

RESTRAINED SOFT STATEMENTS AND EXTENDED IDEAS

Jazz als kunstvorm



1. Omslag *Metronome*, november 1954.

Jazz wordt vaak gezien als kunstvorm. Stefan de Graaf beschrijft hoe de jazz deze status door critici aangemeten kreeg. In tijdschriften werd de overwegend blanke jazz met name bevorderd en positief gecenseerd, waarbij de Afro-Amerikaanse oorsprong onderbelicht bleef. Aan de hand van iconische voorbeelden geeft De Graaf een helder beeld van deze ontwikkeling.

In de blockbuster *Jailhouse Rock* (1957, Richard Thorpe) worden de muzikale talenten van de aan lager wal geraakte Vince Everett (Elvis Presley) kort na zijn bevrijding uit de gevangenis ontdekt door de jonge muziekproducer Peggy (Judy Tyler). Het verschil in (culturele) achtergrond tussen beide personages wordt zichtbaar tijdens een feestelijke gelegenheid bij de ouders van Peggy. Na een wat ongemakkelijke ontmoeting tussen Vince en de ouders van Peggy, zegt de moeder tegen de vader: 'Oh why don't you put on that new record by Stubby Ritemeyer. I'm sure Mr. Everett is interested in jazz music. It's his profession.' Al snel ontvouwt zich een gesprek tussen de aanwezigen: 'I think Stubby's gone overboard with those altered chords', zegt één van de gasten. Waarop een ander vervolgt: 'I agree, I think Brubeck and Desmond have gone just as far with dissonance as I care to go.' Weer een ander zegt: 'Oh, nonsense. Have you heard Lennie Tristano's latest recording? He reached outer space.' 'I think atonality is just a passing phase in jazz music', voegt een dame aan het gesprek toe, waarop ze zich naar Vince keert en vraagt: 'What do you think Mr. Everett?' Na een korte stilte antwoordt Vince: 'Lady, I don't know what the hell you're talking about', staat op en stormt het huis uit. Peggy gaat achter hem aan en legt uit dat de gasten hem simpelweg wilden betrekken bij het gesprek. Zijn onbegrip kan ze echter niet wegnemen: 'I'm not even sure they were talking English', zegt Vince verbouwereerd.

De confrontatie tussen Vince en de andere gasten berust op een misverstand dat tekenend is voor jazz. De waardering van jazz is, zoals Paul Lopes beschrijft in zijn boek *The Rise of a Jazz Art World* (2002), vanaf de eerste rage in 1917 ambigu geweest.² Hoewel sommigen claimden dat jazz een authentieke Amerikaanse kunstvorm was, werd door anderen de status van jazz ter discussie

gesteld. Was jazz een complexe en geraffineerde kunstvorm die op één lijn geplaatst kon worden met de (klassieke) Westerse muziek, of was het een *lowbrow* vorm van entertainment? Deze gespletenheid in de waardering van jazz kent haar oorsprong in wat door muziekhistoricus H. Wiley Hitchcock werd begrepen als twee voorheen gescheiden tradities: de *vernacular tradition* en de *cultivated tradition* (1969).³ In de film worden gangbare tegenstellingen tussen het authentieke en het gecultiveerde gepresenteerd door respectievelijk Vince en de familie van Peggy.

Zoals Lopes betoogt heeft de jazz zich vanuit de vernacular tradition ontwikkelt richting de cultivated tradition, waarbij 'cultivated' synoniem is voor Westers. Eén van de gevolgen van deze ontwikkeling is dat de Afrikaanse wortels die ten grondslag liggen aan de jazz deels plaats hebben moeten maken voor Europese waarden en opvattingen. De sterke ritmische impuls, de percussie, de tendens om het lichamelijke als integraal onderdeel te zien van de muziek, evenals de neiging muziek te beschouwen als dienstbaar en functioneel, zijn enkele kwaliteiten die eigen zijn aan de Afrikaanse en in het verlengde daarvan Afro-Amerikaanse traditie.⁴ De Westerse muziektraditie kent daarentegen het begrip autonomie – vreemd aan de Afrikaanse traditie – en een nadruk op het louter perceptuele aspect van muziek, hetgeen door de filosoof D.W. Gotshalk wordt aangeduid als 'intrinsically interesting to perceive'.⁵

Dat de verschillen in de waardering van jazz, en daarmee de vraag naar de culturele status, zijn ingebed in dieperliggende sociaal-culturele machtsverhoudingen, werd scherp geformuleerd door saxofonist Archie Schepp. In het jazztijdschrift *Down Beat* van 1965 schrijft hij over blanke critici: 'Some whites seem to think they have a right to jazz. Perhaps that's true, but they should feel

August 26, 1953

THE NEW



Hi-Fi Boom

(See Page 9-S)

New Classics Series

(See Page 10-S)

Jazz In The Movies

(See Page 3)

The Jimmy Wakely Story

(See Page 21)

RECORDS
HIGH-FIDELITY
INSTRUMENTS
FILMLAND UP BEAT
RADIO • TV

25
CENTS

CANADA 30c
FOREIGN 35c

EVERYTHING IN THE WORLD ABOUT THE WORLD OF MUSIC

The Critics' Choices!



Ellington



1953
Jazz
Poll
Issue



Brubeck

thankful for jazz. It has been a gift that the Negro has given, but [whites] can't accept that – there are many problems involved with the social and historical relationship of the two people. It makes it difficult for them to accept jazz and the Negro as its true innovator.⁶ Frank Kofsky doet daar in 1970 een schep bovenop wanneer hij schrijft dat veel van de jazzkritieken een ideologisch standpunt verkondigen en voortkomen uit een 'vals bewustzijn': 'The purpose of such writings is systematically to obscure, if not deny, the black roots of music.'⁷

Dat het eliteaire gezelschap hun verfijnde en culturele status uitdraagt door middel van *name dropping* uit de contemporaine jazzwereld, was enkele decennia ervoor nog ondenkbaar. Maar toen stromingen zoals de Cool Jazz en West Coast Jazz hun entree maakten tijdens de *jazz renaissance* van de jaren '50, nam de belangstelling voor jazz ook vanuit het blanke publiek toe.⁸ Deze stromingen markeerden een meer gecultiveerde variant van jazz waar het gezelschap prat op gaat, maar waar Vince weinig affiniteit mee heeft. Mede door stilistische ontwikkelingen, het uitbreidende publiek en de toenemende intellectualisering binnen de jazzkritiek door met name blanke critici werkzaam voor de spraakmakende tijdschriften *Metronome* en *Down Beat*, ontwikkelde jazz – volgens de overlevering, ooit begonnen in de bordelen van New Orleans – zich tot een algemeen geaccepteerde kunstvorm met status binnen de culturele rangorde. Hoe noodzakelijk en onvermijdelijk deze intellectualisering ook was voor de culturele opwaardering van jazz, ze toont tegelijkertijd aan dat deze verheffing alleen mogelijk was via een *bypass*: het blanke muziekestablishment.

Dit artikel gaat over jazz als kunstvorm. Het geeft geen antwoord op de vraag of jazz als zodanig gezien kan worden en waarom, maar behandelt de vraag hoe jazz als kunstbegrip werd geconstrueerd door critici, en hoe het verlangen tot deze culturele verheffing zijn weerklank vond binnen de muziek zelf.

Richting culturele volmaaktheid en waardigheid

Met de kritieken en beschouwingen in *Down Beat* en *Metronome* werd jazz opgenomen binnen een discours dat gedomineerd werd door Westerse maatstaven. De critici waren blank, hadden veelal een universitaire achtergrond, en hadden een sterke affiniteit met de klassieke en modern-klassieke

(Westerse) muziekcultuur. Net als in de (Westerse) avant-gardes werd ook binnen de jazz de afstand tot vermaak, commercie en de smaak van de massa vergroot. Jazz werd door critici steeds meer met avant-gardistische criteria beoordeeld: vooruitstrevendheid, progressiviteit en moderniteit werden bepalende maatstaven waaraan jazz werd gemeten. Dat jazz een ontwikkeling kende was inmiddels geaccepteerd gedachtegoed, maar dat deze ontwikkeling moest worden voorgesteld als een lijn richting culturele volmaaktheid en waardigheid, was nieuw.

De kritiek in de jaren '30 en '40 ging groten-deels uit van een statische en anti-modernistische voorstelling van jazz, een muziekvorm zonder ontwikkeling.⁹ Deze geromantiseerde visie van jazz als pure en authentieke expressievorm van het Afro-Amerikaanse deel van de bevolking liet weinig ruimte voor een visie waarin culturele ontwikkeling en culturele aanpassing centraal stond; elk contact met een verfijnde en intellectuele (muziek) cultuur zou namelijk het authentieke en oorspronkelijke karakter van de oorspronkelijke jazz kunnen aantasten. Of zoals producer George Avakian (Columbia Records) het in 1939 in *Down Beat* stelde: 'You can't improve on the old boys, [...] Jazz is jazz; it can't be modernized or streamlined.'¹⁰ Deze statische visie werd ook door Winthrop Sargeant onderstreept in zijn boek *Jazz: Hot and Hybrid* (oorspr. 1938): '[O]ne of the striking features of jazz as compared with art music is its lack of evolutionary development [...] Jazz today remains essentially the same kind of music it was in 1900.'¹¹

De statische en romantische opvatting van jazz veranderde met de opkomst van de modernistisch ingestelde criticus die in de jazz een lineaire ontwikkeling herkende. Tot deze groep critici behoorde Barry Ulanov, in de jaren '40 en '50 redacteur van *Metronome* en vooraanstaand schrijver over jazz. Hoewel Ulanov in zijn *A History of Jazz* (1952) nog toegaf dat de initiële ontwikkeling van jazz een chaotische start had en weinig eenvormigheid in stijl kende, concludeerde hij dat er tenslotte een rechtlijnige ontwikkeling te ontwaren viel: 'One discovers a disastrous split in jazz inaugurated by the swing era and intensified during the days of bebop and so-called progressive jazz. But then one looks and listens more closely, and order and continuity appear. [...] The history of jazz is a curiously even one, chaotic at any instant, but always moving ahead in what is for an art form almost a straight line.'¹² In een reeks artikelen in *Metronome*



3. Achterkant 10 inch lp
Stan Kenton, *Sketches On
Standards*.

(1949) gaat Ulanov in op deze lineaire ontwikkeling, die naar zijn mening begon in de bordelen van New Orleans.¹³ De primitieve jazz die hier gespeeld werd, werd emotioneel en intellectueel verrijkt door muzikanten als Louis Armstrong, vond diepgang en voornaamheid in onder andere het werk van Duke Ellington, en bereikte in de muziek van Coleman Hawkins, Lester Young, Lennie Tristano en anderen zijn voorlopige hoogtepunt. Met het vaststellen van deze koers kon Ulanov concluderen: 'Behind [the musician] is a history and a tradition. Before him is an art.'¹⁴

Zoals veel critici stelde Ulanov zich als ziener op. De ontwikkeling van jazz was er één richting culturele volmaaktheid en waardigheid, en Ulanov wist hoe die status te bereiken was. De musicus, zo schreef hij, bevond zich op het verkeerde pad: '[T]he bop school, which surged so brilliantly through the jungle of jazz weed, has begun to grow his own brand of weed, heavy, clumsy, too often aromatic of the worst of those plants and rotten at the roots.' In andere woorden: als muzikanten op dezelfde voet door zouden gaan, zou de jazz nooit de status van culturele volmaaktheid bereiken. '[The musician] cannot return to the kindergarden constructions of his New Orleans forbears', vervolgde hij.¹⁵ In plaats

van voort te borduren op de Afrikaanse wortels van de jazz, stelde Ulanov voor dat muzikanten Westerse muziekprincipes zoals atonaliteit en contrapunt zouden incorporeren binnen hun muziek, en dat jazz zich richting een vorm van autonomie zou ontwikkelen. Het aandachtig luisteren neemt in zijn visie een belangrijke plek in, wat bijna noodzakelijkerwijs het lichamelijke vervangt. Een klein jaar na deze reeks werd in zijn artikel 'After Bop what?' duidelijk dat niet alleen het publiek de hersenen moesten laten kraken, maar dat ook de muzikant moest reflecteren en analyseren: '[...] let's find thinking artists. For jazz has come to a point where only thinking artists can resolve its conflicts and dilemmas.'¹⁶

In zeker zin beantwoordden de (hoofdzakelijk blanke) stromingen Cool Jazz en Third Stream, die in ditzelfde decennium en erna opgang maakten, aan de visie van Ulanov. Beide stromingen kunnen als een muzikale vertaling worden gezien van zijn uitspraak 'After bop we have a jazz of reflection and restrained soft statements and extended ideas; after bop we have music with mind as well as emotion.'¹⁷ De toekomstvisie die Ulanov propageerde – evenals beide hierboven genoemde stromingen – heeft meer affiniteit met de Westerse muziektraditie

en esthetica, dan met de Afro-Amerikaanse traditie. Ulanovs visie kan samengevat worden als een Europese visie op muziek die door Gotshalk werd begrepen als ‘intrinsically interesting to perceive’. Een muziek voor het oor en voor de geest, een muziek die om de muziek genoten kan worden, een muziek die absoluut is en autonoom. Met deze visie laat hij nauwelijks ruimte voor de eigenschappen die aan de basis liggen van de Afro-Amerikaanse traditie, waarbij muziek niet op puur esthetische principes wordt beoordeeld, maar altijd in verbinding staat met het praktische en het nuttige, zoals bijvoorbeeld muziek ter ondersteuning van dans. Ook de rol van percussie en de betekenis van het lichaam binnen de muziekcultuur van de Afro-Amerikaanse traditie, vindt in de visie van Ulanov geen weerklank meer.¹⁸

Het Westers muzikaal idioom als ijkpunt

De benadrukking van waarden en kenmerken van de gevestigde *cultivated tradition* werd ook op het gebied van de muzikale vorm doorgevoerd. In 1955 schreef criticus Al Zeiger in *Metronome*: ‘It is my belief that if jazz is becoming a major art form and transcend [sic] its limited forms, the need for a set of criteria as to what is desirable or undesirable in jazz becomes essential. Whether we realize it or not, our musical tastes are governed by a definite sense of musical values. It is these values which will determine the future of jazz.’¹⁹ In hetzelfde jaar begon hij een reeks korte artikelen die moesten bijdragen aan een beter begrip van muziek, en in het bijzonder – zoals hij het noemde – van ‘good jazz’. Deze twaalfdelige reeks, getiteld ‘Music appreciation course’, kan als verdieping worden gezien op bovenstaande overtuiging.²⁰ Het gemak waarmee Zeiger in deze serie bruggen slaat tussen muziek uit de Westerse (klassieke) traditie en de traditie van de jazz is opvallend. Terwijl eerder (door onder andere Hugues Panassié) de unieke en onderscheidende eigenschappen van jazz werden belicht om te pleiten voor een unieke muziektraditie die met recht als kunst beschouwd kon worden, worden beide tradities nu in één adem genoemd.²¹ Op het gebied van (muzikale) vorm worden verwantschappen tussen Dixieland en Johann Sebastian Bach of Dizzie Gillespie en Arnold Schönberg even gemakkelijk uit de doeken gedaan als dat harmonische basisconcepten van de jazz in de context van ontwikkelingen binnen de Westerse muziek worden geplaatst.

Dat de basisprincipes van de jazz op één lijn gebracht konden worden met de Europese muziektraditie werd door velen gezien als een bevestigend teken dat jazz een volwassen culturele staat had bereikt en nu de vergelijking met gevestigde kunstmuziek en andere kunstvormen kon doorstaan.²² Echter, met de inbedding van de jazz binnen het idioom en esthetisch erfgoed van de Europese muziektraditie werden niet alleen evidente overeenkomsten getoond, maar werden basale gemeenplaatsen verward met een ‘definite sense of musical values’, die vervolgens gelijk werd gesteld aan de Europese muziektraditie. Deze universalisering had weinig oog voor essentiële verschillen binnen beide tradities en leidde (mogelijk onbedoeld) tot een kolonisatie van de *vernacular tradition* door de *cultivated tradition*.

Al Zeiger was hierin niet alleen. In 1950 schetste de toen 29-jarige Dave Brubeck in *Down Beat* een genealogie van jazz als kunstvorm.²³ In zijn pleidooi om jazz als volwaardige kunstvorm te waarderen maakt hij gebruik van een dialectische duiding: jazz behoort niet tot de blanke Amerikaanse traditie, noch tot de Afro-Amerikaanse traditie, maar overstijgt beide doordat de ontwikkeling van jazz een constante uitwisseling laat zien tussen deze tradities. Hoewel deze opvatting algemeen draagvlak kende ging Brubeck een stap verder door de spanning tussen beide tradities en elke discussie over het culturele patent op jazz op te lossen door de gelijkheid van culturen te benadrukken en jazz als een symbiose voor te stellen die elke interculturele machtsverhouding maskeert: jazz is geen Afrikaanse of Europese, maar een Amerikaanse kunstvorm.

Het humanistische ideaal van gelijkheid werd door Brubeck uitgewerkt in diverse facetten binnen de geschiedenis van de jazz. ‘Jazz was born from spiritual necessity. The Negro, who had suffered most from his uprooted life was the first to find the expression (in the early spirituals, work songs and blues). But there were enough white men who suffered from the same spiritual impoverishment in this traditionless age [...]’²⁴ Beide bevolkingsgroepen kenden volgens Brubeck één gezamenlijke basis: het verlangen naar emancipatie en een nieuw leven in het beloofde land. Uit deze spirituele noodzaak ontstond volgens Brubeck niet alleen de jazz, maar ook – ‘no matter what their racial or social differences’ – de groepsimprovisatie.²⁵ Ook in de beschrijving van de uiterlijke kenmerken van jazz

ziet Brubeck een culturele samenwerking, wanneer hij jazz omschrijft als een ‘improvised musical expression based on European harmony and African rhythms’.²⁶ Met de verbroedering van culturen, die Brubeck zonder blikken of blozen vanaf het prille begin van de jazz laat beginnen, doet hij een poging jazz te begrijpen als een samenwerkingsverband tussen culturen ‘which for lack of better words, I call “mutual human sympathy” born of “common necessity”’.²⁷ Door dit ideaalbeeld te hanteren, ontwijkt – of erger, verbergt – Brubeck de onderlinge machtsverhoudingen tussen beide culturen.

Op zoek naar de ‘Great White Hope’:

Stan Kenton

Eén van de meest populaire en controversiële blanke bigbandleiders en arrangeurs tijdens de jazz *renaissance* was Stan Kenton. Zijn productie was enorm en zonder uitzondering werd in elk nummer van *Down Beat* aan de progressieve jazz van Kenton aandacht besteed. De muziek van Kenton ontwikkelde zich vanuit de traditie van de (blanke) swing bands en big bands, en kreeg een progressief aanzien door een sterke ambitie richting de moderne ontwikkelingen binnen de Europese kunstmuziek (Stravinsky, Hindemith, Schönberg).²⁸ Kenton kende een onbeheersbare drang om jazz tot een pretentieuze vorm van kunst te verheffen. Dat blijkt niet alleen uit zijn muziek, maar bijvoorbeeld ook onder meer uit de titels van zijn albums: *A Presentation of Progressive Jazz* (1947) *Innovations in Modern Music* (1950), *New Concepts of Artistry in Rhythm* (1952) en *Contemporary Concepts* (1955).

Muziekcriticus Gary Giddins verwoordde Kenton’s drang in *The Village Voice* als volgt: ‘[...] his response to every fashion in jazz or pop was, mine is bigger than yours’.²⁹ De muziek van Kenton gaat verder dan het incorporeren van, of flirten met, diverse stijlen uit verschillende muziektradities, waaronder de modern-klassieke muziek. Zijn arrangementen zijn een hyperbool, een proliferatie en overdrijving van de traditie(s) waarmee hij aan de haal gaat. Criticus Steven Elworth typeerde in 1995 Kenton’s muziek als een ‘aesthetic of hysteria, [...], allegedly for immediately gratifying excitement’.³⁰ Zijn *Concerto to End All Concertos* (1946) is daarvoor exemplarisch. Met een suggestie van de grootsheid en meeslependheid die eigen is aan pianoconcerten uit de Romantiek (zoals bijvoorbeeld van Rachmaninov en Tsjajkovski) wordt de luisteraar geïmponeerd. Impact wordt gecreëerd doordat

de muziek langzaam toewerkt naar een climax, of, zoals Elworth typeerde, een orgasme. De manier waarop dit hoogtepunt wordt bereikt is clichématig: crescendo’s, omhoog bewegende chromatische modulaties, toenemende polyfone ‘complexiteit’ en de uiteindelijke *tutti*. Zijn muziek laveert tussen het grootse en extatische gebaar en de lyrische verstillings. Deze muziek is een muziek van de overtreffende trap, van het retorische bombast, van de spektakelwaarde ‘for its own sake’.³¹

De reactionaire houding van Kenton is volgens muziekhistoricus Ted Gioia (1998) een manier om zich te willen onderscheiden: niets is belangrijker dan het drukken van *zijn* stempel op *zijn* muziek.³² Maar zijn wil om modern en progressief te zijn is ook een (impliciete) reactie op de hoofdzakelijk door Afro-Amerikanen gespeelde bebop: ‘Not that Kenton was against bebop – he simply preferred to pretend that it did not exist. His brand of modern jazz was all that mattered.’³³ Met het creëren van een blank alternatief en een Europese versie van jazz beantwoorde Kenton volgens muziekfilosoof Bernard Gendron (1994) aan het verlangen van het culturele establishment – dat bijna uitsluitend door blanken werd gevormd – in hun zoektocht naar ‘great white hopes’.³⁴ ‘Faced with a bebop movement dominated by African American musicians, the virtually all-white jazz journals seemed always to be in search of “great white hopes” – with modernists, like Tristano and Kenton, with whom a mostly white readership would feel more at home. There may indeed have been a racial code operating in the white critics’ expressed desire for a more cerebral and European modern jazz, as well as a jazz purified of any association with lifestyles, argots, or dress.’³⁵

De vraag *hoe* het kunstbegrip binnen de jazz werd geformuleerd is binnen dit artikel op verschillende manieren beantwoord. In algemene zin heeft het hanteren van het kunstbegrip een zuiverend effect: de autonomie die Ulanov voorstaat, doelt alleen op het louter perceptieve, waarmee essentiële elementen uit de Afro-Amerikaanse traditie worden wegbezuinigd. Maar ook de ontwikkeling van jazz werd door Ulanov voorgesteld als een (culturele) zuivering, namelijk van het primitieve naar het waardige. Om jazz als kunst te kunnen duiden werd een brug geslagen naar reeds gevestigde vormen van kunstmuziek uit de cultivated tradition, wat indruiste tegen eerdere opvattingen van jazz als een unieke

en zich onderscheidende muziekvorm. Op het vlak van de sociaal-culturele dynamiek werden verschillen in tradities en culturen weggecijferd door jazz te definiëren als een vorm van kunst die culturele verschillen overstijgt: jazz als nieuwe, Amerikaanse kunstvorm. De muziek van Kenton werd voorgesteld als antwoord op de zoektocht naar hét blanke alternatief op de van oorsprong Afro-Amerikaanse jazz, en de waardering van zijn muziek kan als illustratie worden gezien van een bredere tendens om de status van jazz als kunstvorm bevestigd te zien.

- 1 Ik wil Heinz-Jürgen Niedenhoff bedanken voor de inspirerende gesprekken over jazz en muziek, waaruit dit artikel is voortgekomen.
- 2 Aan de hand van de indeling naar deze tradities geeft Paul Lopes in zijn boek *The Rise of a Jazz Art World* (2002) inzicht in de sociologische en maatschappelijke factoren die het ontstaan en de ontwikkeling van de jazz hebben bepaald. In: P. Lopes, *The Rise of a Jazz Art World*, Cambridge 2002.
- 3 In zijn boek *Music in the United States: A Historical Introduction* (1969) beschrijft H.W. Hitchcock (o.a.) de indeling naar de *vernacular* en *cultivated tradition* (met name met betrekking tot de periode 1820-1920).
- 4 O. Wolson, 'Black music as an art form', *Black Music Research Journal*, Vol. 3 (1983), p. 3.
- 5 D.W. Gotshalk, *Art and the Social Order*, New York 1962.
- 6 LeRoi Jones, 'Voice from the Avant Garde: Archie Shepp' *Down Beat*, januari (1965), p. 36.
- 7 F. Kosfky, *John Coltrane and the jazz revolution of the 1960s* (eerste editie: 1970), New York 1998, p. 27.
- 8 Door criticus M. Stearns als zodanig omschreven in 'What is happening to jazz', *Down Beat Music* (1961), p. 28.
- 9 S. DeVeaux, 'Constructing the jazz tradition', in: R. G. O'Meally (ed.), *The jazz cadence of American culture*, New York 1998, p. 492.
- 10 G.M. Avakian, 'Where is jazz going?' *Down Beat* (1939) september, p. 9.
- 11 W. Sargeant, *Jazz: Hot and Hybrid* (nieuwe en uitgebreide editie van oorspronkelijke en gelijknamige uitgave uit 1938), New York 1946, p. 295.
- 12 B. Ulanov, *A History of Jazz in America*. New York 1952, p. 3-4.
- 13 In een korte serie besprak Barry Ulanov zijn visie op de rol van de criticus, het publiek en de musicus in *Metronome*. B. Ulanov, 'The function of the Critic in jazz', *Metronome* (1949) augustus, p. 16-17; B. Ulanov, 'The function of the Audience', *Metronome* (1949) september, p. 16-17; B. Ulanov, 'The function of the Musician', *Metronome* (1949) oktober, p. 16 en 26.
- 14 B. Ulanov, 'The function of the Musician', *Metronome* (1949) oktober, p. 16.
- 15 Ibidem.
- 16 B. Ulanov, 'After bop what?', *Metronome* (1950) april, p. 17 en 32.
- 17 Idem, p. 32.
- 18 In zijn artikel 'Black music as an art form' beschrijft Olly Wilson zes fundamentele eigenschappen van Afrikaanse en – in het verlengde daarvan – Afro-Amerikaanse muziek. O. Wolson, 'Black music as an art form', *Black Music Research Journal*, Vol. 3 (1983), pp. 1-22.
- 19 A. Zeiger, 'Some criteria for musical understanding', *Metronome* (1955) februari, p. 37.
- 20 De Music Appreciation Course serie verscheen in 12 afleveringen (bijna iedere maand), beginnend in augustus 1955. Al Zeiger, 'Music Appreciation Course', *Metronome* (Augustus 1955 – November 1956).
- 21 H. Panassié begint zijn boek *Hot jazz* met de inleidende alinea: 'First of all, I want to show the profound differences between jazz and classical music, between jazz and all other kinds of music thus far known. There is a whole catalogue of errors that lead listeners to judge jazz by standards which properly apply only to classical music.' In: H. Panassié, *Hot jazz: The guide to Swing Music* (vertaling *Le hot jazz*, 1936), Westwood Connecticut, V.S. 1970.
- 22 S. DeVeaux, 'Constructing the jazz tradition', in: R. G. O'Meally (ed.), *The jazz cadence of American culture*, New York 1998, p. 500.
- 23 D. Brubeck, 'Jazz' Evolvement as Art Form', *Down Beat*, januari (1950), p. 12, 15 / februari (1950), pp. 13, 18.
- 24 Idem, p. 12.
- 25 Ibidem.
- 26 Ibidem.
- 27 Ibidem.
- 28 Vanaf 1941 leidde Kenton een 14-koppige big band (Artistry in Rhythm Orchestra), later een 20-koppig orkest (Progressive Jazz) waarmee hij onder meer in Carnegie Hall optrad, met als climax zijn meest ambitieuze project: een 43-koppig jazzorkest (Innovations in Modern Music Orchestra) sinds 1949.
- 29 G. Giddins, 'Kitschy Kenton', *Village Voice* (1992) 13 oktober, p. 85.
- 30 Steven B. Elworth 'Jazz in Crisis, 1948-1958: Ideology and Representation', in: K. Gabbard, *Jazz among the discourses*, Durham North Carolina, V.S. 1995, p. 68.
- 31 Ibidem.
- 32 T. Gioia, *The History of Jazz*, New York: Oxford University Press (1998), p. 266.
- 33 Ibidem.
- 34 B. Gendron, 'A short stay in the Sun: The Reception of Bebop (1944-1950)', *Library Chronicle* 24 (1994), no. 1-2, p. 141.
- 35 Ibidem.