Charleroi, Institut Jules Destree, 1979, p.15.

Mesdames et Messieurs, le règne du Jazz, médecine infernale fabriquée dans les usines américaines, mise en conserve dans des disques noirs comme l'âme des bootleggers qui la fraudent et la transportent, renflée et humée par les Européens pour qui elle est devenue une nécessité, pour les Etats-Unis une merveilleuse industrie d'exportation qui conquiert le marché outre-Atlantique"⁴⁰⁵

Dit citaat werd gekozen als inleiding op deze scriptie, omdat het zeer mooi de betekenis van jazz in het interbellum vat. Bij ons werd de muziek geïmporteerd uit Amerika via onder andere de opkomende platenindustrie en vond de jazz een voedingsbodem in een sfeer van uitbundigheid, gelieerd aan dans, jeugdigheid en zelfs seksualiteit. Uiteindelijk is jazz uitgegroeid in de jaren dertig tot een vaste waarde in de Europese samenleving, al is 'nécessité' misschien wel een sterke woordkeuze van Goffin.

- *"A la faveur de la guerre continentale, des crises mondiales, des révolutions politiques, des romans policiers, des poèmes d'aventure et de ce besoin de perversité morbide noyauté au coeur de la jeunesse de 1920, le jazz est devenu la substance nécessaire qui a nourri notre génération."*⁴⁰⁶

Goffin geeft hier enkele redenen waarom hij denkt dat jazz een fundamentele waarde is geworden voor de generatie van het interbellum. Voor hem zijn onder andere de oorlog en de crisissen mede verantwoordelijk voor de populariteit van jazz. Hij gelooft duidelijk ook in het fundamentele belang van jazz voor die periode. Er zit een zekere waarheid in zijn stelling, maar we moeten ons ervan bewust zijn dat ze uit de mond van een gepassioneerde jazzliefhebber komt. Een tegenstander van jazz uit die periode zou het belang voor de totale generatie zeker minder hoog ingeschat hebben.

- *"Timidement d'abord puis avec une vitupération décuplée par la puissance des recettes quotidiennes, les patrons de dancing introduisirent un à un les instruments de jazz"*⁴⁰⁷

Uit deze stelling blijkt dat uitbaters van dancings bijna gedwongen werden om mee te doen met de jazzrage. Door de introductie van jazzinstrumenten in enkele dancings, ging de bal als

⁴⁰⁵ GOFFIN, Robert, *Aux Frontières du Jazz*, Paris, Editions du Sagittaire, 1932, p. 15.

⁴⁰⁶ Idem, p. 14.

⁴⁰⁷ Idem, p. 29.

het ware aan het rollen en moesten de anderen volgen. Op die manier breidde het modeverschijnsel dus uit, niet omdat enkele mensen toen de onbetwiste waarde van jazz verkondigden, maar simpelweg omdat het aansloot bij een dansrage van het publiek en het daarom commercieel interessant was om jazz te programmeren.

- *“Les Mitchells avaient apporté une belle cargaison d’airs américains qui furent bientôt à la mode”⁴⁰⁸*

Dit bevestigt ons idee dat de eerste gesyncopeerde muziek bij ons werd geïntroduceerd door Amerikaanse muzikanten en dat ze daarna vrij snel overgenomen werd door Belgische muzikanten die in dancings het publiek ermee vermaakten. Goffin spreekt hier ook zeer duidelijk van een mode.

- *“fuite des années; de tous ces airs vibrants qui furent de la joie, des baisers, de la danse, des regards assouvis, de la volupté, des corps l’un contre l’autre ...
(...) de l’influence néfaste du jazz sur les études universitaires.”*

Dit toont enerzijds mooi hoe het boek van Goffin samengesteld is uit herinneringen uit zijn jeugd en geschreven is vanuit een zekere nostalgie naar de wilde jaren van het studentenleven. Anderzijds koppelt hij jazz duidelijk aan dans en seksualiteit, waardoor het niet verwonderlijk is dat er kritiek op kwam.

- *“C’était l’époque heureuse où Billy Smith jouait au Plaza, les Georgians au Perroquet et Arthur Briggs à l’Abbaye. Nous ne faisons pas encore exactement le départ entre le jazz straight et hot”*

Plaza, Perroquet en l’Abbaye waren zeer populaire Brusselse burgerlijke dancings uit die tijd waar de nieuwste jazzbands optraden, waaronder dus deze buitenlandse artiesten die het Belgische publiek vertrouwd maakten met jazz. Opvallend is dat Goffin hier zelf toegeeft dat alles toen min of meer goed was voor jazzfans en men nog niet bezig was met een kritisch onderscheid tussen verschillende stijlen (hoewel men natuurlijk wel kon zeggen wat men subjectief gezien graag of niet graag hoorde). Dit zou in de jaren dertig wel gebeuren, wanneer er een echt jazzliefhebbersmilieu ontstond en er in *Music* standpunten werden

⁴⁰⁸ Idem, p. 37.

ingenomen voor de hot jazz. Dit deed Goffin zelf ook in zijn boek *Aux Frontières du Jazz* in 1932.

- *“C’est au dancing que le jazz est vraiment lui-même”*⁴⁰⁹

Dit is een zeer duidelijke bevestiging van de plaats van jazz in het nachtleven. Al is dit standpunt verrassend voor Goffin in 1932, omdat hij behoorde tot de selecte groep die de jazz wou verheffen tot een hogere kunstvorm, die thuishoorde in het officiële concertcircuit in plaats van in de dancings.

- *“A Bruxelles, ce sont les jazz-bands qui firent les établissements. Il y eut dès l’armistice la suprématie tumultueuse du “Palace” énorme salle aux tentures vertes qui endiguait tous ceux que lui charrait, à travers un hall cosmopolite, un fleuve de tapis rouges. Les orchestres de l’époque jouaient déjà toute la gamme des fox-trots d’alors pendant que les dancings attardés en étaient encore aux vieux airs français d’avant-guerre”*⁴¹⁰

Hieruit blijkt dat enkele dancings de hype rond jazz meteen oppikten en enkele andere nog even op zich lieten wachten. Om ‘mee te zijn met de tijd’ moest men volgens Goffin fox-trots spelen.

- *“Pendant longtemps le jazz ne fut pour moi qu’une musique que je sentais européennement. Il ne m’avait pas encore été donné d’entendre la véritable interprétation spontanée et instinctive de Musiciens qui recréent pour leurs propres besoins selon l’inspiration du moment. Il avait manqué aux Européens le don d’expression sans lequel le jazz n’est qu’un pauvre climat décevant.”*⁴¹¹

Het is zeer opmerkelijk dat Goffin zelf aangeeft dat hij jazz als iets Europees beschouwde, terwijl het in se Amerikaanse muziek was. De echte zwarte jazz, met improvisatie als basiselement, kwam dus in het begin niét tot het publiek in ons land. Dit is te verklaren door het feit dat platen met zwarte muziek niet werden geëxporteerd naar België. Goffin kende,

⁴⁰⁹ Idem, p. 75.

⁴¹⁰ Idem, p. 78.

⁴¹¹ Idem, p. 83.

zeker in de eerste helft van de jaren twintig, jazz vooral via orkesten in dancings met voornamelijk blanke muzikanten.

- *“Il manquait aux blancs américains le sens même de la création, si bien que pendant longtemps le jazz fut de l’improvisation nègre, traduite, arrêtée, immobilisée, transcrite au point que les premiers compositeurs blancs s’inspirant d’un rythme perpétuellement en mouvement, le fixèrent dans leurs écritures et en firent une mélodie figée qui quiconque, pensaient-ils, pouvait jouer malgré qu’on y retrouvât les inflexions premières de la musique syncopée.”⁴¹²*

Goffin stelt hier dat jazz voor hem lang de geschreven, blanke versie geweest is. Tijdens het interbellum was het dit soort symfonische, naar het blanke oor gemodelleerde versie van jazz die het grote publiek kende. Het is slechts een beperkte groep jazzfans die via platen van Amerikaanse ‘hot jazz’ leerden dat er een groot verschil is in interpretaties van jazz. Doorheen de jaren dertig werd het Belgische publiek meer geïntroduceerd in de wereld van de Amerikaanse jazz (door platen en concerten), maar ook de swingorkesten brachten voornamelijk een soort jazz die het grote publiek wilde horen. Het is belangrijk dat we weten dat jazz in het interbellum een andere betekenis had in België dan in Amerika.

- *“Ce fut la période glorieuse du vrai jazz; captivés par des intonations inconnues, nous courrions en vain les disques et les orchestres. Nous perquisitionnions chez les marchands pour découvrir quelques mesures de ‘New Orleans’” (...) Un après-midi, passant rue de la Madeleine, la porte ouverte du “Stasny Office” de l’Universal Music Store, m’assiégea d’une bouffée de délire, je m’arrêtai et écoutai les cadences du phonographe. J’entrai en coup de vent déclarant au patron qu’il jouait un “California Ramblers” que je voulais acheter”⁴¹³*

Hier beschrijft Goffin het kantelmoment waarop jazz niet meer enkel was wat men kende van de blanke orkesten in de dancings. Via platen en via de handel van Félix Faecq leerde een selecte groep fans een andere soort jazzmuziek kennen rond 1930.

⁴¹² Idem, p. 84.

⁴¹³ Idem, p. 91.

- *“Jours bénis où j’entraînais tous les Musiciens chez moi pour leur faire entendre les seuls jazz de l’époque”⁴¹⁴*

Door toedoen van gepassioneerden als Goffin en Faecq, die investeerden in de nieuwste technologie op het gebied van platen (en zich dat ook konden veroorloven), leerde de Belgische *jazzscene* meer en meer de echte jazz uit Amerika kennen en vertaalde die uiteindelijk naar eigen composities bij ons die geen fox-trots meer waren maar in ware ‘dixieland’ stijl gespeeld werden.

- *“Je pense à tous les marchands qui refusaient de me laisser entendre des disques parce que je voulais des hots qu’ils maudissaient”⁴¹⁵*

Hieruit blijkt dat het rond die tijd zeker nog geen wijd verspreid gegeven was dat de geïmproviseerde ‘hot jazz’ verkocht werd in de platenwinkels. Faecq heeft op dit gebied dus een pioniersrol gespeeld. Hij getuigde dan ook dat het soms moeilijk was om jazz te verkopen aan andere winkels (cf. supra).

- *“Il est certain que la formule mélodique est actuellement la seule commerciale et que les producteurs qui savent que toute innovation est vouée à une incompréhension relative flattent les goûts et la déformation du public en répétant des éternelles rengaines.”⁴¹⁶*

In deze stelling zit de kern van de muziekindustrie verrat, namelijk dat producenten voor het grote publiek muziek brengen die aangepast is aan de smaak en dat nieuwigheden weinig kans krijgen op commercieel gebied. Zo verging het dus ook de jazz in het interbellum, waar hot jazz in het begin enkel in een apart milieu van fans werd geapprecieerd.

- *“L’interprétation “straight” est naturellement celle qui a le plus de vogue parmi les Musiciens parce que c’est la plus facile tandis que le jazz “hot” est l’apanage d’une élite très restreinte”⁴¹⁷*

⁴¹⁴ Idem, p. 92.

⁴¹⁵ Idem, p. 92.

⁴¹⁶ Idem, p. 95.

⁴¹⁷ Idem, p. 96.

Dit citaat geeft een andere verklaring voor het succes van de 'straight jazz', namelijk dat die gemakkelijker te imiteren was voor musici van bij ons. De straight jazz was namelijk geschreven muziek, die via partituren verspreid kon worden. Hot jazz daarentegen vroeg om een ontwikkelde platenmarkt en om individueel talent van de muzikant die moest kunnen improviseren.

- *“C’est eux [Les Georgians] qui nous firent connaître les “New Orleans Rhythm Kings” et les disques éblouissants de “Gennett” qui furent pour beaucoup dans notre formation Musicale.”⁴¹⁸*

Dit citaat bewijst nog maar eens dat de liefhebbers via platen van bepaalde labels, hier Gennett dat door Faecq verkocht werd, kennis maakten met de jazz zoals die in New Orleans beoefend werd.

- *“Il faut dire que le public bruxellois fut vite fait à ces interprétations nouvelles et l’on peut même certifier que Bruxelles fut la première capitale européenne où le jazz hot sévit avec intensité et où, à partir de 1926, les jazz mélodiques étaient impitoyablement refusés. A la même époque Londres ne jurait que par les banalités de Jack Hylton ou du Savoy Havana Band tandis que Paris n’avait pas un seul orchestre acceptable. Il faut ajouter que les Musiciens belges furent les premiers à jouer hot”⁴¹⁹*

Volgens Goffin waren de Belgen de eersten in Europa om 'hot jazz' te spelen en werd Brussel vanaf het einde van de jaren twintig erg ontvankelijk voor dit soort jazz. Het was zeker zo dat muzikanten bij ons experimenteerden met het genre, aangezien ook Faecq hierover getuigt. Componist Peter Packay bijvoorbeeld creëerde muziek die in dezelfde lijn lag met wat er gebeurde in de Verenigde Staten. Om echter daarom te beweren dat melodische jazz geweigerd werd, lijkt ons sterk. Het is immers geweten dat er in de jaren dertig verschillende 'straight jazz' orkesten optraden in Brussel en een groot succes kenden bij het grote publiek (zoals bijvoorbeeld Jack Hylton). Verder lijkt het ook overdreven dat Londen en Parijs niet

⁴¹⁸ Idem, p. 106.

⁴¹⁹ Idem, p. 106.

mee zouden geëvolueerd zijn. We weten bijvoorbeeld dat Louis Armstrong, voor Goffin 'de koning van de hot jazz', daar eerder optrad dan in Brussel en er een groot succes kende.

- *“Les marques de disques ne sont pas belges hélas et nous sommes si loin de Paris et de Londres. La firme Pathé vient cependant de rendre hommage à une formation hot en enregistrant des disques de Gus Deloof and his Racketeers.”*⁴²⁰

Hieruit blijkt het gemis van een platenindustrie in België rond 1930. Alle jazz op plaat moest geïmporteerd worden en Belgische muzikanten konden enkel opnemen in samenwerking met buitenlandse compagnies, zoals Pathé of Edison Bell.

- *“En tout cas, on peut dire que le jazz a eu un reflet considérable sur la culture européenne. Les foules se sont passionnées pour des orchestres et même pour certaines revues de groupes de couleur; des vedettes comme Florence Mills et Joséphine Baker, connurent les ovations des auditoires les plus difficiles.”*⁴²¹

Als we Goffin mogen geloven, heeft jazz een onmiskenbare invloed uitgeoefend op de Europese cultuur. Hij spreekt van 'les foules' (de grote massa) en dus niet van enkele ingewijden. Het is opmerkelijk dat hij dit al schrijft in 1932, toen jazz wel in de mode was bij een publiek van danslustigen, maar nog geen plaats had veroverd in de concertzalen.

- *“Le part du jazz était enfin devenue essentielle dans ma conception générale de l'art. Franz Hellens me demanda de rédiger une courte note afin de préciser la réalité des découvertes que nous apportait le jazz. Et c'est ainsi que le Disque Vert publia un des premiers articles consacré à la nouvelle musique.”*⁴²²

Vanuit het gevoel dat jazz iets fundamenteels ging bijbrengen aan de culturele wereld of zijn kijk op kunst ging veranderen, schreef Goffin zijn eerste stuk over jazz. Op die manier droeg hij bij tot het cultureel statuut van jazz.

- *“En 1939, je me rendis au Congrès des P.E.N. Clubs de New York, où je retrouvai l'élite des écrivains du monde. Mais ce qui m'avait surtout tenté, à l'occasion de mon*

⁴²⁰ Idem, p. 251.

⁴²¹ Idem, p. 89.

⁴²² GOFFIN, Robert, *Souvenirs à bout portant. Poésie. Barreau. Jazz*, 1979, p. 75.

*voyage, c'était l'appel définitif que le jazz exerçait encore sur moi. Je passai vingt jours à Manhattan et vingt et une nuits à Harlem. (...) et constatai que mon livre Aux Frontières du jazz, le premier hommage à la musique syncopée, était connu des vingt spécialistes que je rencontrai.*⁴²³

Hoewel deze stelling natuurlijk uit zijn eigen mond komt en daarom lichtelijk overdreven kan zijn, getuigt ze van de reikwijdte die het boek *Aux Frontières du Jazz* heeft gehad. Wel is het zo dat het vooral een publiek van jazzfans was die het boek las.

⁴²³ Idem, p. 138.

V.4. Deelbesluit

Een *jazzscene* kan niet bestaan zonder de actoren die haar creëren. Die zijn op te delen in drie grote groepen: de muzikanten of producenten, zowel professionelen als amateurs, het publiek of de consumenten, grosso modo bestaande uit dansers en jazzliefhebbers, en tenslotte de intermediären, een groep die zich tussen de muziek en het publiek bevindt. In dit deel kwamen ook de reacties aan bod en werkten we twee case studies uit rond de belangrijke tussenpersonen Félix Faecq en Robert Goffin, die elk op hun eigen manier een cruciale rol speelden voor de jazz in het interbellum.

Muzikanten waren uitermate belangrijk voor de introductie, verspreiding en acceptatie van jazz in België, omdat ze letterlijk de muziek tot bij het publiek brachten en het genre verder ontwikkelden door onderling contact en uitwisselingen met het buitenland.

Het bestuderen van het persoonlijk archiefmateriaal van tien belangrijke Belgische jazzmusici, bracht ons tot het formuleren van enkele gemeenschappelijke kenmerken van professionele muzikanten in het interbellum. Het waren jonge mannen, die in contact kwamen met jazz via het uitgaansleven. De meesten waren afkomstig uit een stedelijk gegoed milieu en waren klassiek geschoold, al dan niet aan het conservatorium, waarna ze zich bekeerden tot jazz en aan de slag gingen in stedelijke dancings. Ze groeiden uit tot professionele musici en vaak tot orkestleiders, die veel reisden en toerden door het buitenland. Binnen de Belgische *jazzscene* kenden de meeste musici elkaar of speelden zij samen. De muziek die zij brachten was veelal de blanke 'straight' jazz, enerzijds omdat die aansloot bij hun techniek en hun Belgische manier van spelen, anderzijds omdat ze ten dienste speelden van een publiek dat liefst op toegankelijke muziek wenste te dansen. De 'hot' jazz leerden de musici kennen via platen uit de Verenigde Staten. Amateurs waren van cruciaal belang voor het ontstaan en de groei van jazz in België, omdat hun eerste orkesten een leerschool vormden voor musici en ze de passie voor jazz hielpen verkondigen. Aan de hand van gegevens van deelnemende amateurs aan de toernooien, zagen we dat het merendeel van hen bedienden en studenten waren en dus veelal uit de middenklasse afkomstig waren.

Een tweede groep binnen de *jazzscene* was het publiek, al is het niet evident om precies te bepalen wie er te maken kreeg met jazz in het interbellum. Toch leek er een onderscheid te zijn tussen wie we aan de ene kant ‘dansers’ hebben genoemd en aan de andere kant ‘jazzliefhebbers’. Dat wil niet zeggen dat dansers jazz niet lief hadden of jazzliefhebbers niet dansten, maar het gaat om een verschillende houding ten opzichte van jazz. De ‘dansers’ zagen jazz als entertainment in de betere stedelijke dancings. Zij namen deel aan jazz als modeverschijnsel en vonden het een uiting van een bepaalde moderne levensstijl. De ‘jazzliefhebbers’ waren geïnteresseerd in jazz als muziek en soms zelfs als echte kunstvorm. Zij bediscussieerden de ‘echte jazzplaten’ afkomstig uit de VS op het einde van de jaren twintig, organiseerden zich in clubs, werkten mee aan het tijdschrift *Music* of lazen het alleszins en zetten zich af tegen de commercialisering en het showelement van jazz. Voor hen verdiende het genre een even hoog statuut als de klassieke muziek. Dit wilde echter niet zeggen dat de jazzliefhebbers het over alles onderling eens waren.

Binnen de reacties van het publiek die we bestudeerden in dit hoofdstuk, merkten we dit onderscheid op tussen enerzijds het ‘grote’ publiek en anderzijds een kleinere groep ‘fanaten’, die streden voor de muzikale erkenning van jazz ten opzichte van het (muziek)establishment en de ‘snobs’. Dat reacties veelvuldig en divers van aard waren, kwam voort uit het feit dat jazz een helemaal nieuw fenomeen was en als ‘populaire muziek’ aspiraties leek te maken op de toetreding tot de instituten der ‘serieuze muziek’, zoals de radio en de concertzalen. Reacties van de tegenstanders waren zowel moreel als muzikaal van aard. Bronnen die iets vertellen over de meningen over jazz, waren onder andere de debatten over de kwestie, de recensies van belangrijke concerten en de opiniestukken in gespecialiseerde tijdschriften.

Naast de producenten en de consumenten, bestond er een derde groep actoren, die de eerste twee groepen met elkaar in verband bracht: die van de bemiddelaars of intermediairen. Onder hen waren impresario’s, directeurs, critici, uitgevers, organisatoren,... Om hun positie binnen de Belgische *jazzscene* te illustreren, werkten we twee casestudies uit over Félix Faecq en Robert Goffin. De keuze viel niet toevallig op deze twee personen, enerzijds omdat er over hen voldoende bronnenmateriaal beschikbaar is en anderzijds omdat ze een voorbeeld zijn van twee verschillende modellen van intermediairen. Faecq

verenigde verschillende posities in één persoon, zoals vertegenwoordiger van buitenlandse platenmerken, uitgever en verkoper van jazzpartituren, directeur van het tijdschrift *Music*, stichter van de Jazz Club en organisator van toernooien en concerten. Hij ijverde voor de Belgische jazzmusici, voor auteursrechten en de plaats van jazz op de radio. De analyse van zijn correspondentie bracht ons tot een inzicht in zijn werkmethoden en zijn succes, dat volgens ons te verklaren is door een uitgebreid netwerk van (internationale) contacten, het pienter inspelen op de markt en de opkomende media en zijn passie voor jazzmuziek. Het belang van Robert Goffin daarentegen, lag eerder in het feit dat hij de verpersoonlijking was van de strijd van jazzliefhebbers voor de erkenning van het muziekgenre als hogere kunstvorm. Door middel van zowel literaire als kritische geschriften, droeg hij bij tot de bekendmaking van echte Amerikaanse 'hot' jazz en een hoger statuut voor jazz dan louter dansmuziek. Tenslotte gebruikten we de geschriften van Goffin als historische bron, als toets voor eerdere bevindingen in deze scriptie.

VI. INTERACTIE MET HET BUITENLAND

Doorheen de voorbije hoofdstukken is er meermaals verwezen naar het buitenland. Een transnationaal perspectief is onvermijdelijk in een onderzoek rond de introductie, verspreiding en vestiging van jazz in België, alleen al maar omwille van het feit dat jazz in essentie een fenomeen is dat uit het buitenland kwam overgewaaid. In dit deel willen we echter systematisch overlopen op welke manieren de Belgische *jazzscene* in interactie trad met het buitenland.

Ten eerste begon de introductie van jazz in België met buitenlandse muzikanten in ons land. We kunnen een onderscheid maken tussen enerzijds het bezoek van buitenlandse jazzbands in dancings, voornamelijk in de jaren twintig, en anderzijds de officiëlere concerten van grote buitenlandse jazzvedettes, veelal in de jaren dertig. Terwijl Louis Mitchell in het begin van de jaren twintig in l'Alhambra speelde, kon het publiek in de kelder van de Gaity genieten van Wilson's Jazz Imperators ("le meilleur de New York"). In die band bevonden zich muzikanten als Bobby Jones, Frank Withers en Buddy Gilmore. Niet veel daarna speelde Arthur Briggs met zijn Savoy Syncops in Luik en in Brussel. Deze trompettist was afkomstig uit het orkest van Will Marion Cook en zou een grote invloed uitoefenen op andere muzikanten in ons land. Ook blanke formaties deden ons land aan, zoals de groep Lido Venice (1923) of de Georgians van Frank Guarente (1924) in de Perroquet. Belangrijk hierbij is niet alleen dát ze speelden, maar dat ook de media, zoals het tijdschrift *Music*, verdere informatie gaf over de gebeurtenis, de band en de muziek. Op het gebied van grote concerten, vermelden we dat van Benton E. Peyton en zijn orkest in 1929, dat van Ted Lewis in 1930, Sam Wooding en Ray Ventura in 1931, Willie Lewis in 1932, Jack Payne in 1933, Louis Armstrong en Cab Calloway in 1934, de Mills Brothers in 1937, Coleman Hawkins in 1937 en 1939, Duke Ellington,... Er waren er echter heel wat meer. Volgens Francis Newton maakten Amerikaanse vedettes in de jaren dertig meer Europese toernees, enerzijds omwille van de commercialiseringsmechanismen die schuil gingen achter de bands, anderzijds omwille van de crisis van de jaren dertig, die vooral zwarte muzikanten in Amerika

in de problemen bracht in eigen land.⁴²⁴ Naast buitenlandse muzikanten die op toernee waren in België en in België optraden waren er vanaf het begin van de jaren twintig ook een heel aantal buitenlandse muzikanten die in Brussel resideerden en zich mengden met Belgische muzikanten in formaties. Een voorbeeld is de Amerikaanse trompettist Arthur Briggs. In Brussel bestond er een agentschap van een zekere Gaby Malaël, die boekingen verzorgde van orkesten in dancings, en zich specialiseerde in zwarte orkesten.⁴²⁵ Daarvan was de Seven Michigan Jazz een voorbeeld, een band van Cubaanse muzikanten, die via Malaël waren aangetrokken en optraden in 1926 in l'Abbaye. Zwarte orkesten leken in België echter een minderheid te zijn. Een verklaring voor het feit dat er relatief weinig Amerikaanse bands aan het werk waren bij ons, was de hoge kostprijs die onze etablissementen nooit zouden kunnen betalen. In Amerika verdienden muzikanten in jazzbands volgens Albert Sykes 400-500 dollar per persoon per week, wat zou neerkomen op 150.000 Belgische frank voor een heel orkest per week.⁴²⁶ Volgens hem waren er in België en Frankrijk wel enkele blanke bands die de Amerikaanse jazz konden benaderen. Het publiek kende jazz dan ook vooral via blanke orkesten, onder andere van Belgische muzikanten die zich het genre hadden eigen gemaakt en in dancings optraden. De betekenis van de eerste buitenlandse muzikanten lag ook vooral in het feit dat ze het genre voor het eerst in België brachten, of toch iets wat op dat moment 'jazz' werd genoemd. Buitenlandse vedettes hebben steeds als voorbeeld gediend, niet alleen voor het publiek maar ook voor onze muzikanten.

Het verhaal van de buitenlandse jazzmuzikanten die naar België kwamen en hier jazz introduceerden en hielpen verspreiden liep echter niet altijd even rechtlijnig. Zoals al eerder aangestipt, rezen er tijdens de crisis van de jaren dertig problemen met de komst van buitenlandse artiesten. In *Music* verscheen er een artikel van Hoedemaker over de crisis in de muzieksector, die volgens hem twee oorzaken had: enerzijds de mechanische muziek (zowel op plaat als in klankfilms) en anderzijds de immigratie van buitenlandse muzikanten. Volgens de auteur waren er in België fantastische eigen formaties aan het werk die in de

⁴²⁴ NEWTON, Francis, *Une Sociologie du Jazz*, Paris, Flammarion, 1966, p. 59.

⁴²⁵ MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Classeur "chrone" (ca. 1917-1930), Flyer van Gaby Malaël. "Propriétaire – impresario, Agence Internationale Mondaine et Artistique, Spécialité d'orchestres Jazz-Band et Symphoniques"

⁴²⁶ SYKES, Albert, "Le Jazz Band", in: *Musique Magazine*, november 1924, p. 11.

nieuwste 'hot' stijl spelen (zoals Remue, Candrix en Deloof) en werd het hoog tijd dat directeurs de ogen openen en inzagen dat buitenlandse producten niet noodzakelijk beter waren dan de nationale. De auteur heeft duidelijk genoeg van Amerikaanse import. "*Dans le domaine du jazz, (...) nous sommes fiers d'exiger nos artistes et de rendre justice à leur talent. (...) Deux mille chômeurs sur deux mille cinq cents musiciens ne suffisent-ils pas à inquiéter la masse dirigeante? (...) Les pays comme la France, l'Angleterre et même l'Amérique nous ferment la porte au nez. Par contre la frontière belge est ouverte toute large aux orchestres et aux musiciens étrangers.*"⁴²⁷ Volgens een Frans tijdschrift zouden Belgische werklozen, naar het voorbeeld van de Fransen, in 1932 publiekelijk gemanifesteerd hebben om hun ongenoegen te uiten over buitenlandse orkesten in Brussel.⁴²⁸ In de jaren dertig zouden er daardoor minder buitenlandse orkesten voor lange tijd geëngageerd worden in etablissementen, maar traden ze wel nog op tijdens concerten.

Een tweede aspect van de interactie met het buitenland was net het omgekeerde van het eerste, namelijk Belgische muzikanten in het buitenland. We zagen al in het hoofdstuk over muzikanten, dat er verbazend veel werd getoerd in het buitenland, enerzijds met eigen orkesten en anderzijds geëngageerd bij buitenlandse orkesten. Een belangrijk gegeven in de jaren twintig was de kans die enkele muzikanten hebben gekregen om naar Amerika te reizen via de maritieme compagnie Red Star Line, die orkesten rekruteerde om aan boord van pakketboten (de S.S. Belgenland en S.S. Lapland) tussen Antwerpen en New York de reizigers te entertainen.⁴²⁹ Eenmaal daar, bezochten ze nachtclubs of cabarets met de beste orkesten en vonden ze er ook fonoplaten die bij ons nog niet te verkrijgen waren.⁴³⁰ Jean Ouwervx heeft dit bijvoorbeeld gedaan in 1925. Hij leerde Gershwin kennen en voerde diens Rhapsody in Blue op in het Brusselse Coliseum tijdens het eerste filmfestival van ons land. Nog enkele anderen hadden het voorrecht om naar de Verenigde Staten te gaan, waaronder Ludo Langlois, Albert Sykes en Léopold Serluppens.⁴³¹ De collectie Pernet bevat foto's van

⁴²⁷ HOEDEMAKER, J., "Crise", in: *Music*, januari 1931, p. 32.

⁴²⁸ "En Belgique: un scandale", in: *Jazz-Tango*, november 1932, p. 19.

⁴²⁹ PERNET, Robert, "Jazz en Populaire Muziek", in: DUMONT, G. H., MERTENS, Phil, DANBLON, Paul, e.a., *De dulle jaren in België 1920-1930*, Brussel, ASLK, 1981, p. 176.

⁴³⁰ MICHIELS, Albert, "Jazz in België vanaf 1920: Red Star Line en John Ouwervx", in: *Jazzmozaïek*, nr. 2, 2005, p. 38.

⁴³¹ PERNET, Robert, "Le Jazz Belge a (beaucoup plus de) 75 ans, in: SABAM (ed.), *Sabam 75*, Brussel, Jacques Leduc, 1977, p. 187.

hun reizen met de SS Belgenland in 1921, 1923 en 1924, alsook het programma van de SS Lapland uit januari 1924 waarop te zien is dat Albert Sykes optrad tijdens de soirées dansantes.⁴³²



SS Belgenland, Belgische muzikanten op de reis Antwerpen – New York in 1923, MIM Brussel, Fonds Robert Pernet

In de rubriek Jazzmania in *Musique Magazine* vertelt Albert Sykes over zijn ervaring in New York.⁴³³ Hij is enthousiast over hoe hij overal jazzbands ontmoette, in music-halls, in grote revues, in cinema's, restaurants, spektakels en de ontelbare dancings. Volgens hem moest je ze aan het werk gehoord hebben om het verschil te begrijpen met Brussel of Parijs.

Tijdens hun verblijf in het buitenland, als bezoeker of als muzikant, leerden muzikanten van bij ons dus bij over jazz. Er zijn ontelbare voorbeelden te geven van Belgische muzikanten die in het buitenland vertoefd hebben. De carrière van David Bee bestond vanaf de late jaren twintig uit een aaneenschakeling van reizen door Zwitserland, Italië, Duitsland, Nederland,

⁴³² MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Classeur "chrono" (ca. 1917-1930), foto's SS Belgenland.

⁴³³ SYKES, Albert, "Le Jazz Band", in: *Musique Magazine*, november 1924, p. 11.

Frankrijk, Monte Carlo, Egypte... Die vele reizen en het contact met andere orkesten en muzikanten, gaven hem de kans om propaganda te voeren voor de Belgische jazzmuziek.⁴³⁴

In het tijdschrift *Music* zijn hun reizen goed te volgen, omdat er in de rubriek 'Echos' (nieuwtjes) steeds vermeld werd waar de 'groten der Belgische jazz' zich op dat moment bevonden en soms zelfs ook hoe er op hen gereageerd werd daar. We kunnen stellen dat Belgische muzikanten tegen het einde van de jaren twintig een zekere internationale bekendheid genoten, al was die niet van dezelfde aard als voor pakweg een Engelse vedette als Jack Hylton. Zo werden er ook werken van Belgische composities gespeeld door buitenlandse orkesten. In *Music* laat men er alleszins geen twijfel over bestaan: "*Chacun sait que les artistes belges ont une réputation mondiale*"⁴³⁵

Een derde transnationaal aspect waren de nieuwe media die bijdroegen tot de verspreiding van jazz, zoals uiteengezet in deel III. De laatste innovaties op het gebied van entertainment, fonografie, cinema en radio waren allemaal afkomstig uit het buitenland en vooral dan uit de Verenigde Staten. Na de Eerste Wereldoorlog kunnen we toch echt al spreken van een amerikanisering van het populair vermaak. Die nieuwe media brachten heel wat nieuwe mogelijkheden om voortdurend in contact te staan met andere landen alsook om op de hoogte te zijn van evoluties op het gebied van jazz. Platen en muziekguitgaves werden geïmporteerd in ons land, de laatste nieuwe Hollywoodproducties brachten het grote publiek in contact met jazzmuziek, buitenlandse jazztijdschriften waren te koop in ons land.

Ten vierde zagen we dat intermediaire figuren heel wat contacten onderhielden met het buitenland. Félix Faecq hield er een uitgebreide correspondentie op na met verschillende buitenlandse muziekguitgeverijen, winkels, tijdschriften, particulieren, ... Vanuit dergelijke contacten traden er bijvoorbeeld samenwerkingen op tussen Nederland en België voor de organisatie van toernooien of tussen Franse en Belgische jazzclubs. Door de internationale reikwijdte van de International Music Company, verkochten Belgische jazzpartituren ook aan buitenlandse orkesten. Het tijdschrift *Music* was te koop in verschillende landen en leed geen gebrek aan buitenlands nieuws. Niet alleen op muzikaal vlak dienden andere landen als

⁴³⁴ MIM Brussel, *Fonds Robert Pernet*, Map BE: David Bee. Document met overzicht van reizen. Per land een gedetailleerd overzicht van welke steden en welke etablissementen; soms ook welke functie in welk orkest.

⁴³⁵ *Music*, mei – juni 1930, p. 158.

referentiepunt, maar ook wat discussies betrof over complexe nieuwe problemen die zich stelden, zoals de werkloosheid onder muzikanten of de concurrentie van mechanische muziek. Een ander voorbeeld van hoe intermediairen een transnationale betekenis konden hebben, was Robert Goffin en enkele van zijn boeken die in andere landen of talen werden uitgegeven en reacties uitlokten in het buitenland.

Als besluit van dit deel, kunnen we stellen dat het onmiskenbaar zo is dat jazz een fenomeen was dat vanuit Amerika kwam overwaaien. Deze cultuurtransfer naar Europa en meer specifiek naar België en Brussel is mogelijk geweest niet alleen door de politieke, economische en sociaal-culturele context en verhoudingen tijdens de periode na de eerste wereldoorlog, maar vooral ook door de nieuwe technologieën die de mobiliteit van personen, ideeën, uitingen en producten mogelijk maakte: transatlantische verbindingen, radio, film, grammofoon,... Of men jazz nu bekeek en beleefde eerder als een vorm van entertainment of eerder als een vernieuwende muziekuiting, voor beide gezichtspunten geldt hetzelfde. Gaandeweg is die eenzijdige transfer uitgegroeid tot een interculturele en transnationale uitwisseling vanaf het moment dat ook hier een *jazzscene* ontstond, zich structureerde en belangrijk werd. Nu we een beeld kunnen schetsen van hoe de Belgische of Brusselse *jazzscene* ontstaan is en zich ontwikkelde in het interbellum, zou het interessant zijn om na te gaan hoe dit proces in andere landen of steden, zoals Parijs, Londen, Berlijn, Amsterdam,... verlopen is. Diepgaander onderzoek naar de gelijkenissen en verschillen en de onderlinge beïnvloedingen zouden nuttige empirische gegevens kunnen opleveren om een theorie van cultuuracceptatie en van cultuurwisseling verder uit te bouwen.

CONCLUSIE

Dit onderzoek had tot doel om inzicht te krijgen in de manier waarop jazz in België geïntroduceerd werd, langs welke kanalen het verspreid werd en hoe het genre zich vestigde in de samenleving als vaste waarde. Hierbij besteedden we bijzondere aandacht voor de actoren binnen de *jazzscene* en de interactie met het buitenland. Jazz was een essentieel ‘vreemd’ fenomeen, afkomstig uit de Verenigde Staten. In het eerste deel, een literatuurstudie over jazz in het interbellum, behandelden we enerzijds de (voor)geschiedenis van jazz in de Verenigde Staten en anderzijds de context van het interbellum waarin de jazzmuziek bij ons haar intrede zou doen. We besloten dat jazz paste bij een toenemende modernisering en amerikanisering én aansloot bij een gevoel van opluchting en amusement na de Eerste Wereldoorlog. Het genre vond ook aansluiting bij nieuwe vormen van ontspanning, zoals de cinema, de radio, het toerisme en de danszalen, en anderzijds bij vernieuwingen binnen oudere vormen van vermaak, zoals de music-hall. We zagen ook hoe jazz ontstond in de Verenigde Staten als een mix van allerlei Afrikaanse en Europese invloeden en voorlopers. Daar spreidde het genre zich uit, en werd het overgenomen door blanken en gecommmercialiseerd. Uiteindelijk vond het de weg naar Europa tijdens de Eerste Wereldoorlog.

In België was het publiek enigszins voorbereid op haar komst door eerdere optredens van minstrels en Amerikaanse bands, die de oren van het Belgische publiek vertrouwd maakten met gesyncopeerde ritmes zoals de ragtime. Toch was jazz nieuw en exotisch, waardoor het optreden van de eerste echte jazzband in ons land, The Mitchell’s Jazz Kings in 1920, heel wat opschudding veroorzaakte. Naar het voorbeeld van de buitenlandse orkesten in ons land, vormden zich in de jaren twintig verschillende Belgische jazzbands, al was de vraag of de dansmuziek die ze speelden de naam ‘jazz’ waardig was. Het genre ging hand in hand met de na-oorlogse dansrage en de nieuwe dansen zoals de fox-trot. Het hoorde voornamelijk thuis in de stedelijke dancings voor de burgerij, waar het commercieel geëxploiteerd werd door eigenaars die de mode volgden. We kunnen dus in de jaren twintig spreken van jazz als modeverschijnsel, gerelateerd aan een dansrage, dat aansloot bij de tijdsgeest van de ‘dolle jaren’ twintig.

Eens in ons land geïntroduceerd, werd de muziek verspreid via verschillende kanalen.

Ten eerste waren er de verschillende etablissementen binnen het nachtleven, waar een relatief groot publiek werd aangesproken door de nieuwe muziek en de muzikanten andere bands aan het werk konden horen. De associatie met het uitgaansleven was echter nadelig voor de 'lage status' die jazz op die manier verwierf. De commercialisering bracht met zich mee dat de wensen van het publiek op de eerste plaats kwamen, waardoor er voor vernieuwing en experiment weinig ruimte was.

Ten tweede was de muziekuitgeverij belangrijk voor de import van jazzpartituren in ons land en de verspreiding van composities onder Belgische jazzmusici. Het uitgeversbedrijf van Félix Faecq, de International Music Company, gaf ook jazzmuziek uit van Belgische componisten zoals David Bee en Peter Packay, die op hun beurt internationaal verspreid werden.

Ten derde droeg de platenindustrie bij tot de verspreiding van jazz, al lag haar waarde in het begin nog niet in het bekend maken van jazz bij de grote massa, maar in het introduceren van de echte Amerikaanse jazzplaten in België vanaf het einde van de jaren twintig. Daardoor maakten Belgische musici kennis met de intrinsieke eigenschappen van de jazzmuziek, zoals de improvisatie en de specifieke klankkleur, en konden jazzliefhebbers meningen uitwisselen en een eerste jazzkritiek ontwikkelen.

Een vierde medium was de radio, die de kracht bezat om jazz tot in de huiskamer te brengen, maar de pioniers stonden er weigerachtig tegenover. Daarom bleef het bij bescheiden initiatieven tot de grote doorbraak in 1936 met het eerste officiële jazzorkest verbonden aan het N.I.R..

De klankfilm was een vijfde manier om het Belgische publiek vanaf 1929-1930 vertrouwd te maken met jazz, al ging het dan vooral om de Amerikaanse vedettes van de (meestal blanke) 'straight' jazz of symfonische jazz.

Tenslotte berichtte de pers over jazz, en vooral dan het gespecialiseerde tijdschrift *Music* (vanaf 1924-1925) van Félix Faecq, het eerste jazztijdschrift in Europa. Dit magazine groeide doorheen het interbellum uit tot dé spreekbuis van en voor het jazzliefhebbersmilieu en is daarom een onschatbare bron voor historici.

In deel IV over de vestiging van jazz, zagen we vooral hoe de eerste rage rond jazz dood leek te bloeden rond 1930, terwijl terzelfdertijd een groep fans groeide die onder andere door de kennismaking met de 'echte' Amerikaanse jazz de muzikale waarde van dit genre gingen

propageren. Zij begonnen een strijd te voeren voor de erkenning van jazz als meer dan dansmuziek uit het uitgaansleven. Hiervoor gebruikten ze verschillende strategieën, zoals de oprichting van de Jazz Club de Belgique in 1932, de organisatie van toernooien voor amateurs en jazzconcerten van vedettes in de officiële concertzalen. Een belangrijke vaststelling na de interpretatie van het bronnenmateriaal, is echter dat deze structuren niet garant stonden voor de acceptatie van jazz als 'serieuze muziek' of kunst. Voor het grote publiek, en misschien ook wel voor het muzikale establishment, bleef jazz gedurende heel het interbellum puur amusement. Getuige daarvan onder andere de grote populariteit van de swing op het einde van de jaren dertig, waarbij dans en show nooit ver weg waren. Wel is het zo dat de inspanningen van jazzliefhebbers ertoe hebben bijgedragen dat Belgische jazz vanaf het midden van de jaren dertig een bloeiperiode heeft gekend en internationaal bekende orkesten voortbracht.

In het vijfde deel onderzochten we welke de voornaamste actoren waren binnen de Belgische *jazzscene* en hoe die van betekenis waren voor het proces van introductie, verspreiding en vestiging van jazz in België. We deelden hen op in drie grote groepen: muzikanten of producenten, publiek of consumenten en tenslotte de tussenfiguren of intermediairen. Het belang van muzikanten lag enigszins voor de hand, aangezien zij de muziek brachten voor een publiek. We maakten een onderscheid tussen professionelen en amateurs en probeerden ons aan de hand van een steekproef een idee te vormen over hun gemeenschappelijke achtergrond. De meest opmerkelijke conclusies daarover zijn dat zij jonge mannen waren uit mondaine milieus, (klassiek) muzikaal geschoold waren, elkaar kenden binnen de stedelijke *jazzscene* (voornamelijk in Brussel) en zeer internationaal ingesteld waren via contacten en toernees. Nieuwe stijlen leerden zij kennen via andere musici of platen uit de Verenigde Staten.

Het publiek bestond ons inziens voornamelijk uit twee groepen, naar gelang hun opvatting over jazz: de 'dansers' en de 'jazzliefhebbers'. De eersten namen deel aan de rage in dancings, terwijl de anderen zich afzetten tegen het louter commerciële aspect van jazz. In de vele en diverse reacties van dit publiek komt dat onderscheid terug. Naast de appreciatie van jazz door dansers en jazzliefhebbers, elk op hun eigen manier, bestond er uiteraard ook tegenkanting tegen dit nieuwe fenomeen, zowel vanuit algemeen maatschappelijke hoek als vanuit de geïnstitutionaliseerde muzikale elite.

Een derde groep actoren, zeer interessant voor historici, is die van de intermediairen, die zich tussen de producent en de consument bevonden. Om hun rol te illustreren, werkten we casestudies uit over de zakenman Félix Faecq en de dichter Robert Goffin. Terwijl die eerste de spilfiguur leek te zijn van de jazzscene in het interbellum, door het verdelen van jazzplaten, het ijveren voor jazz op de radio, het leiden van een gespecialiseerd tijdschrift, het uitgeven van jazzpartituren, het stichten van een Jazz Club en het organiseren van toernooien en concerten, was de tweede eerder een gepassioneerd strijder voor de erkenning van (hot) jazz als waardige kunstvorm. Beiden droegen op een vruchtbare manier bij tot de evolutie van jazz in België tijdens het interbellum.

Doorheen dit onderzoek, viel telkens opnieuw de interactie met het buitenland op. Daarom gaven we in het laatste deel nog eens een duidelijk overzicht van de manieren waarop er interculturele uitwisseling is gebeurd. Buitenlandse muzikanten waren in ons land vertegenwoordigd, Belgische muzikanten toerden op hun beurt door het buitenland, nieuwe media brachten onze jazzscene steeds in contact met ontwikkelingen in andere landen en omgekeerd, terwijl intermediaire figuren garant stonden voor de nodige contacten en internationale netwerking.

We ronden deze scriptie af met een laatste vaststelling over het proces dat jazz doorliep in België tussen de twee wereldoorlogen. De transfer van jazz vanuit Amerika naar België was geen louter cultureel gebeuren. Diverse andere factoren van economische, sociale, technologische, politieke,... aard speelden een rol zowel bij de transfer zelf, bij de verdere verspreiding als bij de acceptatie door de ontvangende groepen in de Belgische samenleving. Niet elke vorm van jazz werd geaccepteerd of geïntegreerd: hoe dichter hij de sociaal aanvaarde gevestigde codes benaderde, hoe gemakkelijker en ruimer de overdracht.

Een transfer is per definitie een sociaal gebeuren: een bepaalde groep probeert een product over te brengen naar een andere groep, die het al dan niet aanneemt. Ook het proces van introductie over verspreiding tot eventuele institutionalisering is sociaal van aard. Diverse groepen hadden er belang bij en oefenden bewust of onbewust macht uit om dit proces op gang te brengen of tegen te houden, te versnellen of te vertragen en al dan niet tot een goed einde te brengen. Dit konden we goed illustreren door de strijd die moest gevoerd worden om jazz te verheffen van een rage in dancings naar een maatschappelijk aanvaarde

muziekvorm. Een strijd die aan de vooravond van WO II echter nog niet helemaal gewonnen leek.

BIBLIOGRAFIE

Boeken

- ARCHER-STRAW, Petrine, *Negrophilia. Avant-garde Paris and Black Culture in the 1920s*, London, Thames & Hudson, 2000.
- BERGER, Daniel, COLARD, Didier, DE REYMAEKER, Michel, e.a., *Nachtraven: Het uitgaansleven in Brussel van 1830 tot 1940*, Brussel, Gemeentekrediet van België, 1987.
- BERLINER, Brett A., *Ambivalent Desire: The exotic black other in jazz-age France*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2002.
- BLAKE, Jody, *Le Tumulte Noir: Modernist Art and Populist Entertainment in Jazz-Age Paris 1900-1930*, Pennsylvania, The Penn State University Press, 1999.
- BOGAERTS, G., *Dance Band: quand Bruxelles jazzait*, Brussel, Lefrancq, 2002.
- BOON, Bob, *De Geschiedenis van de jazz*, Antwerpen, De Garve, 1962.
- BOUMAN, P. J., *Cultuurgeschiedenis van de 20^{ste} eeuw: in West-Europees perspectief*, Brussel, Elsevier, 1977.
- BREDSCHNEYDER, Fred, *Elseviers groot operette- en Musicalboek*, Brussel, Elsevier, 2^{de} druk, (1972), 1977.
- CAPITEYN, André (ed.), *Interbellum in Gent: 1919-1939*, Gent, Stadsarchief, 1995.
- CARLES, P., CLERGEAT A., COMOLLI J.L., *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, 1988.
- CHARLES, D., *Toutes les danses modernes et leurs théories complètes*, Paris, Bornemann, 1926.
- COLLIER, James Lincoln, *The Reception of Jazz in America. A new view*, New York, Institute for Studies in American Music, 1988.
- COOKE, M., *Jazz*, London, Thames and Hudson, 1998.
- DANVAL, Marc, *L'Insaissable Robert Goffin. De Rimbaud à Louis Armstrong*, Gerpennes, Quorum, 1998.
- DANVAL, Marc, DERUDDER, Michel, LEGROS, Bernard, e.a., *Dictionnaire du jazz à Bruxelles et en Wallonie*, Liège, Mardaga, 1991.
- DE GRAEF, Jack, *De swingperiode 1935-1947: jazz in België*, Antwerpen, De Dageraad, 1980.
- DEJARDIN, Pierre, *Chansons Tristes. Poèmes*, Bruxelles, Editions Selecta, 1924.
- DEWITTE, Philippe, *Les mouvements nègres en France 1919-1939*, Paris, Éditions de l'Harmattan, 1985.
- DORIGNÉ, Michel, *Jazz, culture et société*, Paris, Les Editions Ouvrières, 1967.
- DUMONT G. H., MERTENS, Phil, DANBLON, Paul, e.a., *De dolle jaren in België 1920-1930*, Brussel, ASLK, 1981.
- EDMOND, B., DE VERGNIES, J., *Apologie du Jazz*, Bruxelles, Les Presses de Belgique, 1945.
- ERENBERG, L., *Swingin' the Dream: Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998.
- EZRA, Elizabeth, *The Colonial Unconscious: Race and Culture in Interwar France*, Ithaca, Cornell University Press, 2000.

- FESCHOTTE, Jacques, *Histoire du Music-Hall*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.
- FORDHAM, John, *Jazz*, Houten, Gaade Uitgevers, (1993), 1994.
- FRÉJAVILLE, Gustave, *Au Music-Hall*, Paris, Aux éditions du monde nouveau, 1923.
- GIOIA, Ted, *The history of jazz*, New York, Oxford University Press, (1997), 1998.
- GIOIA, Ted, *The Imperfect Art: Reflections on Jazz and Modern Culture*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1988.
- GOBYN, Ronny, SPRIET, Winston (eds.), *De jaren '30 in België: de massa in verleiding*, Brussel, ASLK, 1994.
- GODBOLT, Jim, *De Wereld van de Jazz*, Lisse, Rebo Productions, (1990), 1992.
- GODDART, Chris, *Jazz away from home*, London, Paddington Press, 1979.
- GOFFIN, Robert, *Jazz-Band*, Bruxelles, Editions des Ecrits du Nord, 1922.
- GOFFIN, Robert, *Aux frontières du jazz*, Paris, Ed. Du Sagittaire, 1932.
- GOFFIN, Robert, *Histoire du jazz*, Montréal, Lucien Parizeau, 1945.
- GOFFIN, Robert, *Jazz: from the Congo to the Metropolitan*, New York, Doubleday & Company, 1946.
- GOFFIN, Robert, *La Nouvelle-Orléans capitale du jazz*, New York, Editions de la maison française, 1946.
- GOFFIN, Robert, *Louis Armstrong, le roi du jazz*, Paris, Pierre Seghers, 1947.
- GOFFIN, Robert, *Nouvelle histoire du jazz. Du Congo au Bebop*, Bruxelles, L'Ecran du Monde, 1948.
- GOFFIN, Robert, *Souvenirs à bout portant*, Charleroi, Editions Institut Jules Destrée, 1979.
- GOFFIN, Robert, *Souvenirs avant l'adieu*, Charleroi, Editions Institut Jules Destrée, 1980.
- HASSE, John Edward (ed.), *Jazz. The First Century*, New York, William Morrow, 2000.
- HEUVELMANS, Bernard, *De la Bamboula au Be-Bop*, Paris, Editions de la main jetée, 1951.
- HOBBSAWM, E., *The Jazz Scene*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1989.
- JACKSON, Jeffrey, *Making Jazz French. Music and modern life in Interwar Paris*, Durham & London, Duke University Press, 2003.
- JACKSON, Jeffrey (ed.), *Music and History : Bridging the Disciplines*, Mississippi, University Press, 2005.
- JACQUES-CHARLES, *Cent ans de Music-hall*, Genève-Paris, éditions Jeheber, 1956.
- JANDO, Dominique, *Histoire mondiale du Music-hall*, Paris, Delarge, 1979.
- KENNEY, William Howard, *Chicago Jazz: A Cultural History, 1904-1930*, New York, Oxford University Press, 1993.
- KERNFELD, Barry (ed.), *The New Grove Dictionary of Jazz*, Macmillan, Londen, (1994), 2002.
- LEONARD, Neil, *Jazz and the White Americans. The Acceptance of a new art form*, London, The University of Chicago Press, 1964.
- LEVENSTEIN, Harvey, *Seductive journey: American tourists in France from Jefferson to the Jazz Age*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1998.
- MORGENSTERN, Dan, *The Jazz Story*, New York, Jazz Museum, 1973.
- NETTELBECK, Colin, *Dancing with De Beauvoir. Jazz and the French*, Melbourne, Melbourne University Press, 2004.

- NEWTON, Francis, *The Jazz Scene*, London, Macgibbon & Kee, 1960.
- NEWTON, Francis, *Une sociologie du jazz*, Paris, Flammarion, 1966.
- OGREN, K.J., *The Jazz Revolution – Twenties America & The Meaning of Jazz*, New York en Oxford, Oxford University Press, 1989.
- PERNET, Robert, *Belgian Jazz Discography (1897-1999)*, Brussel, Robert Pernet, 1999.
- PERNET, Robert, *Jazz in Little Belgium: historique et discographie de 1881 à 1966*, Brussel, Sigma, 1967.
- PERNET, Robert, SCHROEDER, Jean-Pol, e.a., *Dictionnaire du jazz à Bruxelles et en Wallonie*, Liège, Mardaga, 1991.
- RAY, Harry, *John Ouwerx. Sa carrière, ses oeuvres, ses souvenirs*, Bruxelles, Les Cahiers Selection, 1945.
- ROSE, Phyllis, *Jazz Cleopatra: Josephine Baker in Her Time*, New York, Vintage books, 1991.
- SCHROEDER, Jean-Pol, *Histoire du jazz à Liège de 1900 à 1980*, Bruxelles, Editions Labor, 1985.
- SCHULLER, Gunther, *The Swing Era: the Development of Jazz, 1930-1945*, New York, Oxford University Press, 1989.
- SHACK, William A., *Harlem in Montmartre. A Paris Jazz Story between the Great Wars*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2001.
- SOUSA, John Philip, *Marching Along*, Boston, Hale, Cushman & Flint, 1928.
- STEARNS, M. W., *The Story of Jazz*, London, Oxford University Press, (1956), 1970.
- STOVALL, Tyler, *Paris Noir: African Americans in the City of Light*, Boston, Houghton Mifflin, 1996.
- TANGHE, Fernand, *All that jazz! Van worksong tot post-bop*, Antwerpen, Hadewijch, 1994.
- TERRAINE, J., *Het machtige werelddeel. De geschiedenis van Europa in de 20^{ste} eeuw*, Amsterdam, Elsevier, 1975.
- TOURNÈS, Ludovic, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999.
- TOURNOIS, L., MARBAIS, M., *Coups de Cymbales. Poèmes*, Leuven, Editions des 'jeunes auteurs', 1930.
- VAN DE CRAEN, Piet, *Jazz Binnenstebuiten. Een inleiding tot de jazzmuziek*, Antwerpen, John Prevot, 2000.
- VERHULST, Henri, VAN TIGGELEN, John, VERDEBOUT, Luc, e.a., *De muziek in het leven*, Brussel, Gemeentekrediet van België, 1985.
- WILSON, Robert, *Paris on Parade*, Indianapolis, Bobbs Merrill, 1925.
- WITTE, Els, CRAEYBECKX, Jan, MEYNEN, Alain, *Politieke geschiedenis van België: van 1830 tot heden*, Antwerpen, Standaard Uitgeverij, 7^{de} druk, (1981), 2005.
- WOUTERS, Kees C.A.T.M., *Ongewenschte muziek: De bestrijding van jazz en moderne amusementsmuziek in Duitsland en Nederland 1920-1945*, Den Haag, SDU Uitgevers, 1999.
- X, *Jazz in little Belgium: de verzameling Robert Pernet in het Muziekinstrumentenmuseum Brussel*, Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, 2004. (tentoonstellingscatalogus)

Artikels

- BERLINER, Brett, "Dancing dangerously: Colonizing the Exotic at the Bal Nègre in the Inter-war Years", in: *French Cultural Studies*, vol. 1, nr. 34, februari 2001, pp. 59-75.
- BETTONVILLE, Albert, "Le Jazz et la Danse", in: *America, numéro spécial, Jazz 47*, 5, 1947, pp. 64-66.
- CHARLE, Christophe, "Sociale en culturele geschiedenis: naar een toenadering?", in: *Acta colloquium arbeider en cultuur 1800-2000*, 2 december 2005, pp. 15-26.
- COHEN, D., "Comparative History: Buyer Beware", in: *GHI Bulletin*, nr. 29, herfst 2001, pp. 23-33.
- HANNICK, J.M., "Brève histoire de l'histoire comparée", in: JUCQUOIS G. en C. VIELLE (eds.), *Le comparatisme dans les sciences de l'homme. Approches pluridisciplinaires*, Brussel, De Boeck, 2000, pp. 301-327.
- HAUPT, H. G., "Comparative History – a Contested Method", in: *Historisk Tidskrift*, nr. 127, 2007, pp. 697-716.
- HEWITT, Nicholas, "Black Montmartre: American jazz and Music hall in Paris in the interwar years", in: *The Journal of Romance Studies*, vol. 5, nr. 3, 2005, pp. 25-31.
- JACKSON, Jeffrey H., "Making Jazz French: How Parisians Came to Appreciate the Sounds of America's Music", in: *Rhodes: The Magazine of Rhodes College*, herfst 2004.
- JACKSON, Jeffrey H., "Making Jazz French: The Reception of Jazz Music in Paris 1927-1934", in: *French Historical Studies*, vol. 25, nr. 1, winter 2002, pp. 149-170.
- JACKSON, Jeffrey H., "Making enemies: Jazz in interwar Paris", in: *French Cultural Studies*, vol. 10, nr. 29, 1999, pp. 179-199.
- JACKSON, Jeffrey H., "Music-Halls and the Assimilation of Jazz in 1920s Paris", in: *Journal of Popular Culture*, vol. 34, nr. 2, september 2000, pp. 69-82.
- KENNEY, William H., "Le Hot: the assimilation of American jazz in France, 1917-1940", in: *American Studies*, vol. 25, nr. 1, 1984, pp. 5-24.
- KOCKA, J., "Comparison and beyond", in: *History and Theory*, nr. 42, februari 2003, pp. 39-44.
- MICHIELS, Albert, "Jazz in België vanaf 1920. De jazz-age", in: *Jazzmozaïek*, 1, 2005, pp. 38-39.
- MICHIELS, Albert, "Jazz in België vanaf 1920. Red Star Line en John Ouwex", in: *Jazzmozaïek*, 2, 2005, pp. 38-39.
- MICHIELS, Albert, "Jazz in België vanaf 1920. Populaire jazzbands", in: *Jazzmozaïek*, 4, 2005, pp. 38-39.
- MICHIELS, Albert, "Jazz in België vanaf 1920. De Belgische jazzpionier Jean Omer", in: *Jazzmozaïek*, 1, 2006, pp. 36-37.
- MICHIELS, Albert, "Jazz in België vanaf 1920. Fud Candrix en de oorlogsjaren", in: *Jazzmozaïek*, 3, 2006, pp. 40-41.
- MICHIELS, Albert, "Jazz in België vanaf 1920. Voor of tegen de jazz?", in: *Jazzmozaïek*, 4, 2006, pp. 40-41.
- MICHIELS, Albert, "Jazz in België vanaf 1920. Jazzconcours in België vanaf 1928", in: *Jazzmozaïek*, 2, 2007, pp. 58-59.
- PERNET, Robert, "Le Jazz Belge a (beaucoup plus de) 75 ans, in: SABAM (ed.), *Sabam 75*, Brussel, Jacques Leduc, 1977, pp. 168-205.
- PERNET, Robert, "Un demi siècle de Jazz à Bruxelles", in: X, *Bruxelles Coeur de l'Europe*, Bruxelles, Syndicat d'Initiative de Bruxelles, pp. 65-74.

- SAVRAN, David, "The Search for America's Soul: Theatre in the Jazz Age", in: *Theatre Journal*, 58, 2006, pp. 459-476.
- SIEGRIST, H., "Transnationale Geschiede als Herausforderung der wissenschaftlichen Historiografie", in: *H-Soz-u-Kult*, 16.02.2005. hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/index.asp?type=artikel&id=575&view=pdf&pn=forum –
- SIMONS, Sim, "Jazz in België: de taal van een klein land met een grote traditie", in: SABAM (ed.), *Sabam 75*, Bussel, Jacques Leduc, 1977, pp. 206-227.
- SPRING, Howard, "Swing and the Lindy Hop: Dance, Venue, Media and Tradition", in: *American Music*, vol. 15, nr. 2, zomer 1997, pp. 183-207.
- STEEN, Trui, "De Belgische jazzscene. Een sociologisch portret", in: *Tijdschrift voor Sociologie*,
- WERNER, M. en B. ZIMMERMANN, "Penser l'histoire croisée: entre empirie et réflexité", in: *Annales HSS*, 2003, pp. 7-36.

Grijze literatuur

- BUFFEL, Els, *Jazz als protest? Een onderzoek naar de toonaangevende organisatoren van jazzevenementen en orkestleiders in bezet België (1940-1944)*, Universiteit Gent, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, 2008.
- DE MEYER, G., AMERYCKX, K., *De Geschiedenis van de Belgische Muziekindustrie*, KULeuven. <http://soc.kuleuven.be/onderwijs/pop/muziek/geschiedenis-belgische-muziekindustrie.pdf>
- JONCKHEERE, Evelien, *Gentse Variététheaters van 1880 tot 1914*, Universiteit Gent, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, 2007.
- LAMBRECHTS, Tim, *Het jazzliefhebbersmilieu in België (1919-1948) : een onderzoek naar de drie toonaangevende Belgische jazztijdschriften, gekaderd in de ontwikkelingen van de Amerikaanse jazz*, Universiteit Gent, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, 1997.
- MICHNA, Marta, *Dancings in Gent 1919-1939*, Universiteit Gent, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, 2008.
- RUELE, Thérèse, *Le jazz en Belgique*, Université de Liège, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, 1982.
- VAN LEEUWE, Els, *Het uitgaansleven op de Kuiperskaai: en hoe globale stromingen zich daarin reflecteren*, Universiteit Gent, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, 1999.
- VUIJLSTEKE, Carlo, *Zwarte bamboulas en geile zazous: jazz in Gent tijdens de swingperiode (1930-1945)*, Universiteit Gent, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, 2000.
- WUYTS, Willy, *Volkstheaters te Antwerpen : een studie van acht private schouwburgen tijdens het interbellum*, Universiteit Gent, Onuitgegeven licentiaatsverhandeling, 1988.

BRONNEN

Fonds Robert Pernet, Muziekinstrumentenmuseum Brussel

- Map Minstrels
- Doos Robert Pernet
- Doos Correspondentie Faecq
- Map Félix Faecq
- Alfabetische dossiers per artiest (Mappen): David Bee, Stan Brenders, Fud Candrix, Robert De Kers, Gus Deloof, Robert Goffin, Jean Omer, John Ouwerx, Peter Packay, Charles Remue, Jean Robert
- Afzonderlijke mappen Fud Candrix, Robert De Kers, Stan Brenders
- Classeur "chrono" (ca. 1917-1930): 1ers groupes "jazz" en EU/Belgique
- Classeur "chrono" II (ca. 1917-1930)
- Classeur "chrono" III (années 30)
- Map Labels
- Doos Robert Goffin
- Map Tournois (1-3)
- Map Jazz Club
- Doos Programmes Concerts 1900-1945, dont Tournois
- Doos Coupures de Presse, 1900 --> 1920, 1920 --> 1929
- Doos Biographies Belges avant 1945
- Karel Schoetens (realisatie), *Documentaire Jazz in little Belgium. Jazz in België: de geschiedenis*, BRT Kunstzaken, 1980.

Pers

- *De Gentenaar*, 25/11/1934
- *De Residentiebode*, 20/08/1934
- *Het Toneel*, 24/11/1934
- *Jazz Hot*, maart 1935 – december 1937
- *Jazz Tango*, november 1932
- *L'Action Musicale*, maart 1934
- *L'Action Musicale*, april 1934
- *L'Actualité Musicale*, april 1949 – december 1957
- *La Gazette*, 18/12/1930
- *La Revue Musicale Belge*, 20/10/1932
- *La Saison d'Ostende*, 20/06/1924
- *Le Soir*, 10/05/1903
- *Le Soir*, 07/05/1903
- *Le Soir*, 20/12/1925
- *Le Soir*, 01/12/1930
- *Le Soir*, 18/07/1985
- *Le Soir Illustré*, 18/11/1933
- *L'Informateur*, 03/11/1937

- *Musique Magazine*, oktober 1924 – maart 1925 (alle nummers)
- *Music*, april 1925 – september 1939 (alle nummers)
- *Opbouwen*, december 1930
- *The Dancing Times*, mei 1922
- *The Melody Maker*, 12/11/1938
- *S.F.*, 07/03/1935

Archives et Musée de la Littérature française (AML): fonds Robert Goffin

- AML, MLPo 243, PANASSIE, Hugues, *Le jazz hot. Présenté par Louis Armstrong*; Paris, R.-A. Corrêa, 1934. Exemplaire avec dédicace autographe signée de l'auteur à Robert Goffin.
- AML, FS XVIII 28647, BETTONVILLE, Albert, *Paranoïa du jazz: L'improvisation dans la musique du jazz*, Paris, Bruxelles, Les cahiers du jazz, 1939. Exemplaire n° 133, avec dédicace autographe signée de l'auteur à Robert Goffin
- AML, FS XVIII 28692, *Programme d'un concert de Duke Ellington et son orchestre* [1933]. Exemplaire avec dédicace autographe signée de Duke Ellington et son orchestre à Robert Goffin.
- AML, M.L. 5748/75, Affichette annonçant les cours sur l'histoire du jazz, donnés en 15 semaines par Robert Goffin à The New School. New York, 1942
- AML, ML 07566/0185, Correspondance à Franklin G. Brigge et à Robert Goffin.

Mondelinge Bronnen

- Interview met Véronique Bizet, 26/04/2010 (bijlage 1)
- Interview met Léon Dierckx, 05/05/2010 (bijlage 2)

BIJLAGEN

1. Interview met Mevr. Véronique Bizet, 26/04/2010

Over haar peter Félix Faecq

M.A.: Comment avez vous connu Mr. Félix Faecq ? Pourriez vous le décrire en quelques mots ?

V.B.: Ce fut mon parrain. C'était quelqu'un d'assez positif. Il était toujours de bonne humeur. Comme il aimait beaucoup la musique... j'ai l'impression que la musique l'égayait. Il aimait beaucoup le jazz mais aussi la musique en général. Il a commencé à jouer du violon à quatre ans. C'était quelqu'un d'assez optimiste et assez communicatif mais en même temps assez centré sur sa personne.

M.A.: Etait-il souvent occupé par ses affaires ?

V.B.: C'est pour ça qu'il vivait. Il était marié, mais il n'avait pas des enfants. Il était quand même extrêmement centré sur sa vie professionnelle. C'était un homme de relation, qui aimait le contact avec les autres, il allait beaucoup à la SABAM, il voyait les musiciens, il allait écouter des concerts... Moi je l'ai seulement connu plus âgée, donc j'imagine que c'était bien plus avant. Mais je n'ai pas connu sa période de gloire avec les tournois aux Beaux-Arts et tout ça.

M.A.: Je n'ai rien trouvé à propos de sa femme ou de sa vie privée dans les archives ou la correspondance. C'est différent avec Robert Goffin: sa femme Suzanne est présente dans les archives.

V.B.: Sa femme ne venait jamais au bureau. Félix avait une vie professionnelle qu'il séparait de sa vie privé. Sa femme l'accompagnait uniquement dans les manifestations Musicales.

M.A.: De quel milieu social venait Mr. Faecq?

V.B.: Je pense d'un milieu aisé. J'ai connu sa mère, tante Marguerite, la soeur de ma grand-mère. C'était une artiste.

M.A.: Fesait-il partie de la bourgeoisie bruxelloise?

V.B.: Oui je dirais ça. Un bon milieu, une bonne éducation. Il était très bien élevé mon parrain.

M.A.: Des gens qui s'occupaient de l'art et de la musique?

V.B.: Oui, il venait d'un milieu où il y avait une bonne éducation et tout ça. Sa femme venait d'un milieu plus simple.

M.A.: Parlons de l'éducation. Il a quitté ses études de droit pour faire la programmation dans le casino de Spa. Comment ou de qui est-ce qu'il a appris les compétences pour ces affaires?

V.B.: C'est typiquement le métier qu'on apprend en le faisant. Il n'y a pas d'études pour ça. Il faut juste être intelligent, malin,... Il doit comprendre comment ça fonctionne, les droits d'auteurs, quelle est la situation juridique des artistes, comment fonctionne l'édition,... Quels sont les principes de base. Mais tout ça, ça s'apprend en travaillant, au cas par cas. Moi j'ai vu ça aussi quand je suis arrivée chez lui, je n'y connaissais rien. On doit apprendre le métier sur le tas.

M.A.: Comment est-il arrivé à Spa?

V.B.: Je ne sais pas. Je ne sais pas non plus ce que son père faisait et cetera.

M.A.: Dans ses affaires, était-il un homme passionné du jazz qui travaillait à partir d'une certaine conviction (diffuser le jazz en Belgique) ou était-il un vrai businessman qui voulait gagner sa vie?

V.B.: Ah non non non, il avait une conviction. Il avait un grand idéal, une idée bien précise de ce qu'il voulait. C'était un homme passionné par son métier. Et c'était à la limite, un mauvais commerçant. Par exemple, il a laissé partir Jacques Brel à Paris... Ce n'était pas un businessman, plutôt un juriste, un amateur de musique, un passionné de jazz,... Il lui manquait quelque chose dans le business.

M.A.: Mais il l'a bien fait quand même à l'époque de l'International Music Company et toutes ses autres affaires.

V.B.: ça s'est bien passé parce que la concurrence était moins grande à l'époque. Mais s'il serait maintenant dans le business actuel?! Ce serait tout à fait différent. Il a eu de la chance. Les huit années que j'ai travaillé avec lui, j'ai vu que c'était un vrai businessman dans le relationnel. Il avait le sens des contacts, il écrivait beaucoup aux gens, ... Les contacts génèrent le business. Mais la gestion de l'entreprise, la rentabilité et l'organisation n'étaient pas son fort. J'avais envie de tout changer au début que je travaillais là. Il travaillait encore de façon artisanale à une époque où on aurait pu travailler autrement.

M.A.: Mais dans les années vingt et trente, il a pourtant bien compris le marché. Il a bien su que la diffusion du jazz était profitable pour lui et pour sa compagnie.

V.B.: Certainement. Mais tu dois savoir que dans ce métier, ce n'était pas avec le jazz qu'on gagnait sa vie tu sais. Mais c'était avec la musique de variété et cetera. Et il a donc compris qu'il ne devait pas faire que du jazz. Il y a eu des grands tubes, ça générait des droits. Et avec ces droits, il produisait du jazz. Mais si tu veux gagner vraiment de l'argent dans ce métier là, ce n'est pas une musique qui représente un tout petit pourcentage du marché que tu fais avec des artistes belges qui ne sont pas connus à l'étranger. Je n'ai pas connu l'âge d'or du jazz belge.

M.A.: Je me demande si il n'a pas gagné énormément d'argent avec l'I.M.C.

V.B.: Il a quand même gagné sa vie avec l'édition musicale, avec les titres, les partitions qui

sont jouées dans le monde entier. Mais il y a eu des titres qui étaient des grands succès mondiales, comme La Petite Valse. Parfois il avait un morceau comme ça qui tout d'un coup

M.A.: Comme Vladivostok de Peter Packay et David Bee?

V.B.: Oui c'est ça.

L'édition était vraiment son boulot. C'était sa qualité incroyable. Il faisait la promotion des morceaux en Belgique et à l'étranger. Maintenant ils prennent les droits de jazz mais ils ne font plus le travail d'éditeurs, ils ne sortent plus les partitions,...

M.A.: S'occupait-il aussi des disques avec l'Universal Music Store?

V.B.: Oui, la vente des disques. Il avait des distributeurs en Belgique et à l'étranger pour les disques qu'il produisait lui-même.

M.A.: Durant quelle période avez-vous travaillé chez lui?

V.B.: De 1985 à 1993.

M.A.: L'I.M.C. avait-il beaucoup d'employés à l'époque?

V.B.: Je ne sais pas répondre à cette question d'une façon précise. Mais il avait toujours sur place des gens qui travaillaient pour lui: à New York, à Paris,...

M.A.: Ce n'est pas possible qu'un seul homme s'occupait en même temps de l'I.M.C., Universal Music Store, les enregistrements, le Jazz Club de Belgique, les tournois, ...

V.B.: Oui mais c'est un seul homme avec tous les connections. Il n'était pas seul: il avait des gens qui travaillaient pour lui partout, il était connecté, il était associé,... Quand moi j'étais là, il avait une équipe qui l'aidait. Il y avait des secrétaires qui écrivaient pour lui, qui répondaient au téléphone, qui s'occupaient du journal Music,... Il y avait des gens qui concrétisaient ce que mon parrain voulait.

M.A.: J'ai lu qu'il y avait deux musiciens dans l'orchestre The New Stompers de Chas Remue, qui avaient fait des enregistrements à Londres en 1927 avec Mr. Faecq et qui étaient fâchés car Mr. Faecq recevait 5% des gains.

V.B.: C'est typique de l'attitude des musiciens.

M.A.: Ne pensait-il jamais à la partie commerciale ?

V.B.: Toute sa vie, il a eu énormément des problèmes avec les musiciens; pourtant il était honnête. Il y avait eu un préjudice chez les musiciens, ceux-ci se sentaient exploités ou quelque chose comme ça, mais ce n'est pas du tout vrai. Je sais qu'il avait un avocat pour les nombreux problèmes qu'il avait avec des musiciens.

M.A.: Mr. Faecq pensait-il à la vente?

V.B.: Il y avait un manque de reconnaissance de la part des musiciens. J'ai vu mon parrain travailler pour des musiciens des jours et des jours. Mais ils étaient peu reconnaissants de ce que mon parrain faisait pour eux. Ma mère m'a dit qu'il a eu des conflits avec les musiciens toute sa vie.

M.A.: Il a fait des efforts pour la radio et le jazz: il a voulu que le jazz soit diffusé par la radio.

V.B.: C'est par la radio qu'on pouvait générer des droits d'auteur. Il voulait faire passer les morceaux avec la radio. Il envoyait les disques avec les morceaux qui étaient en édition chez lui. 50 % des droits d'exécution étaient à cette époque pour l'éditeur, 50% pour l'artiste. Toute sa vie, il a lutté pour défendre les droits de l'artiste.

M.A.: Il a fait beaucoup pour les artistes Belges aussi.

V.B.: C'était un homme qui passait son temps à faire de la promotion. C'était un 'public relation' man, qui faisait de la promotion tout le temps tout le temps. Et par les journaux musicaux, où ils émettaient les partitions, et par les disques, et par les passages radio. C'est pour ça que le service postal fonctionnait beaucoup, il a envoyé des choses partout. Il n'arrêtait pas de faire de la promotion.

M.A.: Dans les années '50, il a écrit des mémoires. Est-ce que les souvenirs qu'il a écrit sont véridiques?

V.B.: Oui je suis sûre de ça.

M.A.: Est-ce qu'il vous a parlé du jazz en Belgique dans les années vingt et trente?

V.B.: Quand je travaillais chez lui, on travaillait encore sur des artistes de cette époque, comme David Bee. C'est particulier pour ce métier, ce n'est pas comme dans la variété. Tu peux travailler toute une vie sur un morceau de jazz ou de classique. Il travaillait sur tout un catalogue, en permanence. C'était des choses à longs termes.

M.A.: Quelle était la popularité du jazz à cette époque?

V.B.: Tu dois te rendre compte que les gens sortaient beaucoup plus. Il n'y avait pas tous ces médias qu'on a maintenant. Les gens allaient danser sur du jazz. Donc le jazz était très populaire, plus que maintenant. Je pense que le jazz était très dansant, par exemple mes parents allaient danser sur du jazz.

M.A.: Mais il y avait une différence entre la musique pour danser et le 'vrai jazz' à cette époque, je l'ai compris à travers ce que j'ai lu.

V.B.: Dans le jazz, il y a toujours l'improvisation. Il y avait quand même une différence entre la variété et le jazz. Moi j'ai l'impression que le jazz était très populaire.

M.A.: Mais il y avait un mouvement dans lequel les fans voulaient voir le jazz évoluer. Par exemple, Mr. Faecq a fait des efforts pour porter le jazz dans les salles de concerts officielles et cetera.

D'abord c'était les salles de danse où le jazz vivait. Moi je me demande si vous avez une idée de qui était responsable pour le jazz dans les salles de danse. Est-ce que Mr. Faecq a parlé des agences qui étaient actives pour le jazz dans les salles de danse?

V.B.: A mon avis ça devait être les gérants, les propriétaires des salles. C'est comme les cafés et les clubs maintenant: c'est logique. Ceux qui tiennent le club prennent contact avec les Musiciens ou les producteurs.

M.A.: Et c'était le leader qui était responsable pour le groupe?

V.B.: Ca n'a pas changé: les leaders faisaient leur boulot comme maintenant. Ils s'organisaient pour trouver des concerts etcetera.

M.A.: Merci beaucoup pour l'interview.

2. Interview met Dhr. Léon Dierckx, 05/05/2010

M.A.: Jazz was populair in de jaren twintig, maar leek in een dipje te zitten in het begin van de jaren dertig. Klopt het dat jazz op het einde van de jaren dertig weer een toenemende populariteit kreeg bij het grote publiek?

L.D.: Dat klopt inderdaad, zeker op het einde van de jaren dertig. De muzikanten speelden echter niet uitsluitend jazz, ze deden dat natuurlijk graag maar ze moesten alles spelen wat het publiek vroeg. Ook de orkesten die zich voornamelijk toelegden op jazz, speelden swing, walsen, passo doble, ...op vraag van het publiek.

M.A.: Was het ook niet voornamelijk symfonische jazz?

L.D.: Ja, zeker omdat het publiek dat gewoon was aan strijkers enzo dit meer beschaafd en serieuzer vond. Bovendien konden de muzikanten deze muziek spelen want velen van de eerste jazzmusici waren klassiek gevormd. Ze konden naast jazzoptredens ook gewone concerten geven.

M.A.: Was jazz van hier te vergelijken met jazz uit de Verenigde Staten?

L.D.: Het is natuurlijk later en in beperktere schaal naar hier gekomen zowel qua territorium als qua publiek. In Amerika was er een zwart en blank publiek met als gevolg dat er twee soorten jazz ontwikkeld zijn geweest. Men had hier niet de grote verschillen die men in Amerika wél had. Hier in België was er enkel één type publiek, nl. de gemiddelde blanke Belg. Slechts een beperkt select publiek had al kennis gemaakt met de grote namen van de zwarte jazz hetzij door buitenlandse reizen of optredens hier in België door onder andere Louis Armstrong in 1934. Het waren slechts uitzonderingen die dit hadden kunnen meemaken, het grote publiek kende de Belgische of Hollandse of Duitse musici die speelden op thés dansants ofzo. In feite is de jazz van hier slechts "een afkooksel" van de jazz in Amerika. In de Verenigde Staten had je natuurlijk de createurs, daar was daar ruimte voor, daar ging alles veel vlugger vooruit, wat hier veel minder het geval was.

M.A.: Klopt het dat wij vooral blanke jazz kenden?

L.D.: Daar is het hier mee begonnen. Later ontdekte men Louis Armstrong die veel origineler was dan bijvoorbeeld Red Nicols die men hier op het podium gezet had. Men leerde dan ineens Coleman Hawkins en andere musici kennen. Op een gegeven moment ging men dan ook denken dat zwarte jazzmusici per definitie allemaal beter waren dan de onze hier, wat dan natuurlijk ook niet altijd waar was. Er waren bij de blanke zeer goede koperblazers, trombones bijvoorbeeld, die zeker niet moesten onderdoen voor de zwarte muzikanten! Er waren hier mensen die na zekere tijd al wat blank was zijn gaan misprijzen, voor hen was er enkel nog de zwarte jazz, wat natuurlijk ook erg overdreven was.

Als men natuurlijk nu, met de afstand die ons nu scheidt van die tijd, gaat kijken en luisteren naar de muziek van die tijd, kan men niet ontkennen dat er een hemelsbreed verschil is in de bands van Amerika zoals van Count Basie en Duke Ellington en die van hier. Men werkte met

de middelen die men had laten we maar zeggen, dat mag ons het plezier niet ontnemen van de mensen van die tijd!

Pas met de komst van de platen, op het einde van de jaren 20, kon men beginnen vergelijken. De platen bereikten ons met een zekere vertraging. Enkel de platen waarvan men dacht dat ze verkocht geraakten én die men kende, werden te koop aangeboden. Dit is trouwens niet alleen zo voor de jazzmuziek maar ook voor de blues, ... die ons land binnensijpelden. Hetgeen commercieel niet interessant was, werd terzijde gelaten.

M.A.: Kunnen we het stellen dat er rond de jaren twintig enkele kleine bands zijn gekomen, die enkele Belgische muzikanten geïmiteerd hebben? Waardoor er dus kleine formaties in België bestonden zoals de Doctors Mysterious Six, ... en jazz ook bij ons gecommmercialiseerd werd als een eerder blanke muziek?

L.D.: Dat klopt inderdaad. Het grote publiek vond echte jazz te lawaaierig, te wild, men vroeg of er eventueel wat meer violen bij konden... Zo was de 'straight' jazz ontstaan, minder baanbrekend en minder experimenteel.

Je moet het zo zien, commercialisering in die tijd was veelal zeggen : toegankelijker maken voor diegenen die het niet gewoon zijn, voor het grote publiek! Minder improvisaties, minder ruwe tonen, de muziek polijsten, ... Er werd meer gearrangeerd, dit wil zeggen, vloeiend in mekaar laten lopen. De jazz werd ook aangepast al naargelang wat men er wilde mee doen én waar! Zo was er bijvoorbeeld een groot verschil tussen jazz in een chique hotel in New York of jazz in een zwarte dancings.

M.A.: Als straight jazz bij ons vooral bekend was, waarom zegt Robert Goffin dan in zijn boek dat Brussel de hoofdstad van de 'hot' jazz is?

L.D.: Robert Goffin was een dichter en hij was zeer enthousiast, dus het kan allemaal een beetje overdreven zijn. Omdat de mensen die hij kende er mee bezig waren, was hij ervan overtuigd dat iedereen ermee bezig was. Met andere woorden, zijn eigen kleine kring als referentie!

M.A.: Wat voor publiek trok jazz, naast Goffin, zoal aan in die tijd?

L.D.: De eerste jazzfans kwamen uit een elitaire kring, de stedelijke bourgeoisie, die naar iets nieuws kwam kijken en luisteren. Dit blijkt ook uit de aankondigingen en de daarbij horende reclame over parfum, dure auto's, ...

M.A.: De entreprijzen van de dancings waarin jazzorkesten geprogrammeerd werden, waren overigens niet goedkoop. Denk maar aan de Plaza, Palais de Danse Saint Sauveur,...

L.D.: Nee, dat waren plaatsen waar arbeiders voorbij liepen en zeiden: dat is niet voor ons.

M.A.: U als grote platenspecialist zal hier zeker op kunnen antwoorden. In welke mate speelde de verkoop van jazzplaten een rol in de verspreiding van de jazz in België?

L.D.: Vooral in de kennismaking met de meer toegankelijke muziek hebben platen een belangrijke rol gespeeld op grote school. Authentieke platen waren hier moeilijk te vinden, er was vooral verkoop van platen waarop de muziek reeds aangepast was aan een breder publiek. Deze platen waren niet altijd van het beste niveau, verkoopbaarheid was belangrijker dan de echte authenticiteit. Vergelijk het met het huidig aanbod op TV, de programma's waarin men een bepaald niveau bereikt, hebben zéker niet de hoogste kijkcijfers!

M.A.: Waren er nog andere personen dan Faecq die zich bezig hielden met de verspreiding en verkoop van jazzplaten?

L.D.: Jazeker, er waren nog andere firma's in de jaren 30 die goed verkochten maar Faecq was wel de allergrootste! Faecq had zelf geen opnamestudio's, maar nam de groepen mee naar bv. Londen om daar platen te maken bij o.a. Edison. Later kwamen er mobiele opnamestudio's.

M.A.: Waren er geen platenfirma's in België die jazzlabels hadden?

L.D.: De Gentse firma Chantal verdeelde heel wat platen in België, ook jazz. Zij hadden de politiek om te verkopen onder dekenamen. Zo was het mogelijk dat nummers gespeeld door grote Amerikaanse orkesten, verkocht werden onder de naam "orchestre Chantal" ofzo. Ook was er Sobedi, zij persten platen en Pelgrims had verschillende winkels... In het begin waren er geen studio's in België. Later natuurlijk wel, bv. Pathé in Brussel had een studio. Later was er ook Flagey, waar veel platenmerken kwamen opnemen omdat de klank daar zeer goed was. Bij Decca maakte men in de jaren 30 platen met een speciaal label 'jazzclub de Belgique'. Echte merken die zich speciaal op jazz toespitsten waren er weinig, men produceerde alles. Wel maakte men speciale reeksen.

M.A.: Werden er veel platen geperst in België?

L.D.: Dit was afhankelijk van de vraag. Als men er commercieel aan uit kon wel. Als de oplage te klein was, voerde men platen in uit Engeland (bv. His Master's Voice), Frankrijk (Brunswick bv.) en in mindere mate uit Amerika.

M.A.: Zijn er merken die zich toelagden op de zwarte jazz?

L.D.: Okeh was een zwart label, waar bijvoorbeeld Louis Armstrongs op uitgegeven werden. Maar het is ook zo dat later alle grote Okehs ook door Parlophone werden geperst en verdeeld, en die waren identiek dezelfde. De kwaliteit van de door Parlophone geperste platen was dikwijls veel beter dan de originele van Okeh omdat de kwaliteit van o.a. de hars die gebruikt werd veel beter was. Enkel echte verzamelaars wensen de echte Okeh te hebben als verzamelobject en kopen dikwijls een Belgische of Franse plaat om te beluisteren.

M.A.: Denkt u dat er door de crisis minder jazzbands waren?

L.D.: Ik heb dat gevoel niet, al was ik er natuurlijk niet bij. Natuurlijk was het een tijd waar er meer faillieten werden uitgesproken. De zaken verliepen, zelfs nog in 1934-1935, heel stilletjes. Er moet dus minder geld geweest zijn om uit te geven aan uitgaan etc, dus een aantal zaken zullen hun deuren wel hebben moeten sluiten. Maar er ontstonden er dan weer andere, die het bijvoorbeeld deden met mindere middelen. Het leven ging voort. De zaken waren zeker moeilijk en minder florissant, maar zijn toch door gegaan.

M.A.: En wat met de crisis in de jazz? Er verschenen artikels die stelden dat jazz ten dode opgeschreven was.

L.D.: Ah ja, maar dat is een typisch verschijnsel voor een mode! Er zijn er meteen die beweren: ah, maar dat gaat niet lang duren hoor. Dat zegt men jaren over moderne muziek. Maar het bleef duren, het evolueerde alleen.

M.A.: Tot een gouden eeuw voor de Belgische jazz in de jaren dertig? Of is dat overdreven?

L.D.: De orkesten waren in Europa wel zeker bij de betere, iets wat men achteraf nog maar weinig gekend heeft. Dus ja, de tweede helft van de jaren dertig waren toch wel zeker belangrijk voor de Belgische jazz. Die formaties, er waren er trouwens een groot aantal op dat moment, waren echt van goed niveau, zolang je ze maar niet vergeleek met de originelen uit Amerika! Ook solisten trouwens, bijvoorbeeld Ouwerx was bij de beste Europese jazzpianisten. Maar vergelijk hem natuurlijk niet met een Art Tatum... (lacht).

M.A.: Was dit dankzij de moeite die de jazzliefhebbers hebben gedaan in de jaren dertig?

L.D.: Ja, maar je moet het misschien niet beschouwen als 'moeite'. Zij waren daar gewoon mee bezig en zij deden dat graag.

M.A.: De organisatie van toernooien bijvoorbeeld, heeft de muzikanten toch echt vooruit geholpen?

L.D.: Ja, vooral bijvoorbeeld om elkaar aan het werk te horen. Terwijl ze zelf muziek speelden, konden ze niet gaan luisteren naar wat er gaande was binnen de jazzscene. Met toernooien maakten ze dus kennis met de vooruitgang van de anderen.

M.A. Wat weet u over de protectionistische maatregelen uit 1933 in België, dus dat er een verbod zou uitgesproken zijn op buitenlandse muzikanten in dancings? Hier vonden we in feite weinig informatie over in de bronnen.

L.D.: Ja, die is in alle landen gebruikt geweest in die periodes! Trouwens, in Engeland tot in de jaren vijftig.

M.A.: Maar waren er in feite dan zoveel buitenlandse muzikanten bij ons?

L.D.: Ja, er waren er nogal heel wat. Je mocht ze dan niet in een orkest hebben, bijvoorbeeld als je een goede Italiaanse saxofonist had maar er waren Belgen beschikbaar voor die job, dan mocht je die Italiaan naar huis sturen. Pas op, we waren toen ook niet in het Europa

waar we nu in zitten. Je had een 'permis de travail' nodig en dat werd enkel gegeven in zoverre dat dat niet stoorde voor de Belgische werknemers. Bijvoorbeeld wel voor mijnwerkers, maar niet voor winkeliers of muzikanten. Er was ook een regel dat, als je hier een buitenlandse band wilde programmeren, je een tegenprestatie moest verzorgen dat er een Belgische band op toernee door het buitenland mocht gaan.

M.A.: Dus er waren buitenlandse muzikanten bij ons, maar toch zegt Goffin dat hij jazz vooral kende via blanke muzikanten, maar niet zozeer via zwarte bands. Uitgezonderd de Mitchell's Jazz Kings en enkele anderen natuurlijk.

L.D.: Inderdaad, er waren weinig zwarten. In Frankrijk waren er meer en de concurrentie voor de Franse musici was daar bijvoorbeeld wel heel erg, waarover Franse musici zich beklaagden.

M.A.: Daar heerste toch een opvatting dat zwarten beter jazz speelden dan blanken? Dus een middelmatige zwarte muzikant was nog steeds beter dan de beste blanke muzikant?

L.D.: Inderdaad, maar in België was dat minder. Er waren ten eerste veel minder zwarte muzikanten. Ten tweede is het land kleiner. Men is minder chauvinist hier dan in Frankrijk en ook meer gewoon aan uitwisseling enzo.

M.A.: Ik heb in ieder geval geen bronnen gevonden die wijzen op het bestaan van een zwarte gemeenschap van muzikanten.

L.D.: Inderdaad, die was er helemaal niet zoals in Parijs. Er is een groot schaalverschil tussen Parijs en Brussel.

M.A.: Heel erg bedankt voor dit gesprek.

3. Tabel: omzettingsfactor naar gemiddelde prijzen van 2009 op basis van de index van de consumptieprijzen en referentie naar het uurloon van een bouwvakker in Brussel

jaar	Vermenigvuldigingsfactor naar 2009 (*)	Uurloon bouwvakker te Brussel (**)
	naar Euro	in frank van toen
1920	1,137	1,76
1921	1,296	1,85
1922	1,386	1,90
1923	1,209	1,95
1924	1,034	2,37
1925	1,000	2,50
1926	0,838	2,85
1927	0,659	3,11
1928	0,632	4,10
1929	0,592	5,44
1930	0,592	5,79
1931	0,649	5,17
1932	0,719	4,60
1933	0,734	4,26
1934	0,777	4,10
1935	0,791	4,13
1936	0,755	4,12
1937	0,705	4,78
1938	0,680	5,27
1939	0,673	5,48

* Bron: ADSEI

** Bron: Scholliers, P., VUB, Vakgroep Geschiedenis

