

Danish Journal of Musicology

46 · 2025–26

© 2025–26 by the authors

Danish Journal of Musicology · Volume 46 · 2025–26

Dansk Årbog for Musikforskning

Editors

Michael Fjeldsøe · mfj@museumodense.dk

Thomas Husted Kirkegaard · thk@cas.au.dk

Mikkel Vad · mkv@hum.ku.dk

Asmus Mehul Mejdal · ammejdal@gmail.com

Editorial Board

Georgina Born, *professor of anthropology and music, University College London*

Catherine Bradley, *associate professor in early music, University of Cambridge*

Daniel Grimley, *head of humanities and professor of music, University of Oxford*

Sanne Krogh Groth, *senior lecturer of musicology, Lund University*

Þorbjörg Daphne Hall, *professor of music, Iceland University of the Arts*

Jessica Holmes, *associate professor of musicology, University of Copenhagen*

Morten Michelsen, *professor of musicology, Århus University*

Bjarke Moe, *senior researcher, The Royal Library, Copenhagen*

Kristine Ringsager, *associate professor of musicology, University of Copenhagen*

Signe Rotter-Broman, *professor of musicology, Universität der Künste Berlin*

Holger Schulze, *professor of musicology, University of Copenhagen*

Mads Walther-Hansen, *associate professor of musicology, Aalborg University*

Production

Hans Mathiasen

Address

c/o Department of Arts and Cultural Studies, Section of Musicology,

University of Copenhagen, Karen Blixens Vej 1, DK-2300 København S

Each volume of *Danish Journal of Musicology* is published continuously in sections:

- 1 · Articles
- 2 · Special sections
- 3 · Colloquys
- 4 · Reviews
- 5 · Reports, editorial
- 6 · Sources
- 7 · Bibliography

ISBN 978-87-88328-37-0 (volume 46); ISSN 2795-0859 (online edition)

Danish Journal of Musicology is a peer-reviewed journal published by the Danish Musicological Society on <https://tidsskrift.dk/music>

Temaer i dansk jazzhistorieskrivning

Mikkel Vad

En af de gennemgående tendenser i såkaldt *nye jazzstudier* har været en revisionistisk kritik af konstruktionen af jazzhistorien. Siden Scott DeVeauxs skelsættende artikel “Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography” har musikhistorikere afdækket, hvordan jazzhistorie har været en central kampplads for det kulturelle ejerskab over musikken og hvordan jazzhistorier reflekterer sociale, æstetiske og ideologiske dagsordener.¹ De vigtigste kritikpunkter har været jazzhistoriens teleologiske narrativ, genidyrkelsen af heteroseksuelle mænd, opbygningen af høj-/populærkulturelle dikotomier, forholdet mellem amerikansk og global jazz, og behandlingen af spørgsmål om race og etnicitet.²

Denne artikel er en dansk parallel til den amerikanske forskning i konstruktionen af jazzhistorien. Den er en historiografi i begge ordets betydninger: En fremstilling af den danske jazzhistorieskrivnings egen historie; og en kritisk analyse af denne histories narrativer og musikæstetik. Metodisk lægger jeg mig således op ad den diskursanalytiske og narratologiske tilgang i nye jazzstudier. Én af de ting jeg har særligt for øje, er hvilke narrativer, der tages i brug i jazzhistorieskrivning; og her skelner jeg mellem *narrativer* og andre litterære historiefremstillinger (i Hayden Whites terminologi *annaler* og *krøniker*), der ikke har samme forklaringssevne som en narrativ.³ En del af disse narrativer

- 1 Scott DeVeaux, “Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography,” *Black American Literature Forum* 25/3 (1991), 525-560.
- 2 For sammenfatninger af denne udvikling i jazzforskningen, se Robert G. O’Meally, Brent Hayes Edwards og Farah Jasmine Griffin, “Introductory Notes,” i Robert G. O’Meally, Brent Hayes Edwards og Farah Jasmine Griffin, red. *Uptown Conversation: The New Jazz Studies*, (Columbia University Press, 2004), 1-6; Eric Porter, “Incorporation and Distinction in Jazz History and Jazz Historiography,” i David Ake, Charles Hiroshi Garrett, og Daniel Goldmark, red. *Jazz/Not Jazz: The Music and its Boundaries* (University of California Press, 2012), 13-30; Sherrie Tucker, “Deconstructing the Jazz Tradition: The ‘Subjectless’ Subject of New Jazz Studies,” i David Ake, Charles Hiroshi Garrett, og Daniel Goldmark, red. *Jazz/Not Jazz: The Music and its Boundaries* (University of California Press, 2012), 264-287; og David Ake, “After Wynton: Narrating Jazz in the Postneotraditional Era,” i Nicholas Gerhardt, Nichole Rustin-Paschal og Tony Whyton, red. *Routledge Companion to Jazz Studies* (Routledge, 2018), 77-86.
- 3 DeVeaux henviser også til White, se f.eks. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in 19th-Century Europe* (Johns Hopkins University Press, 1973); og Hayden White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (Johns Hopkins Press, 1987). Flere andre tekster fra denne teoretisering af historievitenskaben er samlet i Geoffrey Roberts, red. *The History and Narrative Reader* (Routledge, 2001). I musikvidenskaben er nar-

er nært beslægtede med amerikansk jazzhistorie. Samtidig er det også klart, at der er forhold, der ikke lader sig direkte overføre fra en amerikansk til en dansk kontekst. Dette har ikke mindst at gøre med dansk og, i bredere forstand, europæisk jazz' forhold til amerikansk jazz, fordi vores jazzkultur altid har været under påvirkning fra USA og således også historiografisk fungerer i både med- og modspil til amerikansk jazzhistorie. Samtidigt har det danske jazzmiljø været en del af et transnationalt netværk i Europa (især Skandinavien og Tyskland), hvor danske jazzforfattere også har været intellektuelt inspireret af især fransk, tysk og engelsk jazzlitteratur.

Wolfram Knauer har opsummeret den generelle europæiske jazzhistorie i følgende historiografiske skitse:

After a phase of fascination there followed a phase of imitation, then a phase of amalgamation (of American and national or regional traditions), a phase of rebellion or a consciousness of the own regional or national possibilities, and at one point a phase of self-assertiveness which in the best case does not neglect the strong impact and the importance of African American jazz history and in few (worst) cases sees its own jazz history as quite distinct from the current American developments.⁴

Denne udviklingshistorie er også karakteristisk for fremstillingen af jazzens danske historie. Periodiseringen finder også en parallel i James Lincoln Colliers inddeling af amerikanske jazzforfattere i hhv. første (ca. -1950), anden (ca. 1950-70) og tredje (ca. 1970-) generation.⁵ Med forbehold for forskellene mellem amerikansk jazzkritik og

rativer siden new musicology mest blevet teoretiseret fra en retorisk og semiotisk vinkel i musikanalyse, men én prominent diskussion af narrativer og musikhistoriografi er Leo Treitler, "What Kind of Story Is History?" i *Music and the Historical Imagination* (Harvard University Press, 1989), 157-175. Uden at trække direkte på historievidenskabens debatter om narrativer er problemstillingen også blevet diskuteret som en del af kritikken af hhv. Carl Dahlhaus' og Richard Taruskins musikhistoriske oevrer, se f.eks. James Hepokoski, "The Dahlhaus Project and Its Extra-Musicological Sources," *19th-Century Music* 14/3 (1991), 221-246; Susan McClary, "The World According to Taruskin," *Music & Letters* 87/3 (2006), 408-415; og Karol Berger, "The Ends of Music, or: The Old Masters in the Supermarket of Cultures," *Journal of Musicology* 31/2 (2014), 186-198.

- 4 Wolfram Knauer, "History or Histories? Why Is It So Difficult to Write European Jazz History," i Th. A. Jakobsen, red. *Conference Report, 8th Nordic Jazz Conference* (Center for Dansk Jazzhistorie, 2009), 27. Frithjof Strauß bruger en tilsvarende periodisering: Frithjof Strauß, "Improkunstens værdi: Litterære jazzdiskurser i Norden," *Svensk tidskrift för musikforskning* 92 (2010), 11-29; og Frithjof Strauß, *Soundsinn: Jazzdiskurse in den skandinavischen Literaturen* (Rom-bach, 2003).
- 5 James Lincoln Collier, *Jazz: The American Theme Song* (Oxford University Press, 1993), 225-62. John Gennari bruger samme inddeling, selvom hans narrativ ikke ekspliciterer det i samme grad. Gennari, *Blowin' Hot and Cool: Jazz and its Critics*, (University of Chicago Press, 2006)

dansk jazzhistorieskrivning, så er der tydelige sammenhænge mellem Colliers beskrivelse af de tre generationer af kritikere og de danske jazzforfattere (der for de flestes vedkommende også har været kritikere og anmeldere). Første generation inkluderer musikere og kulturradikale skribenter, der var med til at etablere jazz som et stofområde, der kunne skrives om. I anden generation kommer de første forsøg på historieskrivning om dansk jazz. En del af dette arbejde tog udgangspunkt i eller var et opgør med kulturradikalismen. Fra slut-1960'erne kommer så en gruppe forfattere frem, som ofte ser jazzens rolle i samfundet i lyset af velfærdsstatens kulturpolitiske dagsordener.

Knauers historiografiske model bruger også den *emancipationsnarrativ*, der ser europæisk jazz fra 1960'erne og fremad som i stigende grad løsrevet fra amerikansk jazz. Emancipationsnarrativen er udviklet af tyske jazzhistorikere og er særligt associeret med tysk og hollandsk fri improviseret musik.⁶ Selvom det danske jazzmiljø siden 1970'erne og 80'erne i stigende grad er blevet kulturelt og institutionelt selvstændiggjort (f.eks. via oprettelsen af Rytmask Musikkonservatorium), har dansk jazzhistorieskrivning aldrig taget emancipationsnarrativen til sig.⁷ Dette skyldes nok periodiseringen af ca. 1960-1975 som et højdepunkt centreret omkring Jazzhus Montmartre og herboende amerikanske musikere. Dermed bliver øjeblikket, hvor den moderne danske jazzscene blev etableret, direkte forbundet med amerikansk jazz, hvilket gør brugen af en emancipationsnarrativ svært.

I det følgende trækker jeg en række temaer i dansk jazzhistorieskrivning frem. Min tematisering sigter specifikt på diskurserne i jazzhistorieskrivningen, som i nogle tilfælde er sammenfaldende med temaer som både Erik Wiedemann og Johan Fornäs har kategoriseret i dansk og svensk jazzhistorie før 1950. Wiedemanns kategorier er *det sorte symbol*, som primært henviser til direkte racistiske diskurser, hvorimod hans kategori *det fremmede* mere sigter på en kombination af race, andethed og amerikanisering.⁸ Eftersom Wiedemanns afhandling er det vægtigste enkeltstående stykke danske jazzforskning, fungerer min evaluering af hans projekt også på tværs af afsnittene i denne artikel.

- 6 Emancipationsnarrativen er især forbundet med forfatteren, radiomedarbejderen, impresarioen og produceren Joachim-Ernst Berendt, se f.eks. hans *Ein Fenster aus Jazz Essays, Portraits, Reflexionen* (Fischer, 1977); og musikforskeren og -kritikeren Ekkehard Jost, se f.eks. hans *Europas Jazz, 1960-80* (Fischer, 1987); og Ekkehard Jost, "The European Jazz Avant-Garde of the Late 1960s and Early 1970s: Where Did Emancipation Lead?" i *Eurojazzland: Jazz and European Sources, Dynamics, and Contexts*, red. Cerchiari, Luca, Laurent Cugny, og Franz Kerschbaumer, (Northeastern University Press, 2012), 275-297. Se også, Mike Heffley, *Northern Sun, Southern Moon: Europe's Reinvention of Jazz* (Yale University Press, 2005).
- 7 Om spændingsfeltet mellem dansk og international identitet og institutionalisering i dansk jazz og kulturpolitik se Christopher Washburne, "Jazz Re-Bordered: Cultural Policy in Danish Jazz," *Jazz Perspectives* 4/2 (2010), 121-155.
- 8 Derudover iscenesætter Wiedemann diskussionen om modernisme med begreberne *det rationelle* og *irrationelle*, inspireret af Max Weber (selvom om denne teoretisering falder bort i selve afhandlingen). Erik Wiedemann, *Jazz i Danmark - i tyverne, tredive og fyrre* (Gyldendal, 1982), 11-30.

Fornäs' kategorier for svensk jazzreception kan *mutatis mutandis* overføres til en dansk sammenhæng: *Det nye, det unge, det fremmede og det kvindelige*. I Fornäs' populærmusikvidenskabelige og identitetspolitiske ramme er jazzen gennem disse kategorier med til at sætte "identiteter i spil."⁹ Det er værd at bemærke, at Fornäs forstår race som en sekundær kategori ift. det nye, andethed og det fremmede. Hans argument er, at race blev forstået som en del af det moderne, snarere end som selvstændig kategori. Fordelen ved dette analytiske greb er, at spørgsmålet om race kommer til at indgå i en større diskussion om moderniteten i mellemkrigstiden; faren er dog, at den gør det vigtigste fænomen i jazzreceptionen - race - såvel som musikkens status som afrikansk-amerikansk kunst, til en underordnet kategori i vores forståelse af musikken.

Nogle af disse temaer bliver ved med at spille en rolle i jazzkulturen efter 1950, mens andre går mere i baggrunden. I nogle tilfælde er de temaer, jeg fremhæver, karakteristiske for jazzkulturen generelt, men andre særskilt historiografiske. Således overlapper f.eks. mine beskrivelser af kulturelle hierarkier i høj- og lavkultur og af jazz som amerikanisering med flere af Wiedemanns og Fornäs diskussioner af nordisk jazzkultur, mens f.eks. begrebet *guldalderjazz* er et særskilt historiografisk problem. I flere tilfælde vil jeg også analysere tekster, der har mindre eksplicit historiefremstilling, men optegner vigtige æstetiske positioner, der er relevante for forståelsen af historiografien. F.eks. beskriver jeg noget af den kulturradikale æstetik, fordi den er relevant for næsten al dansk jazzhistorieskrivning fra slut-30'erne og frem til vor tid. Det meste af kildematerialet udgøres af bøger og længere fremstillinger i f.eks. tidsskrifter. Efter år 2000 er der også nogle få digitalt fødte udgivelser: Jazzhistorien redigeret af Christian Much-Hansen og udgivet på Jazz Danmarks hjemmeside, DRs podcast *Farlige Toner* og folkeoplysningsmaterialet om jazz produceret af Århus Universitet på siden danmarkshistorien.dk. Alle disse nævnes, når det er relevant.

Vigtigt er det også at bemærke, at de fleste tekster om dansk jazzhistorie er skrevet af forfattere placeret uden for musikforskningens formelle rammer på universiteter og konservatorier. Dansk jazzhistoriografi er således også historien om dansk jazzkritik. I nogle tilfælde er der bygget bro mellem den institutionelle musikforskning og jazzjournalistikken, f.eks. i Wiedemanns karriere. Pga. jazzhistorieskrivningens forankring i musikkritikken, så har den så meget desto mere spillet en rolle i kampen om kulturelt ejerskab og kulturel legitimitet.¹⁰

Tidlig dansk jazzhistorieskrivning: Den første generation af jazzforfattere

Selvom der ikke var tale om en homogen gruppe, kan vi beskrive den første generation af danske jazzforfattere samlet, alene af den grund, at de viste interesse for jazzen på en

9 Johan Fornäs, *Moderna människor: folkhemmet och jazzen* (Norstedts, 2004), 11-43.

10 For diskussioner om jazzforskning indenfor universiteternes videnskabelige rammer, se Morten Michelsen, "Populærmusikforskning i Danmark: Musikstudier mellem musiksociologi, -analyse og -antropologi," *Danish Yearbook of Musicology* 45 (2022-24), 3-40.

måde, der fik dem til at organisere sig, f.eks. via jazzklubber med tilhørende medlemsblade og magasiner, og skrive om musikken.

1920'erne havde ingen nævneværdige behandlinger af dansk jazzhistorie, hvilket ikke kan overraske, da der endnu ikke var så meget dansk jazzhistorie at tage af. Dog havde bibliotekaren C.E. Hansen allerede i 1929 udgivet bogen *Jazz, Tidens Toner – Tidens Rytmer*, der med en næsten futuristisk retorik beskriver jazzen som en modernistisk musik. Bogen nævner kun det danske jazzmiljø to gange: Dels en sidebemærkning om, at “Fjender af Jazz har som Regel hørt de talløse middelmaadige bands, der desværre er i Flertal paa Kloden og ikke mindst herhjemme”; dels som kampråb om, at “det er alle Jazzens Venners Haab, at Tonedigtere Verden over – ogsaa altsaa her i Danmark, her i Norden – vil bidrage til at berige en ny Musikform med skønt Materiale.”¹¹

I 1934 kom den første danske bog, hvor man kan finde et forsøg på en historisk fremstilling af jazzen, Martin Goldstein og Victor Skaarups *Jazz. Dens Udvikling, Former og Udøvere*. Allerede i forordet gør de opmærksom på problemer i forhold til jazzhistorie og skriver: “Det har haft sine Vanskeligheder at skrive “historisk” om et Emne, der endnu er os saa tæt inde paa Livet, at det er svært at faa Overblik over det hele.”¹² Bogen har både et kapitel om “Jazz'en i Europa” og et om “Dansk jazz.” Man mærker her en gradsforskydning, der stadig præsenterer et problem i dansk jazzhistoriografi: Skal man tale om jazz i Danmark eller *dansk jazz*?¹³ Den første anskuelse lægger op til en forståelse af jazz som et fremmedelement, der især forstås gennem et receptionshistorisk perspektiv den amerikanske jazz' ankomst til Danmark, mens den anden fokuserer på dansk reproduktion af en amerikansk stilart. Problematikken bliver dog ikke ekspliciteret i bogen, idet kapitlerne ikke præsenterer en yderligere tematisering, der kan eksemplificere de to tankegange. Kapitlerne lister forskellige musikere og komponister op, men uden at binde disse elementer sammen til en sammenhængende fortælling. Kapitlerne repræsenterer en spæd begyndelse til dansk jazzhistorieskrivning, men er altså i Hayden Whites historiografiske distinktion en *krønike* snarere end en egentlig historisk narrativ.¹⁴

Fra midten af 1930'erne var et egentligt dansk jazzmiljø etableret, men som Michael Fjeldsøe har redegjort for, skete der samtidigt en spaltning mellem dette generelle jazzmiljø og de kulturradikale jazzpædagogisk orienterede.¹⁵ Ikke desto mindre så har kulturradikalismens jazzæstetik på mange måder vist sig at være vigtig for udviklingen af jazzhistoriografi. Som nyere musikhistorikere har påpeget, rummer kulturradikalismens jazzæstetik en dialektik af modernitets- og oprindelighedsaspekter, der karakteriserer den

11 C.E. Hansen, *Jazz, Tidens Toner – Tidens Rytmer*, (Jespersen og Pios forlag, 1929), 34 og 46.

12 Martin Goldstein og Victor Skaarup, *Jazz. Dens Udvikling, Former og Udøvere* (Frederik E. Pedersen, 1934), 7.

13 Se også Walter van de Leur, “Is Jazz in Europe European Jazz?” in *The Routledge Companion to Diasporic Jazz Studies*, red. Ádám Havas, Bruce Johnson, og David Horn (Routledge, 2024), 447-456; og José Dias, *Jazz in Europe: Networking and Negotiating Identities* (Bloomsbury, 2019), 7.

14 White, *The Content of the Form*, 1-25.

15 Michael Fjeldsøe, *Kulturradikalismens musik* (Museum Tusulanum, 2013), 545-562.

primitivistiske reception af jazzen: I den “rene,” afrikansk-amerikanske jazz finder man det naturlige, uspolerede menneske, men samtidig afspejler jazzen storbyens modernitet. Parallelt med dette løber en argumentation om jazz som en ny modernistisk “folkelig” musik i modsætning til både anden populærmusik og til europæisk kunstmusik.¹⁶

Centralt i den kulturradikale jazzlitteratur står Sven Møller Kristensens *Hvad jazz er* fra 1938.¹⁷ Bogen blev udgivet i revideret form med betydelige udvidelser i 1946 og med John Jørgensen som medforfatter i 1963. Bogen rummer ikke nogen formaliseret dansk jazzhistorie (de korte jazzhistoriske afsnit fokuserer på amerikansk jazz), men kan dog alligevel læses som et kulturradikalt kampskrift, der opsummerer en æstetik, der har haft effekt på senere dansk jazzhistorieskrivning. I det omfang, at Møller Kristensens fremstilling er narrativ, beskriver han jazzen som en forløsende faktor i spændingen mellem tilsyneladende stridende musikalske forhold. Møller Kristensens historieforståelse kommer således næsten mere til udtryk i de programudtalelser han har om fremtiden, snarere end fortiden:

Den europæiske musik vil lige saa lidt som den kinesiske eller den arabiske eller den afrikanske musik kunne holde sig isoleret [...] Resultatet vil blive en fornyelse og renæssance for den musik, der er stivnet i alt for faste rammer ... Det vil gaa langsomt, men støt, gennem de følgende aarhundreder. Man har god grund til at mene, at jazzmusiken er det første led i denne store proces, og absolut ikke det sidste. Der vil komme nye blandingsstilarter frem, som maaske vil vise sig stærkere og mere værdifulde end jazzen... og den vil kun bukke under for en musik, der er endnu rigere – og i saa fald vil jazzens tilhængere ikke have nogen grund til at beklage sig.¹⁸

Her positionerer Møller Kristensen jazz som en del af hvad filmhistorikeren Miriam Hansen senere ville beskrive som en international *vernacular modernism*.¹⁹ De kulturradikale jazzforfatteres historiske tænkning figurerede således især på det æstetiske plan.

16 Peder Kaj Pedersen, “Jazz og dansk ‘kulturradikalisme,’” i Th. A. Jakobsen, red. *Conference Report, 8th Nordic Jazz Conference* (Center for Dansk Jazzhistorie, 2009), 75-88; Morten Michelsen: “‘Rytmsk musik’ mellem høj og lav,” *Musik & Forskning* 26 (2001), 61-81; og Fjeldsøe, *Kulturradikalismes musik*.

17 Sven Møller Kristensen, *Hvad jazz er* (Ejnar Munksgaard, 1936).

18 Sven Møller Kristensen, *Jazzen og dens problemer* (Athenæum, 1946), 10-11.

19 Miriam Hansen, “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism,” *Modernism/Modernity* 6/2 (1999), 59-77. For brug af begrebet i relation til musik se også Alexander Beissenhirtz, “Theorizing the Vernacular Modernism of Jazz: The *New Jazz Studies*,” i Isabel Sota, Violet Showers Johnson, red. *Western Fictions, Black Realities: Meanings of Blackness and Modernities* (Michigan State University Press, 2011), 95-105; og Benjamin Piekut, “The Vernacular Avantgarde,” i *Henry Cow: The World Is a Problem* (Duke University Press, 2019), 387-407.

Det historiske arbejde i et værk som *Hvad jazz er* var ikke præget af den samme intellektuelle forfinelse som det æstetiske eller af den samme stringens som det musikteoretiske. Samtidig var de kulturradikale tekster indlæg i en bredere jazzdebat i 1930'erne, der ebbede ud i takt med at flere af de dedikerede jazzudgivelser gik under. *Jazzreports* var det eneste blad, der overlevede i mere end ét år.²⁰ Historieskrivning var stort set fraværende, selvom dansk jazz blev dækket i f.eks. aviser og ugeblade.

En undtagelse er Otto Lingtons erindringer *Jazz skal der til*, der, på trods af den noget ujævne fremstilling, må tage æren for være den første egentlige danske jazzhistorie.²¹ Lingtons bog er en opremsning af de vigtigste danske jazznavne og er således mere en causerende krønike end en samlet historiefremstilling. Dog er der antydninger af en fortælling om dansk jazz' udvikling, hvor jazzten iscenesættes som ungdommens populærmusik, der må kæmpe for anerkendelse og udsættes for uretmæssig kritik. Selvom Lington ikke normalt sættes i bås med de kulturradikale, så kan Lingtons forståelse af jazz læses som en afledning af den kulturradikale opfattelse af jazz som både populær folkemusik og modernisme. Dette skæringspunkt står for Lington i 1941 som uløst problem, men der ligger en fremtidsudsigt i hans retorik om, at samfundet vil modnes i takt med musikkens udvikling, hvilket vil føre til en bedre forståelse og øget anerkendelse af jazz.

Lington lægger vægt på musikkens identitet som ungdomsmusik og skriver: "Karakteristisk for Jazzens Historie i Danmark er det at mange af de Musikere og Kunstnere, der var med fra Starten, tyve Aar senere endnu er fremme i første Række og med den samme Kærlighed til den mest forkætrede af alle Musikformer, men ogsaa en Musik, der har forstaaet at tale til Ungdommen og spredt Glæde og Humør omkring i Tider, der ofte var trange og alvorlige."²² Jazzens tilknytning til amerikaniseret ungdomskultur har i store dele af dansk jazzhistorieskrivning været underprioriteret, sandsynligvis fordi det ikke passer sammen med fortællingen om jazz som kunstmusik. Temaet er dog taget op i Rasmus Rosenørns afhandling fra 2013, der afdækker en jazzkultur uden for den elitære klub af jazzforfattere, der er den primære genstand for denne artikel. Rosenørns forskning viser ved sit eksempel, hvordan tidligere jazzforskeres indskrænkede kilde-materiale også har marginaliseret noget af jazzreceptionen og som Rosenørn påviser, så var der f.eks. en livlig debat og dækning af swingmusik i *Billed-Bladet* og repræsentation af jazz i film, som er stort set fraværende i f.eks. Wiedemanns historie.²³ Snarere end den ungdomskulturelle tiltrækning er det altså den æstetiske tilegnelse, der er kraften bag dansk jazzhistorieskrivning.

20 Wiedemann, *Jazz i Danmark*, 220-224.

21 Otto Lington, *Jazz skal der til* (Carl Aller, 1941).

22 Lington, *Jazz skal der til*, 15.

23 Rosenørn er i øvrigt åben om begrænsninger i kildematerialet. Rasmus Rosenørn, *Swing: Unge og pop*, upubl. ph.d.-afhandling (Aarhus Universitet, 2013), 50-64. Det skal bemærkes, at afhandlingen er skrevet før Mediestream blev tilgængelig. Her ligger nye muligheder for jazz-historisk og -historiografisk forskning, som dog ligger uden for nærværende artikels omfang.

Udover de ovennævnte tekster findes der i Johannes Nørgaards introduktion til *Dansk Jazz-Album* en meget kortfattet beskrivelse af jazzens historie i Danmark, hvor der spores kimen til en narrativ. For Nørgaard er det udviklingen væk fra primitivisme og populærmusik, der skal tegne den historiske fortælling:

Efterhaanden førtes den nye Musik dog ind paa andre Veje, og gennem en Række idealistiske og udmærkede Kunstnere frigøres den omsider for disse barnagtige Misforstaaelser, og lidt efter lidt opstaar saa – gennem Bestræbelser for at nærme sig Forbilledet – Begrebet *dansk Jazz*.²⁴

Her er det altså skiftet til en forståelse af jazz som kunst og en betoning af musikens autentiske amerikanske snarere end primitivistiske karakter, der konstituerer begrebet *dansk jazz*. Denne kritik var udsprunget af 30'ernes diskussioner om jazzens æstetik, der samtidig med ideen om jazz som folkemusik, så jazzen som kunstmusikalsk modbillede til vestlig kunstmusik. Denne debat om kunstnerisk legitimitet og kulturel kapital blev i efterkrigstiden cementeret som det centrale punkt i dansk jazzhistorieskrivning.

Jazz som kunst mellem høj og lav I: Den anden og tredje generation af jazzforfattere

Med grundlæggelsen af Den danske jazzkres i 1956 konsolideredes den anden generation af danske jazzforfattere.²⁵ Der var tale om en broget flok, der dog i varierende grad kan karakteriseres som intellektuelle. Således var nogle af 30'ernes kulturradikale som f.eks. Poul Henningsen med, men det skulle på længere sigt vise sig at være en gruppe af primært yngre, modernistisk indstillede mænd, der kom til at præge kredsen og den danske jazzlitteratur i det hele taget.²⁶ John Jørgensen havde lanceret kredsen i en kronik i *Social-Demokraten* i 1957, hvor han definerede den, som “en sammenslutning af jazzinteresserede, der vil arbejde for en større forståelse for jazzen som kunst.”²⁷ Således gled kulturradikale ideer om jazzens “folkelige” dannelsespotentiale og det pædagogiske arbejde i baggrunden til fordel for en beskrivelse af jazz som kunstmusik.²⁸

24 Mogens Holmegaard Nielsen og Johannes Nørgaard, red., *Dansk Jazz-Album* (Etala, 1945).

25 Poul Henningsen var ophavsmand til den mundrette stavemåde. Senere ændrede man navnet til den gængse retstavning. Tore Mortensen og Ole Izard Høyer, “Den Danske Jazzkre(d)s,” i Olaf Harsløf og Finn Slumstrup, red. *Jazz i Danmark 1950-2010* (Politikens forlag, 2011), 61.

26 Disse danske forfattere var modernister ift. jazzdiskurser i efterkrigstiden, der centredede sig omkring bebop og revival-jazz. Se Bernard Gendron, “‘Moldy Figs’ and Modernists: Jazz at War (1942-1946),” i *Jazz Among the Discourses*, Krin Gabbard, red. (Duke University Press, 1995), 31-56; og Patrick Burke, *Come in and Hear the Truth: Jazz and Race on 52nd Street* (University of Chicago Press, 2008).

27 Citeret efter Mortensen og Izard Høyer, “Den Danske Jazzkre(d)s.”

28 Fjeldsøe afdækker de to legitimeringsstrategiers rod i midten af 1930'erne, i *Kulturradikalismens musik*, 557-562.

Nogle i den anden generation af jazzforfattere positionerede sig ganske kritisk ift. de kulturradikale. Selvom den unge Erik Wiedemann ikke nævner navne, så er f.eks. de polemiske udfald i hans tidlige bog *Jazz og jazzfolk* tydeligvis rettet mod de kulturradikale, som han beskylder for at “tilsløre, at jazz ikke er en livsfilosofi, en måde at leve på eller gud ved hvad, men slet og ret en musikform.”²⁹ På sin vis gør Wiedemann sig skyldig i at opstille en misforstået kløft imellem æstetik og historieskrivning, fordi hans kritik inspireret af bl.a. amerikansk nykritik kalder på en mere “nøgtern” æstetisk end den kulturradikale.³⁰ Wiedemanns standpunkt er selvfølgelig lige så filosofisk, når han erklærer, at jazz “slet og ret er en musikform.”

Hvad mere er, underkendte Wiedemann den gæld, som han selv havde til de kulturradikale. Tilstedeværelsen af et ikon som Poul Henningsen i Den danske jazzkres, såvel som den generelt intellektuelle tilgang til musikken vidner om at den danske jazzlitteratur hvilede (og stadig hviler) på et fundament, som de kulturradikale var med til at skabe i dansk kulturdebat. Samtidig var den æstetiske nyorientering mod diskurser om jazz som kunst internationalt tidstypisk.³¹ Legitimeringen af jazz kom bl.a. til udtryk i en formalisme, f.eks. i André Hodeirs *Hommes et problèmes du jazz* (1954), der fik betydelig gennemslagskraft i USA og som også satte spor i *Jazz-årbogen*, som Jazzkresen udgav 1957-61.³²

29 Erik Wiedemann, *Jazz og jazzfolk*, (Aschehoug, 1960[1958]), 181-82. Wiedemann anerkendte dog senere Møller Kristensens bedrift og beskriver *Hvad jazz er* som “en jazzbog på internationalt niveau, en bog som, hvis den havde været udgivet på et hovedsprog, ville have placeret sin forfatter blandt jazzlitteraturens vigtigste navne.” Wiedemann, *Jazz i Danmark*, 223.

30 Christen Kold Thomsen, “Om jazz og race i dansk jazzkritik: nogle eksempler,” i *Amerika i dansk kulturliv 1945-1975*, Søren Hein Rasmussen og Rasmus Rosenørn, red. (Syddansk Universitetsforlag, 2010), 139-147. Om amerikansk new criticism i jazzkritik, se DeVeaux, “Constructing the Jazz Tradition”; Gennari, *Blowin’ Hot and Cool*, kap. 4; og Mark Racz, “Jazz Criticism in America,” i *The Cambridge History of Music Criticism*, red. Christopher Dingle (Cambridge University Press, 2019), 459-483.

31 Om høj/lav-distinktioner i efterkrigstidens jazzkultur se f.eks. Gennari, *Blowin’ Hot and Cool*; Rob Walser, “Valuing Jazz,” i *The Cambridge Companion to Jazz*, red. Mervyn Cooke og David Horn (Cambridge University Press, 2002), 301-320; og Matt Brennan, *When Genres Collide: Down Beat, Rolling Stone, and the Struggle Between Jazz and Rock* (Bloomsbury, 2017), “Introduction” og kap. 1. For den danske kontekst, se Michelsen, “Rytmsk musik”; og Michelsen, “Populærmusikforskning i Danmark.”

32 Det første nummer er eksplicit inspireret af Hodeir, idet Erik Wiedemann slutter sin artikel om Miles Davis med en opfordring til at læse Hodeirs kapitel om Davis. Se også Fabian Holt, “Erik Wiedemann’s Career and Works: The Story of a Major Figure in Danish Jazz Research and Criticism,” *Annual Review of Jazz Studies* 12 (2002), 182. I samme nummer af årbogen bringer Børge Roger Henrichsen en analyse af Ellingtons “Crescendo and Diminuendo in Blue,” modelleret over Hodeirs analyse af “Concerto for Cootie”: Børge Roger Henrichsen, “Tur og retur in Blue,” *Jazz-årbogen* 1 (1956), 60-69. En anden indflydelsesrig formalist kan også spores i *Jazz-årbogen* i Boris Rabinowitschs artikel om Sonny Rollins, der henviser specifikt til “den tematiske improvisation,” et begreb hentet fra Gunther Schuller, “Sonny Rollins and the

I årbogens anden udgave var Roger Henrichsen forfatter til en artikel, der beskriver “Træk af dansk jazz i dag.” Artiklen har et samtidshistorisk snit og rummer betragtninger om jazzens status på baggrund af de sidste godt ti års udvikling. Roger Henrichsen lægger vægten på de bebopinspirerede musikere, der iscenesættes som kunstnere, der må kæmpe mod samfundets og markedets manglende forståelse af musikken. Han begræder, at dagens jazzmusikere, i modsætning til det foregående årtis, ikke kan skaffe en fast indkomst ved at arbejde på restauranter, således at det “[i dag] er praktisk talt umuligt at opdrive jazz af nogenlunde renhed” i København.³³ Dermed fokuserer Roger Henrichsen ligesom Lington før ham på ungdommen, men ser i modsætning til Lington ikke så positivt på jazzens populærmusikalske status som ungdomsmusik (givetvis også påvirket af rock’n’roll-musikkens fremkomst). I Roger Henrichsens narrativ er den danske jazzmusiker en modernistisk helt, der må ofre sig for kunsten, fordi “enhver indsats koster sin pris.”³⁴ Med historiefilosofiske fremtidsanalyser skriver han: “Sandsynligvis vil væsentligt bedre jazz i et land som f. ex. Danmark næppe være tænkelig før nye generationer gradvis ændrer vores livsopfattelse, vores livsmål, vores vurdering af livsværdierne.”³⁵ Dermed er det kampen om kunstnerisk anerkendelse, der iscenesættes som det centrale i dansk jazzhistoriografi.

I slutningen af 1950’erne blev der kun gjort sporadiske ansatser til dansk jazzhistorieskrivning. Det mest reflekterende bidrag til dansk jazzhistoriografi i årene omkring 1960 udgøres af Erik Moseholms artikel om jazzkritik, der tager et næsten historiografisk perspektiv på jazzreceptionen i Danmark. Ligesom sine samtidige tegner Moseholm et billede af fortidens misforståelser af jazz som underholdningsmusik og manglende anerkendelse af dens kunstneriske værdi. Igen positioneres musikere og andre jazz fortalere som heroiske skikkelser, der forgæves prøver at udbrede musikken og forbedre dens rygte: F.eks. karakteriserer han Bernhard Christensen som “idealistisk” og beskriver, hvordan Sven Møller Kristensen og andre “angreb den åndsforladte populærmusik.”³⁶

Challenge of Thematic Improvisation,” i *Keeping Time*, Robert Walser, red. (Oxford University Press, 1999[1958]), 212-22; Boris Rabinowitsch, “Tema med improvisationer,” *Jazz-årbogen* 3 (1959), 70-81.

33 Børge Roger Henrichsen, “Træk af dansk jazz i dag,” *Jazz-årbogen* 2 (1958), 65. Moseholm har retrospektivt ytret den modsatte holdning: “Derfor figurerer nogle af vores bedste jazzmusikere ikke eller meget lidt i diverse leksika, fordi de som fuldtidsprofessionelle musikere var afhængige af at spille på dansesteder måske oven i købet med indlagt show, der også blev anset for useriøst i kampen for jazzens anerkendelse.” Erik Moseholm, *Da den moderne dansemusik kom til Danmark* (Erik Moseholm Forlag, 2010), 196.

34 Børge Roger Henrichsen, “Træk af dansk jazz i dag,” 62.

35 Børge Roger Henrichsen, “Træk af dansk jazz i dag,” 69. Kursivering i originalen.

36 Erik Moseholm, “Vejledning – vildledning,” *Jazz-årbogen* 5 (1961), 9-30. Artiklen er bl.a. en implicit fortsættelse af en tidligere debat i det danske jazzmiljø, 1957-58, om jazzkritikerens rolle. Moseholm argumenterede for at anmeldere skulle “vejlede” og være med til at opdyrke den danske jazzscene, mens Wiedemann på den anden front mente at dansk og udenlandsk jazz skulle bedømmes på lige vilkår. Debatten er opsummeret i Ole Izard Høyer og Anders H.U.

Wiedemanns *Jazz og jazzfolk* er det mest slagkraftige værk fra den anden generation af jazzforfattere. Bogen rummer ikke nogen udfoldet dansk jazzhistorie, men står som et symptomatisk dokument for den æstetik, der ligger bag meget jazzhistorieskrivning i Danmark. Wiedemanns argument er bygget op, så han på den ene side kan placere jazz som noget "andet" i forhold til dansk kultur og samtidig være en kunstart, der har krav på en høj placering i det kulturelle hierarki. Det er ikke tilfældigt, at denne kulturelle forhandling finder sted i 1950'erne, hvor bebop var kommet til Danmark og sammen med international jazzkritik som f.eks. Hodeirs stadfæstede jazzen som modernistisk kunstart. Som DeVaux beskriver det i sin kritik af jazzhistorieskrivning: "Indeed, it is only with bebop that the essential nature of jazz is unmistakably revealed. [...] an autonomous art, transcending its sometimes squalid social and economic setting, and taking its place in American culture as a creative discipline of intrinsic integrity."³⁷ Denne æstetiske og historiografiske skelnen har også haft konsekvenser for dansk jazzhistorieskrivning, især ift. hvordan den tidlige jazzreception italesættes. Hvis det er med bebop, at jazz bliver til kunstmusik, må tidligere jazz enten beskrives som populærmusik eller som om den tidlige jazz altid har været kunstmusik, men at omverdenen endnu ikke begreb dette.

For den anden generation af jazzforfattere var det et centralt projekt at skelne mellem "ren," "rigtig" jazz og musik, der foregiver at være jazz eller slet og ret er anden (og, forstås, dårligere) populærmusik. Det kommer ofte til udtryk i symptomatiske sidebemærkninger i de jazzhistoriske fremstillinger, som f.eks. når Moseholm skriver om efterkrigsårene, at "i Danmark blev det sværere og sværere at få lov til at spille jazz på grund af publikums stadig stigende krav om ligegyldig, forfladigende døgnmusik."³⁸ I Wiedemanns senere afhandling giver denne jazzautenticitet sig f.eks. udslag i en historiografisk skelnen af "den utilstrækkelige kontakt med sort amerikansk jazz i 20erne og begyndelsen af 30erne [som] fik mange danske musikere til at spille deres energi på jazzmæssigt perifere fænomener som engelsk og amerikansk dansemusik, noveltymusik og symfonisk jazz."³⁹ Wiedemanns afhandling er i sig selv (sammen med f.eks. oprettelsen af Rytmikskonservatorium i 1986) et monument over denne kamp for at hæve jazzens kulturelle kapital og institutionalisere den i dansk forsknings- og uddannelsesliv.⁴⁰ En historisk narrativ giver jazz de dybe rødder, der gør, at den kan skelnes fra andre populærmusikalske genrer, og således er musikhistorieskrivningen både udtryk for jazzens kunstneriske status og en måde at skabe denne status på.

Nielsen, *Da den moderne jazz kom til Danmark* (Aalborg Universitetsforlag, 2007), 72-79.

37 DeVaux, "Constructing the Jazz Tradition," 543-544.

38 Erik Moseholm, *William Schiøpffe* (Chr. Erichsens Forlag, 1962), 18.

39 Wiedemann, *Jazz i Danmark*, 376. Det er, når man tager Moseholms tidligere holdning i betragtning, derfor lidt ironisk, at Moseholm senere citerer lige netop denne sætning i sin kritik af Wiedemann, i et forsvar for inklusionen af bredere populærmusik: Erik Moseholm, *Da den moderne dansemusik*, 9.

40 For en kritik af de æstetiske domme i Wiedemanns afhandling se Rosenørn, *Swing: Unge og pop*, 28-30.

Fordi det er vanskeligt at skrive en selvstændigt defineret stilhistorisk fremstilling af dansk jazz (som stilhistorie er den kanoniske, amerikanske jazzhistorie dominerende), så er jazzmiljøets legitimeringskamp blevet en central narrativ i dansk jazzhistorieskrivning. Fra slutningen af 1960'erne og frem blev det historiografiske fokus ændret fra et spørgsmål om ren æstetisk anerkendelse til ønsket om en institutionel, politisk og økonomisk indflydelse og ligeberettigelse, der blev det centrale spørgsmål for den tredje generation af jazzforfattere. I Finn Slumstrups bog *Jazz* fra 1966 rammesættes genren ikke bare æstetisk, men også økonomisk og sociologisk.⁴¹ Centralt i hans fremstilling er modstillingen af jazz med både klassisk musik og pop, som til dels er en fortsættelse af diskussioner, der går tilbage til den tidlige jazzreception og de kulturradikales musik-kritik og pædagogik.⁴² I bogens indledende afsnit beskriver han f.eks. tidens popmusik i et politisk-økonomisk perspektiv vedrørende tidens teenagekultur (inkl. reference til pladesalgstal). Han begræder det "smagstyranni" af pladeselskabsdirektører og disc-jockeys, der "åbent blotlægger deres kyniske spekulation uden at føle angst for at miste taget i publikum."⁴³ Væk er både håbet om jazz som en ungdomsmusik (f.eks. præsenteret af Lington) og som folkelig modernisme (som præsenteret af de kulturradikale). Slumstrup synes pinligt bevidst om, at jazzen ikke har samme appel, som den havde engang og han adresserer sin målgruppe ("læreren, der læser denne bog, og teenageren der er tvangsindlagt til det") i et delvist skift væk fra kulturradikal jazzpædagogik: "Eleverne har pligt til at protestere, hvis læreren begynder at prædike, men de må give ham ret til at gøre opmærksom på, at *han* bedst kan lide netop den slags musik, og han må kunne forklare hvorfor han foretrækker den."⁴⁴ Eftersom jazzen havde tabt kampen om ungdommens øregange, blev sammenligningen med klassisk musik betonet endnu mere i jazzlitteraturen. Det havde allerede været et emne i jazzmiljøet før krigen, hvor de kulturradikale f.eks. havde arbejdet for inklusionen af jazz i musikuddannelse. I efterkrigstiden blev forholdet mellem jazz og klassisk musik en del af argumentet for jazzens højnede position i den politiske økonomi i kontekst af velfærdsstatens udvidelse og den øgede statsstøtte til kunst og kultur. I 60'ernes førende jazztidsskrift, *Jazzrevy*, og i *MM*, der indtog den tilsvarende position de følgende to årtier, optog debatten om jazzens position i det kulturpolitiske landskab en del spalteplass, mens diskussionen om hvorvidt jazz overhovedet var kunst, stort set blev lagt på hylden. Det måske bedste eksempel på dette, om ikke andet rent kvantitativt, er Karsten Tanggaards *Jazz – en arbejdsbog*, hvor kapitlet om danskjazzhistorie fylder små ti sider, mens afsnittet om "Dansk jazzmiljø" er over hundrede sider langt.⁴⁵

41 Finn Slumstrup, *Jazz* (Borgen, 1966).

42 Også Steen Nielsen præsenterer sammenligninger med klassisk musik i *Om Jazz: Baggrund og udvikling* (Wilhelm Hansen, 1967), 79-81.

43 Slumstrup, *Jazz*, 20-21.

44 Slumstrup, *Jazz*, 22-23.

45 Karsten Tanggaard, *Jazz – en arbejdsbog* (Edition Egtved, 1980).

Denne historiografiske udvikling er fortsat siden da med den tredje generation af jazzforfattere, der inkluderer skribenter som Finn Slumstrup, Kjeld Frandsen, Tore Mortensen, Ole Matthiessen, Jens Jørn Gjedsted og Christian Munch-Hansen. Denne gruppe indeholder personer, der godt nok er aldersmæssigt fra forskellige generationer, men som kan grupperes sammen bl.a. via deres deltagelse i de samme publikationer (alle de ovenstående er/har været skribenter for *JazzSpecial* og er forfattere til kapitler i *Jazz i Danmark 1950-2010*, den selvbestaltede efterfølger til Wiedemanns afhandling). Desuden er ét af deres overordnede formål jazzmiljøets institutionelle anerkendelse. Det betyder også, at få jazzhistoriske fremstillinger i de sidste halvtreds år er i sig selv æstetiske kampskrifter for genrens status som kunstmusik. I stedet iscenesættes problemstillingen om høj- og populærkulturelle værdier primært i diskussioner om jazzens institutionelle anerkendelse. F.eks. kommenterer Ole Matthiessen på det faktum, at Palle Mikkelborgs (og Miles Davis') *Aura* var placeret på den kulturministerielle kanon for populærmusik, at den "nok [havde] været en mere end værdig kandidat til den 'fine' liste, men længere er vi altså ikke kommet i de sidste 90 års kulturkamp."⁴⁶ Dette skal dog ikke ses som en konstatering af en mangel på adækvat æstetisk vurdering af jazzten. Det er snarere et udtryk for, at nutidens jazzforfattere både kræver institutionel respekt for jazzten, samtidig med at de påberåber sig historisk legitimitet ved at henvise til jazzens kamp for kunstnerisk anerkendelse.

Jazz som kunst mellem høj og lav II: DR i jazzhistorien

Intet sted er temaer om jazzens æstetiske status og institutionelle anerkendelse mere tydelig end i beskrivelserne af jazzens rolle i DR.⁴⁷ Som historiografisk fikspunkt er DR vigtigt, fordi skiftende forfattere kan bruge DR til at beskrive jazzens økonomiske, symbolske og kulturelle kapital. På trods af at Morten Michelsen har vurderet, at "jazz i dansk radio har i det 20. århundrede været en succeshistorie," så er DR ikke generelt blevet iscenesat som sådan af danske jazzhistorikere.⁴⁸ I stedet figurerer DR ofte i et

46 Olav Harsløf og Finn Slumstrup, red., *Jazz i Danmark 1950-2010* (Politikens Forlag, 2011), 555.

47 DR har skiftet navn flere gange (Statsradiofonien, Danmarks Radio, DR). I dette afsnit bruger jeg betegnelsen DR uanset den historiske periode. For forskningsbaserede historiske overblik over DRs forhold til jazzten, se Morten Michelsen, "I med- og modspil: Danmarks Radio, dansk musikliv og jazzens institutionalisering," *Danish Musicology Online* særnummer (2018), 13-28; og Morten Michelsen, Iben Have, Anja Mølle Lindelof, Charlotte Rørdam Larsen og Henrik Smith-Sivertsen, red. *Stil nu ind... Danmarks Radio og musikken* (Aarhus Universitetsforlag, 2018), 62-66 og 233-237; samt de mere journalistiske bøger, Erik Moseholm, *Den hemmelige krystal: En bog om Radiojazzgruppen* (Elkjaeroghansen, 2002); Erik Moseholm, *We came to play: Historien om Danmarks Radios Big Band* (Wilhelm Hansen, 2014); og Tore Mortensen, *Fortællinger om jazz: Dens vej gennem Statsradiofonien, Danmarks Radio og DR* (Aalborg Universitetsforlag, 2010).

48 Michelsen, "I med- og modspil," 21.

antagonistisk forhold til jazzen. Finn Slumstrups indledende kapitel i Tore Mortensens bog om DR og jazzen har titlen “Fra den gamle kamp til den nye”; og Christian Munch Hansens epilog til samme bog rammesætter fortællingens undergangstoner med titlen “En dybhavs bombe for jazzen.”⁴⁹

DRs placering i dansk jazzhistorieskrivning går tilbage til den første generation af jazzforfattere. Så tidligt som 1941 dedikerede Lington et helt kapitel til beskrivelsen af jazzen i DR i *Jazz skal der til*. I tråd med periodens diskussioner, så bliver DR hos forfattere som Lington et eksempel på, hvordan danskerne har misforstået jazzen og misforstået hvilken slags musik, der fortjente prædikatet *jazz*.⁵⁰ Disse tidlige debatter om DRs forhold til jazzen gengives i den efterfølgende historieskrivning, hvor Mortensen f.eks. indleder sin redegørelse med at skrive, at DRs første driftsleder, Emil Holm, fra starten “var forvirret omkring den nye musik, som man kaldte jazz.”⁵¹ Her fremstilles radioens tidlige jazzformidling i al væsentlighed som en misforståelse af musikken. Som genstand for kritik står f.eks. Louis Preils Danseorkester, der var ansat til at spille let underholdningsmusik i radioen. På trods af at hverken Preil eller Holm påstod at orkesteret spillede jazz, så gentager de fleste jazzhistorikere det samtidige jazzmiljø holdning: At Preils orkester stod i vejen for jazzen og at det, ifølge Wiedemann, “havde været nærliggende, at lade danske jazzmusikere tage sig af denne gren af virksomheden i stedet for Preil.”⁵² Jazzforfatternes billede af DR som central kampplads er her i sig selv et revisionistisk partsindlæg i kampen.

Hovedpersonerne i disse fortællinger bliver DRs skiftende jazzmedarbejdere.⁵³ Disse mænd (der nævnes ingen kvinder) fungerede som gatekeepere og i jazzhistorien placeres de som heltefigurer: Nogle gange helt bogstaveligt, som når Børge Roger Henrichsen beskriver Timme Rosenkrantz som “grammofonhelt”⁵⁴ og Mortensen kalder de tidlige freelancere for “radiopionererne.”⁵⁵ Dette forstærker indtrykket af DR som et fjendtligt sted, der må forceres og hvor jazzmedarbejderne er nybyggere. De karakteriseres som

49 Tore Mortensen, *Fortællinger om jazz: Dens vej gennem Statsradiofonien, Danmarks Radio og DR* (Aalborg Universitetsforlag, 2010), 5-9 og 187-189.

50 Om forvaltningen af kulturelle hierarkier i DRs tidlige musikdækning, se Morten Michelsen, “Negotiating Musical Hierarchies: Music Programming and Genre on Inter-War Danish Radio,” i Morten Michelsen, Mads Krogh, Iben Have og Steen Kaargaard Nielsen, red. *Tunes for All? Music on Danish Radio* (Aarhus Universitetsforlag, 2018), 309-343.

51 Mortensen, *Fortællinger om jazz*, 18.

52 Wiedemann, *Jazz i Danmark*, 140.

53 Desuden skal man nok ikke undervurdere den betydning, det har haft, at en stor del af de forfattere der har skrevet om dansk jazz, har haft en eller anden ansættelsesmæssig tilknytning til DR. Se også listen over bidragsydere til jazzens nyhedsprogrammer 1961-2000, Mortensen, *Fortællinger om jazzen*, 93.

54 Børge Roger Henrichsen, “Radiojazz,” i *Radioteater, musik, TVteater, de musiske udsendelser DR, 1925-1975*, bd. 2, Harald Krebs, Waldemar Wolsing og Felix Nørgaard, red. (Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1976), 394.

55 Mortensen, *Fortællinger om jazzen*, 36-38.

havende et fælles ønske om at “formidle “den ægte jazz” til de danske lyttere. At skille skidt fra kanel...”⁵⁶ Med til denne positionering hører også en forståelse af disse medarbejdere som jazzmiljøets repræsentanter i DR, snarere end det modsatte. Med Roger Henrichsens fastansættelse i 1952 fik vi således, som Birger Jørgensen skrev i 1963, “vor mand i radioen.”⁵⁷ Dette markerer et narrativt skrift, hvor den indledende kamp for jazz i DR følges af en konsolidering i 50’erne og et højdepunkt for jazzformidlingen i de følgende to årtier.

Heltefigurer som Roger Henrichsen og senere f.eks. Moseholm styrkede jazzens position i DR og den overordnede fortælling placerer jazzmedarbejderne som heroiske underdogs over for institutionen DR. Som én af den anden generation af jazzforfattere var Roger Henrichsen en del af et ideologisk projekt, der stadig understøttes af jazzhistorieskrivningen. Mortensen beskriver, at hans ansættelse betød en mere “akademisk” vending i jazzformidlingen og periodiserer disse år med det positivt ladede begreb “oplysningstiden.”⁵⁸ Dette har rod i Roger Henrichsens egen selvrepræsentation, idet han pointerede, at jazzkritikeren “må være medskabende på jazzens verdensbillede og dens filosofi. ... Han må være direkte vejledende.”⁵⁹ Og i sin egen historie om radiojazzen gør han sig til talsmand for en saglig formidling, hvor jazz sidestilles med klassisk musik.⁶⁰ Det er dog også karakteristisk for det meste af den danske jazzhistorieskrivning, at der ikke stilles spørgsmålstejn ved den æstetik og dermed også programpolitik, som Roger Henrichsen og hans efterfølgere stod for. Selv Michelsens moderne medievidenskabelige fremstilling gør brug af en værdiladet retorik, når han erklærer at “i dag er DR’s jazzmusikradio kun en skygge af sig selv, selvom der er flere timers jazzmusik i radioen end nogensinde før.” Michelsens begrundelse er, at P8 Jazz er playliste-genereret og “mindre kurateret – dog sjældent ud fra tidligere jazzradios idealer om oplysning, belæring og horisontudvidelse.”⁶¹ Her sammenstilles manglen på oplysning etc. (defineret efter tidligere tiders idealer og modstillet med større eksponering) altså med en forfaldshistorie.

Historien om nedturen for jazz i DR starter med konflikten om freelancemedarbejderne i 1977 og når sit tragiske lavpunkt med nedskæringer, fyringer og omstruktureringer omkring 2008, hvor DR ifølge jazzforfattere “besluttede sig for at kvæle”⁶² jazz i DR og “fuldstændigt har svigtet som kulturinstitution.”⁶³ Paradoksalt nok hænger fortællingens struktur sammen omvendingen af det høj- og lavkulturelle hierarki. I det historiografiske perspektiv har genren sejret sig selv i ihjel, fordi jazz gik fra at være for lavkulturel til at være for finkulturel for DR. Det er den samme høj-/lavdikotomi,

56 Mortensen, *Fortællinger om jazz*, 18.

57 Birger Jørgensen, *Børge Roger Henrichsen* (Chr. Erichsen, 1963), 54

58 Mortensen, *Fortællinger om jazz*, 48.

59 Jørgensen, *Børge Roger Henrichsen*, 63.

60 Roger Henrichsen, “Radiojazz,” 394-395.

61 Michelsen, “I med- og modspil,” 24.

62 Christian Munch-Hansen i Mortensen, *Fortællinger om jazz*, 189.

63 Finn Slumstrup i Harsløf og Slumstrup, *Jazz i Danmark*, 561.

der spøger og er konstituerende for jazzens rolle i DR i dag som for hundrede år siden. I dén tragiske fortælling bliver den tidlige modstand mod jazzen dermed et forvarsel om jazzens skæbne i DR – og “kampen” er netop tragisk, fordi den ultimativt ikke kan vindes. DRs behandling af jazzen er således eksemplarisk for fortællingen om jazzen som marginaliseret kunstform.

Jazz og mødet med det fremmede I: Amerikanisering

Erik Wiedemann kunne i 1984 reflektere over problemerne ved at skrive dansk jazzhistorie og påpege, at jazzhistorien fra begyndelsen har været “national,” idet der først og fremmest har været tale om *amerikansk jazzhistorie*, “måske med et par randbemærkninger om jazzens historie udenfor USA.”⁶⁴ Samtidig glædede han sig dog over, at man var begyndt at fremkomme med nationale og regionale jazzhistorier, som f.eks. hans egen afhandling var et udtryk for.⁶⁵ Imidlertid er der også en problematik, som Wiedemann ikke eksplicit berørte, nemlig det forhold at dansk jazzhistorie ofte er historien om, hvordan amerikansk jazz kom til Danmark. F.eks. begynder første kapitel af Wiedemanns afhandling: “Jazzen kom til Danmark omkring 1920.” Han må dog allerede med det samme nuancere sit udlæg: “men længe inden havde vi ad forskellige veje modtaget indtryk af den sorte musik.”⁶⁶ Her ser vi en konflikt mellem to udgangspunkter for dansk jazzhistorie. På den ene side idéen om, at dansk jazz fødes i mødet med amerikansk jazz; på den anden side nuanceringen af, at man løbende har haft kontakt med afrikansk-amerikansk musik, også før 1920. Ofte opløstes denne narrative konflikt ved, at den første model bruges til at beskrive jazzreceptionen kulturhistorisk, som et stykke dansk mentalitetshistorie, mens den anden model anvendes stilhistorisk til at forklare, hvordan danske musikere tilegnede sig amerikanske strømninger.

Dansk jazzhistoriografi ikke bare historien om jazz i Danmark, men også historien

64 Erik Wiedemann, “National og regional jazzhistorie,” i *Jazz: Historie, samtid, metoder*, Erik Wiedemann, red. (C.A. Reitzel, 1985), 7.

65 For en moderne kritik af *metodisk nationalisme* i europæisk jazzhistoriografi se Nicholas Gebhardt, “When Jazz Was Foreign: Rethinking Jazz History,” *Jazzforschung/Jazz Research* 44 (2012), 185-197; Catherine Tackley og Tony Whyton, “Transnational Perspectives on Jazz,” *Jazz Research Journal* 4/2 (2012), 109-111; Mario Dunkel og Mischa van Kan, “Transnational Perspectives on Jazz in Germany,” i *Jazzforschung heute: Themen, Methoden, Perspektiven*, Martin Pfeleiderer og Wolf-Georg Zaddach, red. (Edition Emvas, 2019), 19-36; Philip Bohlman og Goffredo Plastino, “Introduction,” i *Jazz Worlds/World Jazz*, ed. Philip Bohlman og Gofredo Plastino, (University of Chicago Press, 2016), 1-48; og Fritz Schenker, “Listening for Empire in Transnational Jazz Studies,” i *The Routledge Companion to Jazz Studies*, Nicholas Gebhardt, Nicole Rushtin-Paschal og Tony Whyton, red. (Routledge, 2019), 231-238.

66 Udover Wiedemanns afhandling kan beskrivelser af tidligere reception af sort amerikansk musik findes i Heinrich Schwab, “Spirituals im nördlichen Europa. Berichte, Bilder und Kommentare zu den Konzertreisen der Fisk Jubilee Singers im 19. Jahrhundert,” *Musik & Forschung* 22 (2002), 25-60.

om gentagne revitaliseringer og nye begyndelser i mødet med amerikansk jazz. Hver generation får sit konstituerende møde med den nye amerikanske jazz. Disse jazzhistoriske begyndelser kan være mere eller mindre præcise som f.eks. Wiedemanns “omkring 1920” eller podcasten *Farlige Toner*, der iscenesætter dansk jazzhistories fødselstidspunkt på dramaturgisk vis med lydeffekter og underlægningsmusik:

Året er 1923. Det er sommer i København. Det er morgen og solen står allerede midt på en skyfri himmel... En mand i starten af trediverne, med six-pence og åbentstående frakke, kommer cyklende på kajen. ... Den unge mand løber op ad lejderen, hilser på vagten. “I’m Valdemar. Valdemar Eiberg. You got something for me. A package from my cousin.” Hvad den unge mand ikke ved på det her tidspunkt, er, at han sammen med indholdet af pakken, han om lidt får i hænderne, kommer til at skrive sig ind i den danske musikhistorie.⁶⁷

I denne narrative begyndelse er jazz noget, der helt konkret (via plademediet) bliver importeret. Tilsvarende så bliver besøg af amerikanske musikere brugt som vigtige markører i dansk jazzhistorie. Sam Woodings besøg i 1925 er det første møde med sorte musikere,⁶⁸ mens John Hartwig i 1959 argumenterede for, at “den rigtige begyndelse eller fortsættelsen om man vil, kom først en hel del år senere, dengang Benny Carter og Coleman Hawkins kom hertil [hhv. 1936 og 1937].”⁶⁹ Beboppens indtog periodiseres med bogtitlen *Da den moderne jazz kom til Danmark* og forskellige forfattere lægger vægt på Don Redmans og Dizzy Gillespies besøg i hhv. 1946 og 1948.⁷⁰ Og 1960’ernes free-jazz beskrives under overskriften “Da den nye jazz kom til København.”⁷¹

Disse tilbagevendende begyndelser vidner om en forståelse af jazz som en stadig fremmedhed, hvorfor tilegnelsen af jazz også må ses som en appropriation af afrikansk-amerikansk musik (mere om det racialiserede aspekt i det følgende afsnit). Samtidig betoner danske jazzhistorikere også tilegnelsen af jazz som en amerikanisering, hvor dansk

67 “Begyndelsen,” *Farlige Toner – historien om dansk jazz*, podcast (DR, 2020). <https://www.dr.dk/lyd/p8jazz/farlige-toner-historien-om-dansk-jazz> (min transskription).

68 F.eks. i Lington, *Jazz skal der til*, 43; Moseholm, “Vejledning–vildledning,” 12; Tanggaard, *Jazz*, 166-67; Wiedemann, *Jazz i Danmark*, 77-81; Finn Slumstrup, *Jazz – en musikalsk guide*, (Gyldendal, 2007), 47-49; og “Urskovsspetakel,” *Farlige Toner – historien om dansk jazz*, podcast (DR, 2020).

69 John Hartwig, “Gamle dage, gamle drenge etc.,” *Musikrevue* 9 (1959), 18.

70 Høyer og Nielsen, *Da den moderne jazz*; Olaf Harsløf, “Indledning,” i Olaf Harsløf og Finn Slumstrup, red. *Jazz i Danmark 1950-2010* (Politikens forlag, 2011), 7-21; Wiedemann, *Jazz i Danmark*, 337-341; og Søren Schou, “Da friheden kom til K.B. Hallen: Don Redman-koncerten 1946,” *Kultur & Klasse* 50 (1985), 83-93.

71 Erik Raben, “Da den nye jazz kom til København,” i *Dansk Jazz i 100 år – fra bananskørter til laptops*, Christian Munch-Hansen, red., internetpublikation (2011), <https://web.archive.org/web/20160424164449/http://jazzdanmark.dk/da/jazzhistorie/tema-artikler/da-den-nye-jazz-kom-til-kobenhavn>

musikliv assimilerer en moderne musik, der rummer en universel æstetik.⁷² Derfor er den danske jazzhistorie også fortællingen om en række appropriationer og assimilationer af amerikansk musik. Al dansk jazzhistorieskrivning er fanget i denne dialektik: At jazz-en på én gang defineres via andethed (primært som amerikansk og sort identitet) og historikerens ønske om at påvise, at jazz er blevet dansk. Med jazzens højnede status og ønsket om tilsvarende økonomisk status blev forholdet mellem disse to punkter fra 1950'erne og frem ændret fra en dialektisk modstilling (jazz som noget fremmed, der approprieres, med tilhørende racialiseret sprogbrug) til en syntese, hvor jazz'en udvikler sig mod øget assimilation i Danmark (med vægten lagt på et farveblindt sprogbrug). Således beklagede Finn Slumstrup i 1966, at "man ikke har evnet at sætte sig ud over den kendsgerning at jazz'en kom fra USA."⁷³ Over de følgende årtier gjorde jazzforfattere meget ud af at dokumentere og argumentere for jazzens legitime rolle i dansk kulturliv, så Kjeld Frandsen kunne konkludere at "jazz'en [i 2000'erne] var blevet lige så meget et dansk som et amerikansk fænomen."⁷⁴

De fleste danske jazzforfattere skriver således en assimilationsnarrativ om, hvordan danskerne tog jazz'en til sig. I sin diskussion af race og fremmedhed pointerer Wiedemann f.eks., at "set i vores nutidige perspektiv er jazz'en noget fortroligt mere end noget fremmedartet."⁷⁵ Dermed knyttes spørgsmålet om national, etnisk og racialiseret identitet til spørgsmålet om kulturelt ejerskab og Wiedemann pointerer, med Kai Evans som eksempel, at "da jazz'en kom til Danmark, var der også straks musikere, der følte sig i samklang med den."⁷⁶ Wiedemann fører bevis ved at nævne prominente kunstneres succes: "I dag, hvor danske jazzmusikere som Niels-Henning Ørsted Pedersen, John Tchicai og Svend Asmussen har opnået international anseelse, ville det være absurd at hævde at jazz'en ikke også skulle være *deres musik*."⁷⁷ Wiedemann har for så vidt ret: Spørgsmål om autenticitet ift. nation, race eller etnicitet er sjældent eksplicit tilstede i nutidens danske jazzkultur; og danske musikere *har* mulighed for at gøre sig gældende indenfor jazz'en. Men denne assimilationsnarrativ kunne også været en appropriationsnarrativ (eller have understreget samspillet mellem de to), der anerkender jazzens afrikansk-amerikanske identitet og ikke samtidig skyder spørgsmålet om kulturelt ejerskab hen som "absurd," men i stedet problematiserer måden hvorpå danske musikere (og forskere)

72 Om amerikanisering i dansk kultur generelt, se Søren Hein Rasmussen og Rasmus Rosenørn, red. *Amerika i dansk kulturliv 1945-1975* (Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2010). For en bredere kulturhistorisk diskussion af amerikanisering, især ift. Europa-USA-relationer, se Volker Berghahn, "The Debate on 'Amerikanization' among Economic and Cultural Historians," *Cold War History* 10, nr. 1 (2010): 107-130.

73 Slumstrup, *Jazz*, 146.

74 Olav Harsløf og Finn Slumstrup, "Dansk jazz i 00'erne," i Olav Harsløf og Finn Slumstrup, red. *Jazz i Danmark 1950-2010* (Politikens forlag, 2011), 565.

75 Wiedemann, *Jazz i Danmark*, 25.

76 Wiedemann, *Jazz i Danmark*, 26.

77 Wiedemann, *Jazz i Danmark*, 27. Kursiv i original.

har gjort sort musik til “deres” gennem både *kærlighed og tyveri*, som Eric Lott har formuleret det.⁷⁸ Især ift. race, etnicitet og nationalitet er dette et ideologisk problem, som meget europæisk jazzkultur har svært ved at se i øjnene.⁷⁹

Imidlertid er der stadig et afhængighedsforhold til den amerikanske jazzkanon. Dette kommer f.eks. til udtryk, når danske musikere legitimeres ved historier om, at de lærte at spille jazz ved at “sidde ind” med amerikanske musikere, der besøgte eller boede i Danmark. Denne fortælling reproduceres ikonografisk på forsiden af *Jazz i Danmark 1950-2010* i Jan Perssons billede fra Jazzhus Montmartre, 1964, af de unge danskere Niels-Henning Ørsted Pedersen (NHØP) og Alex Riel, der spiller sammen med amerikanske Kenny Drew. Således kan der skabes et stamtræ, der kortlægger samspil med amerikanske mestre, hvor f.eks. NHØPs og Riels læreår med Drew, Dexter Gordon og Ben Webster fremhæves i den danske jazzhistorieskrivning. I Jørgen Mathiasens biografi over NHØP kategoriseres hans karriere ligefrem i forhold til fire amerikanske musikere (de tre ovennævnte plus Oscar Peterson).⁸⁰ Kontakten til amerikanske musikere kan også være nedarvet og indirekte, som når Frank Büchmann-Møller og Henrik Wolsgaard-Iversen anfører, at “det er uden tvivl [Oscar Pettifords] fortjeneste, at danske jazzbassister har opnået det høje niveau, de har i dag,” på trods af at de fleste danske jazzbassister aldrig har haft nærkontakt med ham.⁸¹ Fortællingerne om dansk-amerikanske samarbejder og stamtræer er centrale i dansk jazz’ selvforståelse, fordi de bekræfter en produktiv forskellighed i mødet med amerikansk musik og skaber, hvad jazz- og litteraturforskeren Reva Marin kalder *omvendt autentificering*.⁸² Ligesom sort amerikansk musik bliver autentificeret af europæeres beskrivelser af jazz som højkultur, bliver danske musikeres samarbejder med amerikanere bevis på, at de besidder tilstrækkelige musikalske evner og giver dem legitimitet inden for genren. Dette forhold mellem dansk og amerikansk jazz bliver endnu mere udtalt, når raceidentitet er en del af forestillingen om, hvad jazz er.

78 Eric Lott, *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class* (Oxford University Press, 1993).

79 Tony Whyton, “Europe and the New Jazz Studies,” i *Eurojazzland: Jazz and European Sources, Dynamics, and Contexts*, red. Cerchiari, Luca, Laurent Cugny, og Franz Kerschbaumer, (North-eastern University Press, 2012), 366-380; og William Kirk Bares, “Transatlanticism as Dutch National Spectacle: Universalism and Postpolitics at the North Sea Jazz Festival,” *American Music* 33/3 (2015), 345-374.

80 Finn Mathiasen, *Scandinavian Wood: Niels-Henning Ørsted Pedersens musikalske løbebane i lyset af hans diskografi*, (Books on demand, 2010).

81 Frank Büchmann-Møller og Henrik Wolsgaard-Iversen, *Montmartre: Jazzhuset i St. Regnegade 1959-1976* (Jazzsign & Syddansk Universitetsforlag, 2008), 35.

82 Reva Marin, *Inside and Outside: Race and Identity in White Jazz Autobiography* (University of Mississippi Press, 2020), 8.

Jazz og mødet med det fremmede II: Race og sortthed

Danske jazzforfattere har fra starten forholdt sig til jazzens racialiserede identitet som sort musik. I den tidlige jazzreception kom det til udtryk i et spænd af essentialistiske forestillinger. Kulturradikale forfattere som Sven Møller Kristensen skriver, at “negrene repræsenterer jazzen i dens reneste og sikreste form”⁸³; mens fascisten Olaf Söby udgav et kampskrift om jazzen som degenereret musik.⁸⁴ Følgende generationer af jazzhistorikere har gjort meget ud af at distancere sig fra disse tidlige definitioner af jazzens racialiserede andethed.

Den anden generation af jazzforfatteres definition af jazz som kunst gav sig i forhold til racespørgsmålet udslag i ideen om den musikhistoriske udvikling som en overvindelse af forskelsbehandling. Denne historiografi er en teleologisk struktureret, politisk socialliberal fortælling.⁸⁵ Fra årene omkring 1960 og frem indebar danske jazzforfatteres afstandtagen fra tidligere racistiske og essentialistiske positioner, at de tog afstand fra emnet *race* i det hele taget. Wiedemann mente således, at jazzens udvikling havde modbevist enhver “raceromantik”⁸⁶; John Jørgensen angreb europæiske kritikeres “negrofil”⁸⁷; og Boris Rabinowitsch fremførte, at “det er ikke et spørgsmål om sort og hvidt, men om god og dårlig kunst.”⁸⁸ Men som Christen Kold Thomsen observerer i sin analyse af dansk jazzkritik, så “marginaliseres og ophæves ‘race’ som en determinerende faktor tilsyneladende [derived].”⁸⁹

I sin afhandling fokuserede Wiedemann mere på racespørgsmålet end de fleste danske jazzhistorikere har gjort, men samtidigt var hans tilgang eksplicit revisionistisk. Hans receptionshistorie afdækkede således en masse racistiske kilder, men han tilføjede også et nutidsblik, der retorisk underspiller den betydning, som *race* har. I indledningen til afhandlingen beskriver han f.eks. en racistisk karikatur fra *Den store Bastian*, men skriver derefter: “For os danskere er de associationer der knytter sig til ordet sort (eller blot mørk) hudfarve, sikkert i vidt omfang noget ubevidst – men derfor ikke mindre virksomt.”⁹⁰ Wiedemanns historie er historien om, hvordan *race* som et emne i dansk jazzkultur flyttede fra bevidste udsagn og ned i underbevidstheden. Dette er ikke bare en kritisk betragtning, men også en del af Wiedemanns eget æstetisk-historiografiske argument. For Wiedemann er *race* kulturhistorisk vigtigt, men også som det han kalder “myterne om jazz,” der står i vejen for en æstetisk vurdering af musikken: “Disse

83 Møller Kristensen, *Hvad jazz er*, 76.

84 Olaf Söby, *Jazz kontra europæisk Musikkultur* (Levin & Munksgaard, 1935).

85 Den liberale narrativ har også en parallel i amerikansk jazzhistoriografi, se DeVeaux, “Constructing the Jazz Tradition,” 549.

86 Wiedemann, *Jazz og jazzfolk*, 10.

87 John Jørgensen, “Sort og hvidt,” *Jazz-årbogen* 1 (1957), 32.

88 Boris Rabinowitsch, “Sort og hvidt – igen,” *Jazz-årbogen* 5 (1961), 77.

89 Kold Thomsen, “Om jazz og race i dansk jazzkritik,” 144.

90 Wiedemann, *Jazz i Danmark*, 17.

myter var alle historisk betingede og gav ikke plads for nogen dynamisk betragtning af musikken.”⁹¹ På den anden side er det klart, at Wiedemann og andre samtidige historikere ser sorthed som den autenticiterende faktor i tidlig jazz. Morten Clausens artikel om den sorte bandleader Egberth E. Thompson, udgivet få år efter Wiedemanns afhandling, bærer f.eks. titlen “He Introduced Copenhageners to *Real Jazz Music*.”⁹² Uden moderne socialkonstruktivistiske teorier om race er det således tydeligt at forfattere som Wiedemann og Clausen ender med at behandle forholdet mellem race og æstetisk autenticitet videnskabeligt ukritisk.⁹³ Først med Anne Dvinges og Jayna Browns forskning i det 21. århundrede bliver kritiske racestudier inkorporeret i historieskrivningen om dansk jazz.⁹⁴

Ved at definere jazz som kunst kom raceaspektet til at fylde mindre i jazzhistoriografien og racespørgsmålet blev præsenteret som en anakronisme. F.eks. fandt Finn Slumstrup ligefrem en intim forbindelse mellem disse to aspekter af jazzens æstetik og historie, når han skrev, at “Europa accepterede langt hurtigere jazzen som en kunstmusik, da vi f.eks. ikke havde USA’s tåbelige racefordomme, og derfor bedre kunne fatte den kendsgerning, at negre havde kunstneriske talenter.”⁹⁵ I et intersektionelt lys er det klart, at race og klasse hænger sammen i det ideologiske projekt, der karakteriserer dansk jazzhistorieskrivning. Jazzforfatternes arbejde med at definere jazz som kunstmusik er

91 Wiedemann, *Jazz i Danmark*, 375.

92 Morten Clausen, “Egberth E. Thompson: He Introduced Copenhageners to Real Jazz Music,” *The Black Perspective in Music* (1988), 151-176 (min kursiv).

93 Populærmusikstudier har behandlet autenticitet indgående, f.eks. Allan Moore, “Authenticity as Authentication,” *Popular Music* 21/2 (2002), 209-223; og Hans Weisethaunet og Ulf Lindberg, “Authenticity Revisited: The Rock Critic and the Changing Real,” *Popular Music and Society* 33/4 (2010), 465-485. I jazzforskning er problemstillingen mest diskuteret ift. tidlig jazz og revivaljazz, f.eks. Mario Dunkel, “The Conceptualization of Race, Masculinity, and Authenticity in Early Jazz Historiography,” i Alf Arvidson, red. *Jazz, Gender, Authenticity: Proceedings of the 10th Nordic Jazz Research Conference* (Svenskt visarkiv, 2014), 25-34; Ekins, Richard. “Authenticity as Authenticating – The Case of New Orleans Jazz Revivalism: An Approach from Grounded Theory and Social World Analysis,” *Popular Music History* 7/1 (2012), 24-52; og ift. improvisation og selvbiografi, f.eks. Bjerstedt, Sven, “Storytelling as a Tool of Authentication in Jazz Discourse,” *Critical Studies in Improvisation/Études critiques en improvisation* 10/2 (2015), 1-8; Kelsey Klotz, “Performing Authenticity ‘In Your Own Sweet Way,’” *Journal of Jazz Studies* 12/1 (2019), 72-91; Marin, *Outside and Inside*; og Nichole Rustin-Paschal, *The Kind of Man I Am: Jazzmasculinity and the World of Charles Mingus Jr.* (Wesleyan University Press, 2017).

94 Anne Dvinge, “‘Between the Devil and the Deep Blue Sea’: Afro-Danish Jazz Band Harlem Kiddies and Discourses of Race and Resistance in 1940s Denmark,” *African and Black Diaspora: An International Journal* 7/1 (2014), 10-21; og Jayna Brown, “‘Dat Var Negressen Walaida Snow,’” *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 16/1 (2006), 51-70. Selvom han ikke bruger teori fra kritiske racestudier, så kan man også finde en moderne kritisk refleksion over emnet i Bertel Nygaard, “Alice og de danske babser: Et svensk ungdomsidol i 1940’ernes besatte Danmark,” *Scandia* 87/2 (2021), 185-188.

95 Slumstrup, *Jazz*, 148.

et klasseløft fra populær- til finkultur, som foregår parallelt med diskussioner om race. I efterkrigstiden blev jazz assimileret og integreret i de æstetiske og økonomiske rammer i velfærdssamfundet, inklusive efterkrigstidens forståelige modstand mod racebaserede logikker. I en moderne jazzhistorie, som den af Ole Izard Høyer og Anders Nielsen, kan denne orientering væk fra sort autenticitet dog stadig ses i en racialiseret ramme, når de skriver: “Langt de fleste [danske jazzmusikere i 1950’erne] synes at bære præg af cool sounden og de hvide musikere fra vestkysten. Danskerne kan bedre relatere sig til de hvide west coast musikere end til de sorte bebopmusikere. Det skyldes større kulturelle sammenhænge med det hvide vestkystmiljø.”⁹⁶ Hvad disse sammenhænge er rent materielt, forklares dog ikke tydeligt.

I historieskrivningen om 1960’erne og 70’erne behandles spørgsmålet om race særligt ift. danske musikers samspil med afrikansk-amerikanske musikere. Her er race stadig til stede som emne, men italesættes i en diskurs, der afviser racetænkning og appellerer til ideer om interracialitet og farveblindhed. I mange jazzhistorier iscenesættes Danmark som et fristed fra racisme, der var attraktivt for afrikansk-amerikanere. Frank Büchmann-Møller skriver i sin biografi om Ben Webster (der flyttede til Danmark): “There was hardly any racial discrimination in Denmark; in Copenhagen, the musicians were treated like equals, and they soon felt at home.”⁹⁷ Sådanne beskrivelser er karakteristiske for danske (og nordiske) fortællinger om race, der, som flere kritiske raceforskere har bemærket, prioriterer en ideologisk italesættelse af lighed inden for velfærdsstaten frem for diskurser om race.⁹⁸ Her kan enkelte sorte musikere også fremhæves som symboler og vidner, som når Büchmann-Møller og Henrik Wolsgaard Iversen skriver om Kenny Drews engagement på Jazzhus Montmartre i 60’erne, at man “dels [fik] en af de bedste og mest alsidige moderne pianister, dels en sort pianist. Det sidste var vigtigt for ‘roen på bagsmækken.’” Den sidste bemærkning i anførselstegn uddybes ikke, men jeg fortolker det som en beskyldning om *tokenisme*. Drews raceidentitet kan dog mobiliseres i forsvar for en farveblind ideologi, idet forfatterne argumenterer, at “på den måde blev Drew en slags sort ambassadør og garant for “no racism” i København.”⁹⁹ Her mobiliseres

96 Izard Høyer og Nielsen, *Da den moderne jazz*, 114-115.

97 Frank Büchmann-Møller, *Someone to Watch over Me: The Life and Music of Ben Webster* (University of Michigan Press, 2010), 218-219. Büchmann-Møller mere end antyder (266-267), at det var den hollandske racisme og den tilsvarende danske mangel på samme, der fik Webster til at vende tilbage til Danmark i 1969.

98 Peter Hervik, “Race, “race,” racialisering, racisme og nyracisme,” *Dansk Sociologi* 26/1 (2015), 29-50; Kirsten Simonsen, “Encountering Racism in the (Post-)Welfare State: Danish Experiences,” *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography* 97/3 (2015), 213-222; Tina Gudrun Jensen, Kristina Weibel og Kathrine Vitus, “‘There Is No Racism Here’: Public Discourses on Racism, Immigrants, and Intergration in Denmark,” *Patterns of Prejudice* 51/1 (2017), 51-68; og Mathias Danbolt og Lene Myong, “Racial Turns and Returns: Recalibrations of Racial Exceptionalism in Danish Public Debates on Racism,” i Peter Hervik, red. *Racialization, Racism, and Anti-Racism in the Nordic Countries* (Palgrave Macmillan, 2019), 39-61.

99 Büchmann-Møller og Wolsgaard Iversen, *Montmartre*, 127.

en enkelt sort jazzmusiker som vidne, der bekræfter Københavns status som farveblindt sted, hvilket retorisk symboliseres ved det engelsksprogede indslag i anførselstegn.

Der var også afrikansk-amerikanere, der talte ind i denne diskurs. Den herboende jazzskribent Leonard Malone nævner både velfærdsstaten og det danske frisind som forklaring på den fraværende racisme. Ifølge ham “fandtes der ingen fordomme med hensyn til race, religion og politik.”¹⁰⁰ Kenny Drew selv udtalte, at “jeg som jazzmusiker spillede ikke på det faktum, at jeg var sort og amerikaner; men bare et navn i Amerika... Ikke nødvendigvis fordi jeg var sort.”¹⁰¹ At afrikansk-amerikanere selv tager afstand fra racekriterier må dog også ses i lysets af deres egen positionalisering og ikke nødvendigvis som bekræftelse af farveblindhed.¹⁰² Andetsteds antyder Malone netop også, at selvom danske jazzkritikere søgte at nedtone racespørgsmålet, så var danskerne i almindelighed ikke altid så fordomsfri.¹⁰³ Nutidige danske forfattere har også nogle steder forsøgt at problematisere tidens forhold til race med en vis ambivalens, som når Izard Høyer og Nielsen skriver om afrikansk-amerikanske musikere, at “i stedet for at blive nedvurderet på grund af deres hudfarve, var de i stedet feterede for at være eksotiske og spændende.”¹⁰⁴ Her gør brugen af “i stedet” det dog uklart i hvilket omfang sorthed stadig var en del af eksotismen.

I nogle få tilfælde nævnes racisme i historieskrivningen om dansk jazz i anden halvdel af det tyvende århundrede. Frank Büchmann-Møller gengiver anekdoten om, hvordan tjeneren Harvey Sand på Montmartre smed bananer op på scenen til den sorte sydafrikanske pianist Dollar Brand (senere kaldet Abdullah Ibrahim). Det er en utvetydig racistisk handling, men Büchmann-Møller udlægger det som et eksempel på Sands humor uden at nævne raceproblematikken overhovedet.¹⁰⁵ I podcasten *Farlige Toner* indledes afsnittet om jazzklubberne i 50'erne, 60'erne og 70'erne med en dramaturgisk iscenesat anekdote om den afrikansk-amerikanske pianist Earl Hines' besøg i klubben East Park i Aalborg. Fortællerstemmen beskriver, hvordan Hines blev kørt i bil ud i en mørk skov af to unge, hvide danskere og at “han kommer i tanke om de forfærdelige historier om sorte, der lokkes i en fælde af hvide mænd.” Til slut i afsnittet afmonteres problematikken dog, da der gengives, hvordan synet af et Hornung & Møller-flygel og en flaske Maker's Mark fik Hines “til at ånde lettet op.”¹⁰⁶

100 Leonard Malone, “At være eller ikke at være... en af jazzens landflygtige,” i Leonard Malone, red. *More Than You Know*, (Aschehoug, 1996), 16.

101 Citeret i Jack Lind, “Hvorfor ikke Amerika?” i Leonard Malone, red. *More Than You Know* (Aschehoug, 1996), 22.

102 Rashida Braggs, *Jazz Diaspora: Race, Music, and Migration in Post-World War II Paris* (University of California Press, 2016), 157-214.

103 Leonard Malone, “Montmartre – the Club,” i Leonard Malone, red. *More Than You Know* (Aschehoug, 1996), 67.

104 Izard Høyer og Nielsen, *Da den moderne jazz*, 134.

105 Büchmann-Møller og Wolsgaard Iversen, *Montmartre*, 79.

106 “Farlige jazzklubber,” *Farlige Toner – historien om dansk jazz*, podcast (DR, 2020). <https://www.dr.dk/lyd/p8jazz/farlige-toner-historien-om-dansk-jazz-2650187455000>

På den måde bruges anekdotisk humor til at demonstrere, hvordan Danmark har lagt raceproblemer bag sig.

Siden 1950'erne har der altså været en tendens til at nedtone race som element i den historiske narrativ. Jazzhistorikere lægger vægt på den tidlige jazzlitteraturs racisme og primitivisme, som kontrasteres med følgende perioders – i egne øjne – farveblinde reception. I det omfang racespørgsmålet stadig spiller en rolle, er det oftest i præsentationen af den danske jazzhistorie som en udvikling, der frigør sig fra spørgsmålet om race.

Dansk jazz' guldaldre

I det ovenstående har jeg allerede omtalt, hvordan f.eks. perioden ca. 1952-1977 præsenteres som et højdepunkt for jazzen i DR. På tilsvarende vis er der andre, nogle gange sammenfaldende, perioder, der omtales som definerende for dansk jazzliv.¹⁰⁷ Det mest indlysende af disse er begrebet *guldalderjazz*. Periodemæssigt bruges det dels i en snæver forstand til at beskrive det danske jazzmiljø under Besættelsen, men det kan også sættes lidt bredere som f.eks. “den gyldne swingtid (1930-1950)” hos Christian Munch-Hansen.¹⁰⁸ Det specifikke begreb blev konsolideret med LP-antologien *Dansk Guldalderjazz* fra 1968 og sidenhen institutionaliseret som en del af Kulturministeriets Kulturkanon. De fire plader dækker årene 1933-1949, hvor Svend Asmussen, Leo Mathisen og Børge Roger Henriksen er repræsenteret med flest skæringer. Den centrale tese i historiografien om guldalderjazz er besættelsestidens kontekst, der forklares af Harald Grut i sine liner notes:

Dansk jazz blev af gode – eller rettere onde – grunde henvist til at stå på egne ben. Den kunne! Paradoksalt nok gennemlevede jazzen i Danmark i de fem besættelsesår en så frodig aktivitet som aldrig før eller siden og blev for alvor populær. Jazzen blev et lyspunkt for mange i fem mørklagte år.¹⁰⁹

Denne forklaring ligger til grund for de fleste efterfølgende fremstillinger af guldalderjazzen. Der er endda tilfælde, hvor guldalderjazzen ikke blot fremlægges som et “paradoks,” men hvor der er en kausalitet mellem besættelsen og jazzens popularitet. Tore Mortensen skriver, at danskerne var afskåret fra pladeimport og udenlandske turnerende musikere og “*dermed* fik de danske jazzmusikere og -ensembler deres første storhedstid med masser af engagementer og pladeindspilninger, jazzens guldalder herhjemme.”¹¹⁰

107 Tore Mortensen skriver om “radiojazzens guldalder.” Mortensen, *Fortællinger om jazzen*, 65; og ordet bruges om efterkrigstiden i Jens Peter Jacobsen og Erik Schlanbusch, “Jazzklubbens guldalder,” i Jens Peter Jacobsen og Erik Schlanbusch, red. *Jazzin' Randers* (Randers Jazz Selskab af 1997, 1999), 5-9.

108 Christian Munch-Hansen, “Den Gyldne Swingtid (1930-1950),” i Christian Munch-Hansen, red. *Dansk Jazz i 100 år – fra bananskørter til laptops*, internetpublikation (2011).

109 Harald Grut, *Dansk guldalderjazz vol. 2, 1940-1941*, LP, Odeon MOCK 1007 (1968).

110 Mortensen, *Fortællinger om jazzen*, 24 (min kursiv).

Dette er hjørnesteinen i fortællingen om guldalderjazzen, sammen med idéen om at jazzen blev “brugt som et samlingspunkt i modstanden mod tyskerne.”¹¹¹ Dette er ikke ligefremt usandt, men er dog mytologiseret. Erik Wiedemanns grundigere tilgang til emnet, viste at selvom guldalderjazzen kan fortolkes som en modkulturel markering ift. besættelsesmagten, så spillede jazzen en ganske lille rolle sammenlignet med alsangstævnerne og Aksel Schiøtz’ indspilninger af danske sange.¹¹²

Guldalder-begrebet kaster også tråde længere op i historien. Således kan en gruppe ålborgensiske jazzforfattere skrive, at besættelsestiden “omtales som den *første* ‘guldalder’ for dansk jazz,” men uden at de nævner, hvad eller hvornår senere guldaldre er.¹¹³ Leonard Malone bruger eksplicit begrebet *guldalderjazz* ifm. Montmartre og binder på den måde to musikhistoriske perioder sammen.¹¹⁴ Perioden i 1960’erne og begyndelsen af 70’erne bliver defineret vha. spillestedet, hvor “Montmartre bliver centrum for en jazz, som man aldrig har set lignende i København.”¹¹⁵ Denne historieskrivning består af beskrivelser af Montmartres rolle i dansk jazzliv, men samtidigt fungerer “Montmartre” metonymisk for hele tiden og bliver derigennem også “det mytologiske Montmartre” (en overskrift i Munch-Hansens jazzhistorie).¹¹⁶

Grut havde oprindeligt defineret guldalderjazzen under Besættelsen som højdepunktet efter 30’erne “udviklingsår.”¹¹⁷ Ole Matthiessen opstiller en anden udvikling i beskrivelsen af, hvad han kalder “den anden guldalder” i 1990’erne. Her bliver perioden karakteriseret af “en bredde i dansk jazz som ingensinde før,” drevet af et “generationsskifte.”¹¹⁸ Matthiessen lægger vægt på nye institutionelle forankringer (især Rytmsk Musikkonservatorium og Copenhagen Jazzfestival), snarere end guldalder defineret som en kulmination på en udvikling. Matthiessens divergerende brug af begrebet viser både, hvor stærk en forklaringskraft betegnelsen har, og hvor fleksibelt den kan bruges i dansk jazzhistoriografi.

111 Tanggaard, *Jazz*, 169.

112 Wiedemann, *Jazz i Danmark*, 313. En anden sjælden kritik af guldalder-narrativen er Thorbjørn Sjøgrens bemærkning om, at isolationen fra amerikanske indspilninger “ikke [skal] forlede nogen til at tro, at man automatisk bliver en bedre jazzmusiker, hvis man ikke har inspirationskilder og påvirkninger udefra.” Thorbjørn Sjøgren, “Jazzen i Danmark 1950-2003,” i Peter H. Larsen og Thorbjørn Sjøgren, red. *Politikens Jazzleksikon* (Politikens forlag, 2003), 13.

113 Knud Knudsen, Ole Izard Høyer og Tore Mortensen, *Fra Odd Fellow til East Park: Jazz i Aalborg 1920-1970* (Aalborg Universitetsforlag, 2010), 8 (min kursiv).

114 Leonard Malone, “Epilog,” i Leonard Malone, red. *More Than You Know* (Aschehoug, 1996), 169.

115 *Farlige Toner*.

116 Christian Munch-Hansen, “Rammerne sprænges (1960-1980),” i Christian Munch-Hansen, red. *Dansk Jazz i 100 år – fra bananskørter til laptops*, internetpublikation (2011). For en kritik af Montmartre-myten se Mikkel Vad, “Jazthus Montmartre: Historieskrivning og kulturel erindring,” *Danish Musicology Online* 8 (2016-2017), 5-21.

117 Grut, *Dansk guldalderjazz*.

118 Ole Matthiessen, “1990’erne,” i Olav Harsløf og Finn Slumstrup, red. *Jazz i Danmark 1950-2010* (Politikens Forlag, 2011), 447-448.

Det hører med til præmissen i en guldalder-narrativ, at perioden må komme til afslutning. Olav Harsløf skriver om “nedgangs- og opløsningsstemning” og konkluderer at “den enhed i jazzen, som havde eksisteret frem til 1946, var nu endegyldigt brudt”¹¹⁹; og Christian Munch-Hansen skriver, at “tiden efter besættelsen var en veritabel nedtur for dansk jazz.”¹²⁰ Forfaldsnarrativen bruges også ift. historien om Montmartre. Her forklares lukningen af spillestedet bl.a. igennem diskursen om høj- og populærkultur. Thorbjørn Sjøgren skriver, at Montmartres succes var rodfæstet i “en kunstnerisk programlægning, i imponerende grad uden kommercielle knæfald,” mens den endelige lukning blev forvarslet af beat-musikkens indtog på scenen.¹²¹ Denne læsning af musikens kulturelle økonomi fortsætter også med fortællingen om det efterfølgende Montmartre i Nørregade, hvor Munch-Hansen på lidt paradoksal vis både kan skrive positivt om, hvordan spillestedet “afspejlede udviklingen [af] den tilnærmede nedbrydning af skellene mellem de forskellige musikgenrer” mens han senere på samme side beskriver, hvordan det førte til “Montmartres musikalsk mere kommercielle linje.”¹²² Dette viser, at danske jazzforfattere til stadighed bruger et af de centrale ideologiske pejlemærker for jazzens æstetik – dens status som kunstmusik – der går årtier tilbage i dansk jazzhistorieskrivning. Finn Slumstrup skriver i afslutningen på den store *Jazz i Danmark 1950-2010*: “Jazz er umulig at holde nede. Uanset konjunkturer kæmper den videre, for musikerne kan ikke lade være med at spille den. En kendsgerning, som ikke reducerer behovet for at kæmpe for bedre forhold for kunstarten og dens udøvere.” På den måde er jazzens forfaldshistorier også forsvarsskrifter for musikken.

Jazzikoner og biografier

En stor del af dansk jazzlitteratur udgøres af biografier, memoirer og portrætartikler.¹²³ Den tidligste danske jazzhistorie, Lingtons *Jazz skal der til*, var også delvist memoirer og bogen *Dansk Jazz-Album* fra 1945 var en samling korte biografier.¹²⁴ I efterkrigstiden var et af de vigtigste jazzhistoriografiske tiltag Jazzkresens kåring af årets musiker med

119 Harsløf, “Indledning,” 19.

120 Christian Munch-Hansen, “Den moderne jazz ankommer (1950-1960),” i Christian Munch-Hansen, red. *Dansk Jazz i 100 år – fra bananskørter til laptops*, internetpublikation (2011).

121 Sjøgren, “Jazzen i Danmark,” 18-19.

122 Christian Munch-Hansen, “1980’erne,” i Olav Harsløf og Finn Slumstrup, red. *Jazz i Danmark 1950-2010* (Politikens Forlag, 2011), 387.

123 Desuden er der udgivet en række antologier med artikler af prominente jazzforfattere, selvom disse ikke rummer egentlige jazzhistoriske fremstillinger. F.eks. Jørgen Leth, *En dag forsvandt Duke Jordan i Harlem* (Bebop, 2008); Dan Turell, *Charlie Parker i Istedgade: Tekster om jazz* (Bebop, 2006); Torben Ulrich, *Jazz, bold & buddhisme* (Gyldendal, 2003); Torben Ulrich, *Et vækkeur i Cecil Taylors flygel: Tekster om jazz, 1945-2005* (Bebop, 2018); Erik Wiedemann, *Jazzen i blodet* (Gyldendal, 2001); og fotobøger, f.eks. Jan Persson, *Jazz Portraits* (Tiderne skifter, 1996).

124 Mogens Holmegaard Nielsen, *Dansk Jazz-Album* (Århus: Etala, 1945).

tilhørende portrætartikler og en serie korte bøger om udvalgte danske jazzmusikere. Dermed begyndtes en kanonisering af danske *jazzikoner*.¹²⁵ I en nyere dansk jazzhistorie gengives listen over prismodtagere ligefrem i sig selv som kanon.¹²⁶ I vor egen tid bruger podcasten *Farlige Toner* biografien som format i over halvdelen af seriens afsnit.

I overvejende grad er biografier hagiografiske, hvilket nogle gange forekommer som en bogstaveligt religiøs retorik. F.eks. bruges ordet “profetisk,” når NHØPs bror forudser, at den unge bassist vil kunne komme til at spille melodier (i modsætning til andre bassister, der kun akkompagnerer);¹²⁷ Bo Stief citeres for at kalde Ben Webster “en Buddha – en filosof”;¹²⁸ og Per Vadmand skriver erindringer under overskriften “da [Dexter] Gordon var Gud.”¹²⁹ Heroiske persontegninger er også hjørnesten i mange historier, f.eks. som beskrevet ovenfor ift. radiomedarbejdere på DR. Her kan romantiske og tragiske fortællinger og karakterer blandes sammen. Vi kan se på NHØP som et eksempel.

Et centralt element i NHØPs biografi er modstillingen af det internationale og det danske: “I ham forenedes paradokset: kosmopolit og folkekær”¹³⁰ og “han spillede lige så gerne i Andelen i Ærøskøbing som i en New Yorker-klub.”¹³¹ Hans liv og værk fortolkes som udtryk for opvæksten i Danmark i samspil med hans internationale karriere: “Født og opvokset i et grundtvigiansk højskole-miljø i Osted-området havde han et solidt fundament i den danske og nordiske kulturarv. Men han begyndte tidligt at spille jazz...”¹³² I dette Wikipedia-opslag indledes der med (og derved lægges der også vægt på) NHØPs danskhed, hvilket vha. ordet “men” tydeligt kontrasteres med jazz. Samtidig kan musikken mediere denne kontrast. Sammenkobling af biografi og musik i jazzikonet NHØP kan især ses i beskrivelsen af hans brug af den danske sangskat (selvom NHØP havde sine betænkeligheder ved brugen af det danske repertoire¹³³):

125 Tony Whyton, *Jazz Icons: Heroes, Myths, and the Jazz Tradition* (Cambridge University Press, 2010).

126 Mortensen og Izard Høyer, “Den Danske Jazzkre(d)s,” 62.

127 Peter H. Larsen og Thorbjørn Sjøgren, *NHØP* (Gyldendal, 2005), 25 og 38-39. Anekdoten gengives også af Mathiasen, der dog ikke beskriver bemærkningen som “profetisk,” men som noget der angav “essensen i NHØPs senere udfoldelser som bassist.” Mathiasen, *Scandinavian Wood*, 14-15.

128 Jens Jørn Gjedsted, “Amerikanske musikere i København i 70’erne,” i Olav Harsløf og Finn Slumstrup, red. *Jazz i Danmark 1950-2010* (Politikens Forlag, 2011), 205.

129 Per Vadmand, “Da Gordon var gud: Erindringer fra København som jazzby i 1960’erne,” *JazzSpecial* 119 (2011), 22-29.

130 Larsen og Sjøgren, *NHØP*, 11

131 Jens Jørn Gjedsted, “Niels-Henning Ørsted Pedersen,” i Olav Harsløf og Finn Slumstrup, red. *Jazz i Danmark 1950-2010* (Politikens Forlag, 2011), 265.

132 “Niels-Henning Ørsted Pedersen,” Wikipedia, tilgået 17. marts 2025, https://da.wikipedia.org/wiki/Niels-Henning_Ørsted_Pedersen

133 Fabian Holt, “Jazz and the Politics of Home in Scandinavia,” i Philip Bohlman og Goffredo Plastino, red. *Jazz Worlds/World Jazz* (University of Chicago Press, 2016), 63.

NHØP og OKH [Ole Kock Hansen] beviste, at anmeldere og “eksperter” ikke havde ret, når de hævdede, at den danske sangskat ikke ville kunne ikklædes et jazzsprog. De gjorde det uden at forråde hverken jazzen eller det danske, og de gjorde det uden gustne overlæg. Havde vi afsløret dem i at gøre dette som en gimmick, ville de samtidig have kastet vrage på deres egen sociale og familiemæssige baggrund.¹³⁴

Her kobles diskurser om jazz som noget fremmed ift. det danske i musikerens personlige identitet. Samtidig spørger høj-/lavkultur-problematikken også i baggrunden med uklare henvisninger til “gustne overlæg” og “gimmicks.” NHØPs brug af hjemligt materiale står som en symbolsk handling i dansk jazzhistorie, der forener det nationalt-danske og det amerikanske/internationale.

I det ene perspektiv er det en heroisk fortælling om, hvordan NHØP overkommer modstillingen af det danske sang og den fremmede jazz. Samtidig er det også dette skæringspunkt, der bliver afsættet for en tragisk læsning af hans biografi. NHØP fremstilles som *The Eternal Traveller* (titlen på en af hans plader) og Ole Kock Hansen citeres for at sige, at rejselivet “ligefrem blev en del af hans liv, som han måske gerne ville, men ikke kunne undvære.”¹³⁵ Det hjemlige og internationale bliver til kernen i en undergangshistorie: Hans travle turnéliv gjorde, at han brændte ud; og hans fatale hjerteanfald bliver set som et resultat af den livsstil, han førte. Derved bliver den stadigt gentagne sætning om, at NHØP ikke kunne sige “nej,” den personlige brist, der førte til hans tidlige død. Alex Riel opsummerer den tragiske fortælling, når han siger: “For mig at se var Niels-Hennings største konkurrent ham selv.”¹³⁶ Denne beskrivelse af ikonets persona afslører en eksistentiel konflikt, der er uløselig og slutteligt fatal. Samtidig gør den hagiografiske fremstilling at de paradokser, der ligger i NHØPs musik og liv, kan glattes ud i en sammenhængende ideologisk drevet narrativ.

Andre perspektiver og kilder

Udover de forskellige kilder beskrevet i min gennemgang af dansk jazzhistorisk litteratur er der tekster, der ikke præsenterer sammenhængende, narrative fortællinger, men som ikke desto mindre fortjener at blive nævnt kort her. Det gælder bl.a. den stærke danske tradition for diskografisk arbejde. Skelsættende er Børge J.C. Møllers *Dansk Jazzdiscography* fra 1945 med franske Charles Delaunays internationale *Hot Discography* som direkte forbillede. Diskografien har den første optegnelse af danske jazzplader, og i forordet finder man ansatser til en musikhistorie i beskrivelsen af “de første svage og overfladiske spor af jazzens komme til Danmark...”; dernæst nævnes nogle snublende forsøg på jazz,

¹³⁴ Larsen og Sjøgren, *NHØP*, 12-13.

¹³⁵ Larsen og Sjøgren, *NHØP*, 71.

¹³⁶ Larsen og Sjøgren, *NHØP*, 91.

før vi i 1932 får den første egentlige jazzplade, hvorefter “udviklingen [går] nogenlunde støt...”¹³⁷ Wiedemann udarbejdede derefter i Jazzkresens regi diskografier i forlængelse af Møllers. Jazzkresens efterliv i forbindelse med Det Danske Jazzcenter (under ledelse af Arnvid Meyer), der beskæftigede sig med arkivering, vidner om, at historisk bevaringsarbejde var en del af jazzmiljøets selvbevidsthed og har fortsat med Center for Dansk Jazzhistorie, der først var et forskningscenter på Aalborg Universitet (2006-2015) og sidenhen en selvejende institution. Forskellige danskere har også efterfølgende udgivet diskografier, der er internationalt anerkendte.¹³⁸ Desuden er der et mindre antal universitetsspecialer om dansk jazz, samt nogle få fra Danmarks Biblioteksskole. En del af disse specialer er diskografier, især før 1990.

Ligesom diskografiens manglende narrativ, så er der også en del dansk jazzhistorisk litteratur, der er anekdotisk i sin retorik og/eller oplister en række personer, værker, institutioner og begivenheder i ikke-narrative krøniker og kataloger. Det er f.eks. tilfældet for en stor del af Jens Jørn Gjedsteds forfatterskab, der ofte samler et stort kildemateriale, men sjældent indsætter det i en sammenhængende fortælling.¹³⁹ Her står faktuelle beskrivelser ofte side om side med anekdotiske vignetter og uredigerede udklip fra diverse kilder. Denne fremstillingsform er særligt udtalt i litteraturen om lokale jazzmiljøer uden for København og om specifikke spillesteder og jazzklubber. Der kan både være tale om pamfletter, der opsummerer en jazzforenings historie eller længere fremstillinger med karakter af *coffee table book*.¹⁴⁰ I alle tilfælde er dokumentationen af det lokale jazzlivs organisering i centrum. Det tager form af fotografiske gengivelser af plakater, billetstumper, presseomtaler etc. samt lister, som f.eks. Gjedsteds optegnelse af alle koncerter i Montmartre i Nørregade eller listen over samtlige bestyrelsesmedlemmer i Bruhns bog om Søllerød Jazz Klub.¹⁴¹ Med til denne kategori af jazzhistorier hører også erindringer, hvor forfattere bruger anekdoten som det primære fortælle-mæssige greb.¹⁴² I lokalhisto-

137 Børge J.C. Møller, *Dansk Jazzdiscography* (Artum, 1945)

138 En liste over diskografier udarbejdet af danskere kan findes i Erik Raben, “Diskografi,” i Olav Harsløf og Finn Slumstrup, red. *Jazz i Danmark 1950-2010* (Politikens Forlag, 2011), 578-579.

139 F.eks. Jens Jørn Gjedsted, red. *Montmartre gennem 10 år* (MM, 1986); Gjedsted, “1970’erne”; og Jens Jørn Gjedsted, *Jazz i Reprisen* (Her&Nu, 2015).

140 Eksempler på kortere skrifter inkluderer f.eks. Jens Peter Jacobsen og Erik Schlanbusch, red. *Jazzin’ Randers* (Randers Jazz Selskab af 1997, 1999); *Næstved Jazz Klub* (Næstved Jazz Klub, 2004); Poul Hartvig og Carsten Nicolaisen, *Sønderborg Jazzclub: Stemmer og stemningsbilleder fra perioden 1953-2013* (Sønderborg Jazzclub, 2013); og *Landelands Jazzklub 2017: Grundlagt 1972 – stadig veloplagt 45 år efter* (Langelands Jazzklub, 2017). Eksempler på større udgivelser inkluderer f.eks. Benedicta Pécseli, red. *Øjeblikkets antændelse: Copenhagen Jazz House 1991-2001* (Copenhagen Jazz House, 2001); Ole Brandt, *Holbæk Jazz 50 år* (Holbæk Jazzklub, 2005); og Jens Bruhn, *Det swinger i den sorte kælder – 40 år med Søllerød Jazzklub* (Jens Bruhn/Søllerød Jazzklub, 2017).

141 Gjedsted, red. *Montmartre gennem 10 år*; Bruhn, *Det swinger i den sorte kælder*.

142 F.eks. Carsten Ljungkvist og Herbert Meinke, *Jazzanekdoter* (Ildhuset, 1997); og Jesper Thilo og Erik Moseholm, *Man ska’ ku’ se komikken* (Lindhardt og Ringhof, 2000).

rier og erindringer kan en del af indholdet være de kendte temaer i jazzhistoriografien (ungdomskultur, høj/lav, amerikanisering etc.), mens formen ofte er anekdotisk og/eller katalogiserende uden egentligt narrativ.

Uanset sin form er dansk jazzhistorie ofte afgrænset fra andre musikgenrer.¹⁴³ I nogle tilfælde kommer det til udtryk i problematiske metodiske valg, som i Mathiasens NHØP-diskografi, hvor målet er at “fremstille *jazzbassisten*” NHØP, hvilket betyder et fravalg af “indspilninger af underholdningsmusik og anden populærmusik, af børnemusik, film-musik, medvirken i underholdningsprogrammer, ved kirkekoncerter etc.... Hovedrollen i diskografien indehaves af jazzmusikere og af jazzrepertoiret, sådan som NHØP forstod det.”¹⁴⁴ Det er dog klart, at det er Mathiasens kriterier, ikke NHØPs forståelse, der er definerende for udvalget i diskografien. Som dette eksempel viser, så rummer jazzens status som kunstmusik ikke plads til “ikke-jazz,” der på den måde skrives ud af historien.

Et andet element af dansk jazzhistorie, der er marginaliseret, er emner om køn og seksualitet. Næsten alle danske jazzforfattere er mænd (forskerne Jayna Brown og Anne Dvinge er de eneste kvinder, jeg har fundet frem til). Selv når kvinder har været integrerede i jazzhistorien, så har forfatterne sjældent haft blik for kønsanalytiske tilgange.¹⁴⁵ På den måde har f.eks. den afrikansk-amerikanske trompetist og sangerinde Valaida Snow været marginaliseret i dansk jazzhistorieskrivning indtil den amerikanske forsker Jayna Browns artikel om hende og en kort video produceret til Århus Universitets onlinekursus i Danmarkshistorie.¹⁴⁶ Dermed har danske forfattere også forsømt muligheden for at skrive kvinderne ind i et af hovednarrativerne i dansk jazzhistorie: Kampen for anerkendelse.

Kvinde- og kønshistorie er et tematisk perspektiv—sammen med f.eks. kritiske racestudier, ungdomshistorie og musiksociologi—der kan indikere, at der måske kan tales om en fjerde generation af jazzforfattere. Karakteristisk for disse er, at de er forskeruddannede og rundet af en moderne, kritisk musikforskning, der har rødder i populærmusikstudier, *new musicology* og kulturstudier (herved er de også forskellige fra f.eks. universitetsansatte forskere som Wiedemann eller Tore Mortensen, hvis arbejde var præget af arkivindsamling og disciplinært afgrænset til jazzhistorie). Af denne generation er Morten Michelsen nok aldersmæssigt den ældste (også ældre end nogle, som jeg har

143 Se også Michelsen, “Rytmask musik”; Morten Michelsen, “Histories and Complexities: Popular Music History Writing and Danish Rock,” *Popular Music History* 1/1 (2004), 19-36; og Michelsen, “Populærmusikforskning i Danmark.”

144 Mathiasen, *Scandinavian Wood*, 8-9 (Mathiasens kursivering).

145 Når “Kvinder og jazz” alligevel får et særskilt afsnit, er det karakteristisk, at afsnittet også fungerer som en måde hvorpå kønspolitiske tiltag tages ud af resten af bogens narrativ. Christian Munch-Hansen, “Kvinder og jazz,” i Olav Harsløf og Finn Slumstrup, red. *Jazz i Danmark 1950-2010* (Politikens Forlag, 2011), 290-291. Til sammenligning indgår *det kvindelige* som centralt analytisk fokus i Fornäs, *Moderna människor*.

146 Brown, “Valaida Snow”; og Bertel Nygaard, “Den kvindelige Louis Armstrong,” onlinefilm, danmarkshistorien.dk (2021).

grupperet i den tredje generation), mens andre navne inkluderer Fabian Holt, Anne Dvinge, Jayna Brown, Rasmus Rosenørn, Bertel Nygaard og undertegnede.¹⁴⁷

Konklusion

Mere end noget andet er dansk jazzhistorie blevet skrevet som historien om jazzmiljøets egen kamp for anerkendelse. Hvad enten det handler om kunstmusikalske diskurser eller f.eks. afstandtagen fra racisme, så er et centralt greb for næsten alle jazzforfattere en positionering af jazzen som en genre, der fortjener bedre æstetisk, økonomisk eller institutionel status. Det er bl.a. fordi et af formålene med historieskrivning har været at fortælle jazzmiljøets egen historie og argumentere for jazzens berettigelse og status. Den sidste sætning i Wiedemanns afhandling er indikativ: “Dansk jazz har således måtte slås med mange forhindringer i sine forsøg på at vinde fodfæste i samfundet, ikke kun i den beskrevne periode, men også længe efter.”¹⁴⁸

Denne fortælling om høj-/lavdiskurser er stadig definerende for dansk jazzhistorie, som i nogen grad afsluttes i tragiske toner. Munch-Hansen afrunder sin jazzhistorie med at konstatere, at “selvom scenen blomstrer som aldrig før, så er der også i de senere år drevet mørke skyer ind over dansk jazz” og Ole Izard Høyer skriver mod slutningen af *Jazz i Danmark 1950-2010*, at “jazzen ikke er synderligt velkommen som en del af dansk kultur længere.”¹⁴⁹ Man fornemmer under overfladen de samme karakterer som C.E. Hansen allerede skrev om i den første danske jazzbog: “jazzens venner” og “jazzens fjender.” I beskrivelsen af kampen for jazzen bliver dansk jazzhistorieskrivning også i dag selv en del af kampen, der gentager mange af de æstetiske og musikpolitiske argumenter, som optog tidligere generationer af jazzforfattere.

147 Disse navne er dermed også en del af, hvad Michelsen identificerer som *den tredje bølge* af populærmusikstudier i Danmark, Michelsen, Michelsen, “Populærmusikforskning i Danmark.”

148 Wiedemann, *Jazz i Danmark*, 379.

149 Christian Munch-Hansen, “Et nyt årtusind – en ny jazz? (2000-2010),” i Christian Munch-Hansen, red. *Dansk Jazz i 100 år – fra bananskørter til laptops*, internetpublikation (2011); og Olav Harsløf og Finn Slumstrup, “Dansk jazz i 00’erne,” i Olav Harsløf og Finn Slumstrup, red. *Jazz i Danmark 1950-2010* (Politikens forlag, 2011), 562.

References

- Ake, David. "After Wynton: Narrating Jazz in the Postneotraditional Era." I *The Routledge Companion to Jazz Studies*, redigeret af Nicholas Gebhardt, Nichole Rustin-Paschal, og Tony Whyton, 77–86. Routledge, 2018.
- Bares, William Kirk. "Transatlanticism as Dutch National Spectacle: Universalism and Postpolitics at the North Sea Jazz Festival." *American Music* 33, nr. 3 (2015): 345–374.
- Beissenhirtz, Alexander. "Theorizing the Vernacular Modernism of Jazz: The New Jazz Studies." I *Western Fictions, Black Realities: Meanings of Blackness and Modernities*, redigeret af Isabel Sota og Violet Showers Johnson, 95–105. Michigan State University Press, 2011.
- Berendt, Joachim-Ernst. *Ein Fenster aus Jazz: Essays, Porträts, Reflexionen*. Fischer, 1977.
- Berger, Karol. "The Ends of Music, or: The Old Masters in the Supermarket of Cultures." *Journal of Musicology* 31, nr. 2 (2014): 186–198.
- Berghahn, Volker. "The Debate on 'Americanization' among Economic and Cultural Historians." *Cold War History* 10, nr. 1 (2010): 107–130.
- Bjerstedt, Sven. "Storytelling as a Tool of Authentication in Jazz Discourse." *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation* 10, nr. 2 (2015): 1–8.
- Bohlman, Philip, og Goffredo Plastino. "Introduction." I *Jazz Worlds/World Jazz*, redigeret af Philip Bohlman og Goffredo Plastino, 1–48. University of Chicago Press, 2016.
- Braggs, Rashida. *Jazz Diaspora: Race, Music, and Migration in Post-World War II Paris*. University of California Press, 2016.
- Brandt, Ole. *Holbæk Jazz 50 år*. Holbæk Jazzklub, 2005.
- Brown, Jayna. "'Dat Var Negressen Walaida Snow.'" *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 16, nr. 1 (2006): 51–70.
- Bruhn, Jens. *Det swinger i den sorte kælder: 40 år med Søllerød Jazzklub*. Jens Bruhn/Søllerød Jazzklub, 2017.
- Büchmann-Møller, Frank. *Someone to Watch over Me: The Life and Music of Ben Webster*. University of Michigan Press, 2010.
- Büchmann-Møller, Frank, og Henrik Wolsgaard-Iversen. *Montmartre: Jazzhuset i St. Regnegade 1959–1976*. Jazzsign & Syddansk Universitetsforlag, 2008.
- Burke, Patrick. *Come In and Hear the Truth: Jazz and Race on 52nd Street*. University of Chicago Press, 2008.
- Clausen, Morten. "Egberth E. Thompson: He Introduced Copenhageners to Real Jazz Music." *The Black Perspective in Music* (1988): 151–176.
- Collier, James Lincoln. *Jazz: America's Theme Song*. Oxford University Press, 1993.
- Danbolt, Mathias, og Lene Myong. "Racial Turns and Returns: Recalibrations of Racial Exceptionalism in Danish Public Debates on Racism." I *Racialization, Racism, and Anti-Racism in the Nordic Countries*, redigeret af Peter Hervik, 39–61. Palgrave Macmillan, 2019.

- DeVeaux, Scott. "Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography." *Black American Literature Forum* 25, nr. 3 (1991): 525–560.
- Dvinge, Anne. "‘Between the Devil and the Deep Blue Sea’: Afro-Danish Jazz Band Harlem Kiddies and Discourses of Race and Resistance in 1940s Denmark." *African and Black Diaspora* 7, nr. 1 (2014): 10–21.
- Dunkel, Mario. "The Conceptualization of Race, Masculinity, and Authenticity in Early Jazz Historiography." I *Jazz, Gender, Authenticity: Proceedings of the 10th Nordic Jazz Research Conference*, redigeret af Alf Arvidson, 25–34. Svenskt visarkiv, 2014.
- Dunkel, Mario, og Mischa van Kan. "Transnational Perspectives on Jazz in Germany." I *Jazzforschung heute: Themen, Methoden, Perspektiven*, redigeret af Martin Pfleiderer og Wolf-Georg Zaddach, 19–36. Edition Emvas, 2019.
- Ekins, Richard. "Authenticity as Authenticating—The Case of New Orleans Jazz Revivalism." *Popular Music History* 7, nr. 1 (2012): 24–52.
- Farlige Toner – historien om dansk jazz*. Podcast. Copenhagen: DR, 2020. <https://www.dr.dk/lyd/p8jazz/farlige-toner-historien-om-dansk-jazz>.
- Fjeldsøe, Michael. *Kulturradikalismens musik*. Museum Tusulanum, 2013.
- Fornäs, Johan. *Moderna människor: Folkhemmet och jazzen*. Norstedts, 2004.
- Gebhardt, Nicholas. "When Jazz Was Foreign: Rethinking Jazz History." *Jazzforschung/Jazz Research* 44 (2012): 185–197.
- Gendron, Bernard. "‘Moldy Figs’ and Modernists: Jazz at War (1942–1946)." I *Jazz among the Discourses*, redigeret af Krin Gabbard, 31–56. Duke University Press, 1995.
- Gennari, John. *Blowin’ Hot and Cool: Jazz and Its Critics*. University of Chicago Press, 2006.
- Gjedsted, Jens Jørn, ed. *Montmartre gennem 10 år*. MM, 1986.
- . "Amerikanske musikere i København i 70’erne." I *Jazz i Danmark 1950–2010*, redigeret af Olav Harsløf og Finn Slumstrup, 205–209. Politikens Forlag, 2011.
- . "Niels-Henning Ørsted Pedersen." I *Jazz i Danmark 1950–2010*, redigeret af Olav Harsløf og Finn Slumstrup, 265. Politikens Forlag, 2011.
- . *Jazz i Reprisen*. Frederiksberg: Her & Nu, 2015.
- Goldstein, Martin, og Victor Skaarup. *Jazz: Dens udvikling, former og udøvere*. Frederik E. Pedersen, 1934.
- Hansen, Miriam. "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism." *Modernism/Modernity* 6, nr. 2 (1999): 59–77.
- Harsløf, Olaf. "Indledning." I *Jazz i Danmark 1950–2010*, redigeret af Olav Harsløf og Finn Slumstrup, 7–21. Politikens Forlag, 2011.
- Harsløf, Olav, og Finn Slumstrup, red. *Jazz i Danmark 1950–2010*. Politikens Forlag, 2011.
- Heffley, Mike. *Northern Sun, Southern Moon: Europe’s Reinvention of Jazz*. Yale University Press, 2005.
- Hepokoski, James. "The Dahlhaus Project and Its Extra-Musicological Sources." *19th-Century Music* 14, nr. 3 (1991): 221–246.

- Jost, Ekkehard. *Europas Jazz, 1960–80*. Fischer, 1987.
- Knauer, Wolfram. “History or Histories? Why Is It So Difficult to Write European Jazz History.” I *Conference Report: 8th Nordic Jazz Conference*, redigeret af Th. A. Jakobsen, 1–29. Center for Dansk Jazzhistorie, 2009.
- Lott, Eric. *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Oxford University Press, 1993.
- McClary, Susan. “The World According to Taruskin.” *Music & Letters* 87, nr. 3 (2006): 408–415.
- Michelsen, Morten. “Histories and Complexities: Popular Music History Writing and Danish Rock.” *Popular Music History* 1, nr. 1 (2004): 19–36.
- Moore, Allan. “Authenticity as Authentication.” *Popular Music* 21, nr. 2 (2002): 209–223.
- Porter, Eric. “Incorporation and Distinction in Jazz History and Jazz Historiography.” I *Jazz/Not Jazz: The Music and Its Boundaries*, redigeret af David Ake, Charles Hiroshi Garrett, og Daniel Goldmark, 13–30. University of California Press, 2012.
- Tucker, Sherrie. “Deconstructing the Jazz Tradition.” I *Jazz/Not Jazz*, redigeret af David Ake, Charles Hiroshi Garrett, og Daniel Goldmark, 264–287. University of California Press, 2012.
- Washburne, Christopher. “Jazz Re-Bordered: Cultural Policy in Danish Jazz.” *Jazz Perspectives* 4, nr. 2 (2010): 121–155.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Johns Hopkins University Press, 1973.
- Whyton, Tony. “Europe and the New Jazz Studies.” I *Eurojazzland*, redigeret af Luca Cerchiari, Laurent Cugny, og Franz Kerschbaumer, 366–380. Northeastern University Press, 2012.

Abstract

This article examines the historiography of Danish jazz as written in a wide range of Danish jazz-history texts from the 1920s to the 2020s. Drawing on insights and methods from *new jazz studies*, the article has a special focus on which narratives underpin the aesthetic, ideological, and social projects of various authors and critics. Combining chronological overview and thematic analysis, these authors are grouped into three generations of Danish historians with the suggestion of a current fourth generation. Central themes include the framing of jazz as an art form caught between highbrow and popular culture; the role of institutions such as the Danish Broadcasting Corporation as symbolic battlegrounds for cultural recognition; recurring *golden age* narratives; and the complex processes of Americanization, assimilation, and appropriation. Particular attention is paid to how race and Blackness have been treated. The analysis shows how topics of race often marginalized or rendered *colourblind* in postwar historiography. Ultimately, the article argues that Danish jazz history has been written as the story of the jazz community's own struggle for recognition. Whether it concerns aesthetic discourses or, for example, distancing oneself from racism, a central approach for almost all jazz writers has been to position jazz as a genre that deserves higher aesthetic, economic, or institutional status.

The author:

Mikkel Vad, assistant professor of musicology, Department of Arts and Cultural Studies, University of Copenhagen, Karen Blixens Plads 1, 2300 Copenhagen, Denmark · mkv@hum.ku.dk