

MORTEN MICHELSEN

‘Rytmask musik’ mellem høj og lav

Når man som dansk musikforsker taler med udenlandske kolleger, falder det indimellem naturligt at anvende begrebet ‘rytmisk musik’. Men det går ikke. Begrebet kan ikke oversættes sådan uden videre. Englænderen forstår ikke *rhythmic* eller *rhythmical music*, tyskeren ikke *rhythmische Musik* og franskmændene ikke *musique rythmique*. Det kan kun oversættes indirekte, f.eks. som den mere ‘seriøse’ eller ‘autentiske’ del af populærmusikken, for hvilken de nævnte sprog ikke indeholder specifikke begreber ud over de enkelte genrebetegnelser så som jazz, rock eller verdensmusik. ‘Rytmask musik’ er en specifik dansk begrebskonstruktion, som snarere refererer til et sæt af æstetiske og ideologiske forestillinger end til en bestemt genre. Begrebet var mest udbredt i 70ernes og 80ernes musikpolitiske debat, men har rødder tilbage i 30ernes kulturadikalisme og reform- eller frigørelsespædagogik. Det har haft en eksplisit funktion som den ene del i dikotomien ‘rytmisk–klassisk’, og en implicit følge, idet det udgrænsede pop og underholdningsmusik fra de mere ‘seriøse’ populærmusikgenrer.¹

Hensigten med nedenstående er, med specielt blik for begrebet ‘rytmisk musik’s udvikling,² at vise de diskursive strategier, som først 30ernes kulturradikale borgerskab, siden 60ernes og 70ernes mellemklasse, anvendte for at legitimere den musik, som var en del af deres artikulerede opposition mod de mere konservative kulturelle og politiske kræfter.

Omend musikken er ny og anderledes, sker legitimeringen paradoksal nok delvis ud fra samme idealer, som var herskende i den borgerlige musikkultur, men med en læggen vægt på ‘naturlighed’ og ‘frigørelse’. Tæt forbundet hermed, og gennem udviklingen i begrebsmodsatningen ‘rytmisk–klassisk’, sker en gradvis destabilisering af den generelle, kulturelle dikotomi, hvor der skelnes skarpt mellem fin- og massekultur, ofte sammenfattet med den spatiale metafor, dikotomien høj-lav. Destabiliseringen danner først grundlag for jazzens ‘kunstgørelse’, siden for statsstøtte til ‘rytmisk musik’.

Skellet mellem høj og lav, mellem finkultur og massekultur, mellem kunst og pop, er et af de helt centrale temaer i det 20. århundredes kulturhistorie. Frem til 60erne blev forskellene stadig skarper understreget – specielt fra ‘oven’. Modernismens fortalere

- 1 Jeg vil takke Michael Fjeldsøe og Fabian Holt for diskussion af og kommentarer til artiklen. Hvad der måtte være af fejl og mangler i det følgende er jeg dog stadig ansvarlig for.
- 2 Selvom undersøgelsen er begrebshistorisk inspireret, er ‘rytmisk musik’ ikke et begreb i streng forstand, dertil er det for uafklaret. Oftest fungerer de to ord blot som en del af dagligsproget, og kun omkring 1980 finder vi definitoriske ansatser. Som fast sproglig størrelse har de to ord imidlertid haft en vis indflydelse på, hvordan man har kunnet tænke på og tale om musik. Derfor har jeg valgt alligevel at omtale det som et begreb.

viste en stadig mere åbenlys foragt for det massekulturelle og søgte kompleksiteten, mens populærkulturens fortalere afviste modernismens resultater som komplet uforståelige. Desuden er det almindelig anerkendt, at modsætningerne med postmodernismens fremkomst omkring 1970 begyndte at blive ophævet, begge 'lejre' lånte musikalsk materiale fra 'de andre'. Som overordnet fortælling er denne fremstilling plausibel. Men ser man lidt mere på detaljerne, er det ikke så sort og hvidt, resp. gråt. Dikotomier og deres sammenbrud har absolut en heuristisk værdi, men de skjuler ofte lige så meget som de forklarer. Dels formåede jazzen allerede gennem 50erne at placere sig mellem kunst og kommerse og dermed skabe et brohoved mellem de to poler, dels er der i dag mange tegn på at distinktioner mellem høj og lav stadig er virksomme – polerne, som man kendte dem før 1970, er næppe væsentlige, men der er stadig en forskel, og den betyder noget. 'Rytmsk musik's bevægelse fra lav mod høj kan belyses ved at spørge til, hvordan den legitimerer sig selv, nærmere bestemt, hvilke diskurser den griber til i denne proces og hvordan den afgrænser sig i forhold til dens 'andet'.³

Forsvaret for jazzen og det medhørende angreb på den 'klassiske musik' er sandsynligvis det første eksempel på, at grænsen mellem høj og lav inden for musikken verden bliver draget i tvivl.⁴ Arbejdernes lytterforeninger havde tidligere fremsat krav om mere let musik i radioen,⁵ men forsvaret for jazzen blev fremført af skribenter og debattører med en ganske anden habitus og kulturel kapital, typisk universitetsuddannede. Det skulle blive første gang, at intellektuelle forsvarer populærmusik. Men det var kun dele af populærmusikken – der var jazz og så 'jazz', og så var der schlagere og dansemusik. Kun jazzen (uden citationstegn) var noget værd, hvilket var svært for de fleste at forstå, enten fordi det hele lød ens for dem eller fordi de faktisk ikke kendte den 'ægte' jazz. Således reproducerede de kulturradikale skellet mellem høj og lav inden for populærmusikkens område.

Dermed har vi fire ledetråde i det følgende: 1) hvad dækker begrebet 'rytmsk musik' over genremæssigt?⁶ 2) hvordan forstår 'rytmsk musik' sig selv inden for høj-lav dikotomien? 3) hvilke legitimeringsstrategier benytter dens fortalere? 4) på hvilken måde reproduceres høj-lav dikotomien inden for populærmusikken?

3 Høj-lav distinktionen og legitimitetsproblematikken diskuteres nærmere i Ulf Lindberg, Gestur Guðmundsson, Morten Michelsen & Hans Weisethaunet: *Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers. The Fields of Anglo-Saxon and Nordic Rock Criticism*. Århus: Institut for Nordisk Sprog og Litteratur, 2000, specielt s. 15-24, 44-46, 58-70 og 470-76.

4 Dette angreb er selvfølgelig ikke kun en dansk foreteelse. Det sker samtidig i Frankrig med Hugues Panassiés *Le Jazz Hot* (Paris: Correa, 1934), der to år senere kommer i en engelsk oversættelse, som får stor indflydelse i USA, og i England, hvor der i musikmagasinet *Melody Maker* diskuteres nogle af de samme emner som i Danmark (jfr. Simon Frith: *Playing with Real Feeling – Jazz and Suburbia. Music for Pleasure. Essays in the Sociology of Pop*. Cambridge: Polity Press, 1988).

5 Jfr. Knud V. Jensen og Peder Nørgaard (reds.): *Hjemmets radio*. København: Hjemmets bibliotek, [1934], s. 210.

6 Populærmusikalske genrebetegnelser er notorisk flygtige, men det er ikke muligt at anvende en anderledes terminologi for at udtrykke sig mere præcist. Jeg er derfor i det følgende nødt til at bevæge mig inden for den givne sprogbrug samtidig med at jeg analyserer dele af den. For at fremhæve 'rytmsk' og 'klassisk' som kulturelle konstruktioner anvender jeg citationstegn. De øvrige genrebetegnelser bruges i deres dagligdags, ikke-systematiske betydning.

Kulturradikalisme og rytmer

Den brede strømning i 20erne og 30erne, som vi i dag kender under navnet kulturradikalismen, var på mange måder modsætningsfyldt og kan næppe defineres entydigt. Den engagerede sig i de forskellige samfundsmæssige spørgsmål med det fælles (og diffuse) mål at arbejde for menneskets selvrealisering i frihed. Diskussionsdeltagernes argumenter stammede dels fra partipolitiske diskurser (specielt kommunisterne, men også socialdemokraterne), dels fra klassisk borgerlige frihedsidealer, dels diverse sekteriske frigørelsesbevægelser. I koncentreret form beskriver historikeren Morten Thing strømmingen således:

Kulturradikalismen blev det felt, som introducerede en hel række moderne fænomener i det kun halvmoderne Skandinavien: moderne kunst, antiautoritær opdragelse, psykoanalyse, jazz, kommunisme, sexuel frigørelse. [...] Kulturradikalismen udgøres af et bredt felt af idéer, som ikke nødvendigvis er konsistent. Men centralt står idéen om 'det frie menneske'. [...] I kulturradikal tankegang skabes der en forbindelse mellem det skabende eller legende menneske og friheden.⁷

Den europæiske jazzreception indeholder paradoksalt nok en blanding af modernitets- og oprindelighedsaspekter. På den ene side afspejler jazzen storbyens larm og hektiske liv, på den anden det oprindelige, kulturelt uspolerede menneske. Blandt de kulturradikale forbandt jazzens fortalere den væsentligst med en oprindelighedsmyte, selvom kulturradikalismens tankegods generelt pegede mod moderniteten. Inden for jazzens og den 'rytmiske musik's egne cirkler blev 'det oprindelige' og dets mange afledninger den faste receptionstopos.

Blandt flere kulturradikale blev jazzen opfattet som et af de forhold, der kunne realisere utopien om det skabende menneske. Selv om Josephine Baker if. Erik Wiedemann ikke er jazz,⁸ er hendes besøg i 1928 et af de første tegn på, at de kulturradikale var ved at få øjnene op for populærmusikkens muligheder. Besøget afstedkom en større debat, som ikke skal berøres her, men Poul Henningsens lille notits i *Politiken* slår tonen an i den kulturradikale jazzreception. Han hylder hende som kunstner og skriver:

Hvis Naturlighed kunne læres, burde Mødrene sende de unge Piger til Josephine Baker. Hun er en Barnesjæl i Dyreham – er det ikke ogsaa Skildringen af den moderne unge Pige! Hun er Barnet, den unge Pige, men ogsaa Konen, Moderen, Damen, Klovnen. Hendes *Sinds* Repertoire synes udtømmeligt.⁹

7 Morten Thing: *Negre, børn og orgasme. Overvejelser omkring kulturradikale frigørelsesstrategier. Nordisk Sexologi* 14/4, 1996, s. 207.

8 Erik Wiedemann: *Jazz i Danmark – i tyverne, trediverne og fyrreerne. En musikulturel undersøgelse*, vol. 1. København: Gyldendal, 1982, s. 112.

9 Poul Henningsen: Til Josephine Baker. *Politiken*, 28. juni 1928. Genoptrykt i Poul Henningsen: *Sandheden er altid revolutionær. Tekster 1918-1967*. København: Hans Reitzel, 1980, s. 60 (fremhævelse i originalen). Som kuriosum kan nævnes, at Henningsen if. Olav Harsløf skrev notitsen på opfordring fra sin mor, Agnes Henningsen (Olav Harsløf: *Lysår. Kunstens kulturhistorie i det 20. århundrede*. København: Høst & Søn, 2000, s. 194).

Henningsen understreger Bakers naturlighed, og tolker hende som det hele, mangefacetterede menneske (kvinde). Han berører videre et opdragelsestema, som paradoksalt til-siger, at barnet skal opdrages til naturlighed samtidig med at barnets 'naturlighed' (dvs. før den kulturelle tilpasning) står som det konkrete ideal. Desuden omtaler han i det efterfølgende en generationskonflikt – det er de unge og "de, som helt lever i Nutiden",¹⁰ der har mulighed for at forstå Baker.

Poul Henningsen ytrede sig aldrig detaljeret om jazz, men han var blandt dem, der forbandt jazzen med den kulturradikale frigørelsestanke. I en senere artikel, "Jazz, hav og elskov", forbindes dans og musik, badning og naturdyrkelse samt et afslappet seksual-liv, og senere i artiklen tilføjes "frihed og funktionalisme".¹¹ Forbindelsen opstår ved at henregne det hele under ungdommens livspraksis og ses som et resultat af det frem-skridt "som begyndte i halvfemserne".¹² Kernen i frigørelsen er det seksuelle, som musik, dans, osv. bidrager til gennem en ændring og naturliggørelse af ældre tiders praksis. I 'det naturlige' ligger en overskridelse af det seksuelle som liderligt og "indeklemt roman-tisk" og frem mod en rationalitet, der tilskriver en kølig sensualitet. (Næppe mange af samtidens jazz fortalere ville opfatte den som "lidenskabsløs og æstetisk kølig".) For Henningsen er jazzen et middel til den generelle samfundsmæssige oplysning.

Begrebet 'rytmisk musik' optræder sandsynligvis første gang i 1935 som titel på et kur-sus ved Københavns Kommunes Fortsættelseskursus: "Kursus i moderne rytmisk Musik".¹³ Allerede her anes de musikpædagogiske implikationer, og det er da også i kredsen om-kring den legendariske musikpædagog Astrid Gøssel (1891-1975), vi finder begrebet brugt. Sammen med Bernhard Christensen og Sven Møller Kristensen arbejdede hun for en ny musikpædagogik, hvor jazzen var central. Gøssel kom fra et arkitekt hjem, og efter endt uddannelse som pianist fik hun interesse for musikpædagogik. Hun kritise-rede tidligt flere retninger inden for den nyere musikpædagogik og begyndte at arbejde på egen hånd med inspiration fra miljøet omkring Den frie Skole, fra Sigurd Næsgaard og fra gestaltpsykologiens udlægning af "det hele barn".¹⁴ I en tidlig artikel vender hun sig mod den rytmik, som blev praktiseret på grundlag af bl.a. Montessoris og Jaques-Dalcrozes systemer. De kritiseres for at underlægge barnets bevægelser musikken. I stedet foreslår Gøssel at vende tankegangen på hovedet: at lade musikken følge barnets be-vægelser: "*Udgangspunktet og Maalet for Rytmikken [er] ikke Musikkens Rytmik eller Sang-*

10 Henningsen (1928/1980) s. 60.

11 Poul Henningsen: *Jazz, hav og elskov. Aandehullet*, sommeren 1934. Genoptrykt i Poul Henningsen: *Sandheden er altid revolutionær. Tekster 1918-1967*. København: Hans Reitzel, 1980, s. 89.

12 Henningsen (1934/1980) s. 87.

13 Wiedemann (1982) s. 216. Det skal bemærkes, at jeg ikke har gennemgået alle tænkelige kilder for at fastslå, hvornår begrebet optræder første gang. En sådan tidskrævende øvelse forekommer uvigtig, da 'rytmisk musik' i 30'erne ikke optræder som et egentligt begreb, men blot som en dagligdagsproglig sammenstilling af de to ord. Sammenstillingens etymologiske oprindelse er ligeledes uklar. Nærlig-gende er det, at brugen af jazz, hvor det rytmiske aspekt blev opfattet som det primære, i musik- og småbørnspædagogiske kredse, hvor rytmik var en udbredt praksis, har befordret sammenstillingen. Endelig eksisterede der allerede i 30'erne en gymnastikdisciplin kaldet rytmisk gymnastik (jfr. Astrid Gøssel: *Musikpædagogiske overvejelser. Dansk Musiktidskrift 2*, 1931, s. 35).

14 Sven Møller Kristensen: *Om Astrid Gøssel*. Inge Barker Jørgensen & Sven Møller Kristensen (reds.): *Bogen om Gøssel. Astrid Gøssel – en bevægelsesform – en pædagogik – en arbejdsmetode*. København: Gylden-dal, 1982, s. 8.

tekstens Indhold eller Arrangementets Betegnelser, men ene og alene det skabende Legeme."¹⁵ Bevægelserne bør komme fra børnene selv, det andet er dressur og resulterer i "Plastikbørn", idet "kun det Barn, der har opfundet en Bevægelse, behersker denne til Fuldkommenhed".¹⁶ Det overordnede mål er menneskets "legemlig-kunstnerisk[e] Dannelse".¹⁷ Hun fandt, at jazzens rytme passede til formålet, og arbejdede videre med den som musikalsk grundlag. I en atypisk, men meget malende, passage beskriver hun jazzen: "Vor afmaterialiserede, blodløse, abstrakte musik tørster efter negerjazzens saftige, blodrige fysik, hvis kerne er det strømmende, rytmisk tonende materiale".¹⁸ Gøssel tilskriver jazzen en voldsom sanselighed, men undgår at forankre det i racen. I stedet understreger hun jazzspillet's fysiologiske og kulturelle betingethed, da hun har observeret nøjagtig de samme bevægelser hos børn, som hun har set hos afrikansk-amerikanere.¹⁹

Samtidig med at Gøssel begyndte at vende rytmikken på hovedet, publicerede Bernhard Christensen (f. 1906) en artikelserie om jazz ud fra et musikteoretisk synspunkt. Her gennemgår han uden senere tiders polemiske indstilling rytme med fremhævelse af synkopen, melodi med hovedvægt på pentatonikken og arrangement med Paul White-man som hovedeksempel.²⁰ Kredsen blev først opmærksom på Ellington og Armstrong er par år senere. Christensen var uddannet som organist og havde studeret musik på universitetet, og det var gennem studietidens interesse for ikke-europæisk musik hans interesse for jazz blev vakt. Begge steder optog det rytmiske og det improvisatoriske aspekt ham. Samtidig var han fascineret af jazzens brugsaspekt, som det fremgår af en senere udtalelse om sit medlemskab af en jazzforening i begyndelsen af 30erne: "Utilfreds med, at foreningens medlemmer overvejende ville lytte til grammofonplader eller orkestre, appellerede jeg til medlemmerne om selv at synge, spille og danse, selv at være aktive, det var netop jazzens inderste væsen".²¹ Siden 30erne har Christensen kun ytret sig lidt i offentligheden for i stedet at komponere og undervise.

Mens Gøssel støbte de musikpædagogiske kugler og Christensen de musikteoretiske, tog Sven Møller Kristensen (1909-1991) sig af de æstetiske, og han kom til at fremstå som den væsentligste fortaler for jazz i 30erne. Han tog de to andres resultater og synspunkter til sig og udviklede dem i konfrontation med kunst- og underholdningsmusikken. Møller Kristensen, der blev cand. mag. i 1932, havde bifag i musik og hovedfag i dansk. Senere blev han dr. phil. og professor i dansk. Han skrev en del artikler om jazz fra 1933, og hovedsynspunkterne er samlet i *Hvad Jazz er* fra 1938. Bogens første halvdel er en musikteoretisk introduktion til jazzens materiale, hvor rytme, melodi, harmonik, instrumentation, form og improvisation gennemgås med illustrerende nodeeksempler. Anden halvdel berører forholdet til sproget, den historiske udvikling og jazz

15 Astrid Gøssel: Rytmik. *Den Frie Skole*, 1930. Genoptrykt i Barker Jørgensen og Møller Kristensen (reds.) (1982) s. 14 (fremhævelse i originalen).

16 Gøssel (1930/1982) s. 17 (fremhævelse i originalen).

17 Gøssel (1930/1982) s. 19.

18 Astrid Gøssel: Teknik og tone i jazz. *h.o.t.* 5, 1934, s. 8

19 Gøssel (1934) s. 9.

20 Bernhard Christensen: Jazzmusikkens kompositionsteknik I, II og III. *Dansk Musiktidsskrift* 6, s. 114-119, 7 s. 138-143 og 8 s. 151-158, alle 1930.

21 Bernhard Christensen: *Mit Motiv. Musikpædagogik bygget på rytme og improvisation*. København: Gyldendal, 1993, s. 15.

som folkemusik, og den afsluttes med bogens længste kapitel, leksikalske oplysninger om centrale musikere og bands. Begrebet 'rytmisk musik' anvendes enkelte gange. Først i en synonym-kæde: "[...] det, vi kalder jazz, rytmisk musik, swingmusik [...]",²² siden mere definatorisk: "Til den rytmiske musik hører primitiv musik, jazz, ofte folkemusik, og børnekompositioner".²³ Tredje og sidste gang begrebet anvendes, hedder det: "Negrene repræsenterer jazzen i dens rene og sikreste form, saa den, der vil studere rytmisk musik, bør først høre på den".²⁴ Denne 'ægte' jazz står i centrum i Møller Kristensens forestilling om 'rytmisk musik', og bogen handler da også næsten udelukkende om den.

Hvad Jazz er bygger på den dobbelte strategi både at indskrive jazzen i kunstens sfære gennem at indskrive den i en musikteoretisk diskurs og at fremhæve modsætningen til den hidtidige kunstmusik. Det kan illustreres med hans gennemgang af rytme, der sættes som konstituerende for jazzen.²⁵ Han sondrer mellem rytmisk og metrisk musik, hvor det første omfatter de ovennævnte genrer, mens det andet omfatter 'klassisk' musik og tidens populærmusik. Ved rytme forstår han "[...] en strømmende og bølgende bevægelse, uafbrudt sammenhængende og fortsættende".²⁶ Princippet forklares nærmere ved at trække på lignelser med kroppen i bevægelse: pulsslaget, hjertets kontinuerlige bevægelse og muskulaturens fjedrende bevægelse under spillet; og det forklares musikteoretisk ved at beskrive jazzens grundrytme som ensbetonet, dvs. bestående af én lang række et-slag. Modsat er de sidste tre århundreders kunstmusik, der ud fra hans rytmedefinition er urytmisk, men metrisk ("et konstrueret taktssystem"),²⁷ og dens udførelse er baseret på muskelspændinger. En sådan musiks grundlæggende puls er mekanisk og diskontinuerlig som et urs, hvilket leder til konstateringen, at "[...] metrik er en aftælling eller afmaaling af tiden".²⁸ I det hele taget er det vigtigt for Møller Kristensen at forbinde kunstmusikken med en blind rationalitet (her: uret) og grunde jazzen i menneskets natur, mere specifikt, kroppen:

[den] punkterede rytme, som forekommer til overdaadighed i al jazzmusik, svarer i virkeligheden ganske nøje til grundrytmens svingninger i kroppen. Den er sikkert forbundet med og delvis afledt af den fysiske bevægelse, og det forhold giver os et fingerpeg om, i hvor høj grad jazzen bunder i noget naturligt menneskeligt.²⁹

Forankringen af jazzen i 'det naturlige' sker dels ved at opfatte elementer af jazzen som en afspejling af den ikke-underkastede krop, dels ved at anvende 'rytmisk musik' som samlebetegnelse for jazz, musik lavet af børn, nogle former for folkemusik og ikke-europæisk musik. Møller Kristensen opfatter faktisk jazzen som folkemusik. Den skabes af og er henvendt til folket, og den er i stadig udvikling, "produktiv" kalder han den med

22 Sven Møller Kristensen: *Hvad jazz er*. København: Einar Munksgaard, 1938, s. 5.

23 Møller Kristensen (1938) s. 11.

24 Møller Kristensen (1938) s. 77.

25 Jfr. Bernhard Christensen & Sven Møller Kristensen: "[...] det er rytmen, der er det absolut væsentlige element i jazzen [...]" (Bemærkninger om jazz [debatindlæg]. *Dansk Musiktidsskrift* 8, 1933, s. 183).

26 Møller Kristensen (1938) s. 10.

27 Møller Kristensen (1938) s. 15.

28 Møller Kristensen (1938) s. 10.

29 Møller Kristensen (1938) s. 13-14.

henvisning til improvisationen, og fortsætter: "Folkemusik bygger på almene musikalske principper, paa de naturlige, fællesmenneskelige og primitive elementer: rytmen og melodien, i forbindelse med sproget".³⁰ Samtidig fremhæver han det funktionelle aspekt, at folkemusik er arbejds- eller dansemusik. Ved at anskue jazzen som folkemusik kan den i 30ernes kulturdebat indtage en rolle som et 'progressivt' moment:

Det er med rette, at ungdommen føler sig i samklang med jazzen. Den er i sin idé parallel med andre moderne kulturbejstræbelser: besindelsen paa det oprindelige og menneskelige i kunsten; det funktionelle udgangspunkt; frigørelsen fra den hensynsløse individualisme; i det hele taget en demokratisk tendens.³¹

På denne måde gør Møller Kristensen både jazzen ensdannet med kunstmusikken ved at anvende den samme musikteoretiske forståelsesramme for begge og forskellig ved at betone det 'ægte' forstået som det naturlige og oprindelige. I *Hvad jazz er* afgrænser Møller Kristensen jazzen 'opadtil' i forhold til kunstmusikken. I *Musiken* fra året før, der er en generel introduktion til musik, findes en afgrænsning 'nedadtil'. I det korte kapitel om populærmusik bestemmes populærmusikken genremæssigt nærmere som "[...] operetter, dansemusik og marscher, salonmusik, "folkelige" sange og viser",³² og stilistisk som en udvanding af det klassisk-romantiske idiom. Perspektivet er det nedsunkne kulturgods:

Der er faktisk en forskel i musikalsk, kunstnerisk værdi, fordi den populære musik er en forfladigelse, en banalisering af den stil, der er udarbejdet i den klassiske og romantiske musik. [...] Resultatet bliver en overfladisk og billig musik, som kun er en tom underholdning, en underholdning uden fantasi, uden kunstnerisk oplevelse. Der er altså ikke tale om virkelig, oprindelig folkemusik, men kun om populær musik, d.v.s. en forfladiget højere musik, som har til hensigt at "behage".³³

Der er intet nyt under solen her. Møller Kristensen gentager blot tidens kritik, som den var gængs blandt intellektuelle fra højre til venstre i det politiske spektrum, og den er præget af moralsk indignation frem for blot at være en nøgtern og rationel æstetisk dom om at der ikke er tale om kunst. At populærmusikken kunne tjene andre funktioner end det nytteløse behag eller kunne have en psyko-social funktion, falder ham ikke ind. Den kan kun registreres og bedømmes ud fra kunstens kriterier.

Det giver visse problemer at 'redde' jazzen fra denne sump, da den jo er en funktionel underholdningsmusik. For det første må der skelnes mellem "uægte" og "ægte" jazz.³⁴

30 Møller Kristensen (1938) s. 66. Møller Kristensen fremfører allerede argumenterne i 1935 (i to artikler, begge med titlen Jazz og folkemusik, trykt i *h.o.t.* 1/12 og i *Dansk Musiktidsskrift* 10).

31 Møller Kristensen (1938) s. 69.

32 Sven Møller Kristensen: *Musiken*. [København]: Hirschsprungs forlag, 1937, s. 74.

33 Møller Kristensen (1937) s. 75-76.

34 Bemærk sprogbrugen. Ordet autenticitet ligger snublende nær, men bruges ikke. Sondringen mellem 'uægte' og 'ægte' var almindelig i internationale jazzkredse, i det mindste i anden halvdel af 30erne. Feks. omtaler Panassié i sin epokegørende bog *Hot Jazz: The Guide to Swing Music* (New York: Whitmark & Sons, 1936) 'ægte' jazz som "true", "real" og "authentic" (s. 19, xv, 4) og 'uægte' bl.a. som "false", "commercial" og "dance" (s. 19, xv, 20). (Det har desværre ikke været muligt at fremskaffe den franske original fra 1934.) Senest i 1938 har Møller Kristensen læst Panassié og andre udenlandske bøger om jazz (jfr. (1938) s. 76).

Til den 'uægte' hører den 'kommercielle' Paul Whiteman, til den 'ægte' Armstrong og Ellington – improvisation og swing gør forskellen. For det andet er den rytmiske formemmelse grundlæggende forskellig, idet den 'uægte' betjener sig af den klassiske musiks rytmeopfattelse, den 'ægte' af det ensbetonede. For det tredje kan de 'ægte' jazzmusikere, samtidig med at musikken som helhed er sandt folkelig, indskrives i en geniæstetik. Om Louis Armstrong hedder det f.eks.: "Han er det højeste og mest typiske udtryk for jazzmusikken, og tillige den enkeltperson, der har betydet mest for udviklingen",³⁵ en sprogbrug, der lige så vel kunne anvendes om Mozart.

Det er svært at sige, hvor udbredt disse ideer blev og hvor mange, der tog dem til sig. Møller Kristensen havde god adgang til massemedierne: han anmeldte i *Ekstrabladet*,³⁶ holdt foredrag i radioen, deltog ivrigt med debatartikler i små tidsskrifter, udgav et tidsskrift og to bøger, og endelig underviste han på små institutioner. En bred kreds har altså haft mulighed for at tilegne sig hans tanker, men de lader primært til at have påvirket progressive, pædagogiske kredse, og ingen fulgte op på hans indsats i 40'erne – det skete først i 50'erne.

Det væsentlige i denne forbindelse er, at Møller Kristensen på grundlag af Gøssels og Christensens mere skjulte arbejde, inspiration fra udlandet og egen indsigt på dansk får formuleret en æstetik for en lille del af populærmusikken, der både udskiller den fra resten og indlemmer den i kunstens sfære. Desuden er det signifikant, at ansatsen formuleres af frisindede akademikere på grundlag af en klassisk borgerlig frigørelsesideologi. De pædagogiske aspekter er unikke i en international sammenhæng og hænger ved 'rytmisk musik' fremover. Selve begrebet 'rytmisk musik' er ikke centralt på dette tidspunkt, til gengæld har Møller Kristensen formuleret det meste af begrebets fremtidige, ideologiske indhold – ikke mindst ved at grunde det i det 'naturlige' og kredse om 'det ægte'.

Mellemspil: Jazz som kunst

Efterhånden som jazzten blev accepteret som en del af dansk musikliv og beboppen og dens mere elitære æstetik blev annekteret af 50er-generationen, skete et markant skift. Jazz var ikke længere en folkemusik, men blev til en finkulturel kunstart på linje med andre – de unge jazzfans fremhævede musikkens æstetiske autonomi. Det kommer programmatisk til udtryk i Erik Wiedemanns *Jazz og jazzfolk* fra 1958, som tager afstand fra den kulturradikale jazzopfattelse, kraftigt inspireret af André Hodeirs *Hommes et Problèmes du Jazz*.³⁷ Wiedemann betragter kulturradikalismen som en "eskapistisk kulturfilosofi",³⁸ og i det mest polemiske afsnit skriver han:

35 Møller Kristensen (1938) s. 76.

36 Som det også skete i 60'erne, førte formiddagsbladene an i omtalen og anmeldelsen af den ny musik. Det er endnu en indikation for jazzens og senere beatens lave kulturelle status.

37 André Hodeir: *Hommes et problèmes du jazz*. Paris: Portulan, 1954.

38 Erik Wiedemann: *Jazz og jazzfolk*. København: Aschehoug dansk forlag, 1958/1960, s. 184.

Således blev jazzen kort efter sin fremkomst annekteret af velmenende, men kulturtrætte personer, og den har siden haft et større antal anti-kultiverede og anti-intellektuelle medløbere end nogen anden nutidig kunstform. Og sådan gik det til, at der snart dannedes en romantisk jazz-opfattelse, et populærfilosofisk og dogmatisk væv, som har gjort sit bedste for at tilsløre, at jazz ikke er en livsfilosofi, en måde at leve på eller gud ved hvad, men slet og ret en musikform.³⁹

Jazzen skal både beskyttes mod den ældre jazz-kults "sektarisme",⁴⁰ og pøblen, der "først og fremmest [tiltrækkes] af atmosfæren ved koncerterne og i de private jazzklubber",⁴¹ hvor man kan gå på pigejagt. Tilbage er en lille gruppe af kendere eller "jazztilhængere", der formår at lytte og skelne mellem god og dårlig jazz, og som – vil jeg tilføje – typisk har en uddannelsesmæssig baggrund, der minder om Wiedemanns (mag. art. i litteraturhistorie). I stedet bestemmes jazzen som en "kunstform som andre kunstformer", og den tilskrives da også et formål kendt fra den klassiske æstetik: "[...] ligesom anden kunst udvider [jazz] vores følelsesregister, gør det mere rummeligt og nuanceret, og øger vores erkendelse, ikke den videnskabelige, intellektuelle, men den kunstneriske, intuitive".⁴² Jazzen er en specifik kunstart med sine egne genrer og love, der indbefatter både specifikt musikalske forhold, det antiautoritære (improvisation, kollektivism, manglende romantisk patos) og form.⁴³ På denne måde blev det kulturradikale frigørelsesprojekt nedtonet kraftigt i dansk jazzhistorie, og det blev overladt til en lille gruppe musikpædagoger med Gøssel og Christensen i spidsen at fortsætte, hvilket de gjorde indtil 70'erne.

Wiedemanns generations ændrede opfattelse af jazz svarede på mange måder til den modernisme, der blev bragt til torvs af unge litterater og billedkunstnere. Den nye opfattelse af jazz passede ind i det bolværk mod massekulturen, som blev bygget i 60'ernes begyndelse (se nedenfor). Begrebet 'rytmisk musik' er ikke fundet anvendt i denne periode, men for at forstå, hvad der skete med 'rytmisk musik' siden, er det vigtigt at påpege, at en så elitær autonomiæstetik kunne knyttes til en musik, mange opfattede som underholdning. Desuden er det vigtigt at bemærke, at Wiedemann ikke polemiserer mod 'de klassiske' eller mod tidens pop – for ham er der med jazzen tale om en så veletableret diskurs, at han kan nøjes med at kritisere ældre jazzfolk og de, der bruger jazzen som middel. Møller Kristensen og hans kreds havde taget det første skridt til at hæve jazzen i det kulturelle hierarki ved at gøre den til genstand for musikteori og give den en æstetisk ramme. Wiedemann tog det næste skridt og indskrev den blandt de øvrige kunstarter på disses autonome, æstetiske præmisser. Og hvis Wiedemann kun overbeviste et fåtal, skulle det følgende årtis *free jazz* nok få brede kredse til at acceptere jazzen som uforståelig og dermed som 'moderne kunst'.

39 Wiedemann (1958/1960) s. 181-82. Det skal bemærkes, at Wiedemann senere fandt sin fremstilling af kulturradikalismen "for unuanceret og polemisk" (Wiedemann (1982), s. 432).

40 Wiedemann (1958/1960) s. 184.

41 Wiedemann (1958/1960) s. 174.

42 Wiedemann (1958/1960) s. 184.

43 Wiedemann (1958/1960) s. 185-88.

Mod en ny rytmisk musik

Rock 'n' roll blev introduceret som en ny dans i Danmark i 1956. Efterhånden blev det også en vag genrebetegnelse, som blev brugt til at lancere ganske forskellige musikere og sangere. I begyndelsen af 60erne blev rock 'n' roll langsomt afløst af betegnelserne pop og pigtråd. Ligesom 'rytmisk musik' er pigtråd eller pigtrådmusik et unikt dansk begreb, der primært blev brugt om de instrumentalgrupper, som fulgte i kølvandet på The Shadows.⁴⁴ Fra midten af 60erne blev betegnelsen beatmusik den mest udbredte, og den blev anvendt frem til midten af 70erne, hvor rock langsomt tog over.⁴⁵ 'Rytmisk musik' optræder stort set ikke i 60erne, men bliver almindelig i 70erne, enten som en betegnelse for mellemområdet mellem rock og jazz (fusion eller jazz-rock) eller som et mere omfattende begreb for jazz, rock, folk og alt, hvad der ligger imellem. Genoptagelsen af begrebet skyldes først og fremmest, at jazz- og rockmusikere begyndte at anvende musikalske elementer fra den modsatte lejr (eller direkte at spille sammen) og havde behov for at benævne resultaterne. De første indikationer på det, der siden skulle blive til 70ernes jazz-rock, kunne høres og ses både i USA, England og Danmark i 1968,⁴⁶ og herhjemme dannede det grundlaget for en alliance mellem jazz- og beatmusikere, der skulle komme til at række langt ud over det rent musikalske.

Frem til 1968 var de kulturelle skel entydige trods visse avantgarde-ansatser, f.eks. fra Hans-Jørgen Nielsen. Det finkulturelle område var først og fremmest domineret af 'klassisk' musik, selvom den moderne jazz til dels var blevet accepteret i denne kultursfære. Det massekulturelle område var domineret af kontinentalt eller engelsk påvirket pop samt ældre underholdningsmusik. I første halvdel af 60erne blev modsætningen mellem finkultur og massekultur trukket hårdt op, ikke mindst fordi de intellektuelle drog i felten mod 'kulturindustrien'. Deres angreb på popmusikken var først og fremmest moralsk: den var fornedrende, idet publikum blev til en stor masse, der foretrak enslydende produkter og dermed blev holdt for nar; den var fordømmende, fordi den ikke forholdt sig livets realiteter, men foretrak det banale og sentimentale; den var primitiv og afstumpet i og med dens udøvere var temmelig uøvede, bevægede sig overdrevent på en scene og ikke kunne forklare sig uden for rampelyset. Et enkelt citat blandt mange mulige, skrevet af pianisten Kjell Bækkelund, kan tjene til eksempel:

- 44 På svensk taler man dog om ståltrådmusik. Det har været umuligt at opspore, hvorfra pigtrådmusik stammer. En forklaring kunne være, at folkeviddet har associeret guitarernes stålstreng og sologuitarernes ret metalliske klang med pigtråd. Piil hævder følgende: "Selve ordets [dvs. pigtråd] opståen hænger sammen med elektricitet, som jo løber gennem ledninger = tråde, og så den efter datidens opfattelse øresønderrivende larm disse elektriske instrumenter gav fra sig." (Beate S. Piil: *Beat på dansk*. Århus, Publimum, 1981, s. 59). Desværre angives ingen kilder til denne forklaring.
- 45 Begrebet beat er selvfølgelig inspireret af den engelske bølge 1963-65, men det bed sig mere fast i Danmark end i England. Skiftet i 70erne afspejles i titlen på det første danske rockleksikon, hvis hovedtitel er *Rock* med undertitlen *Beat* tilføjet (Peder Bundgaard: *Rock. Beat. Musikkens hvem-hvad-hvor*. København, Politikens forlag, 1974). Dog kunne man så sent som i 1981 udgive en bog med titlen *Beat på dansk* (Piil (1981)). Det lader til at Piil primært anvender begrebet om den dansksprogede 70er-rock, specielt Røde Mor, Sebastian og Gasolin.
- 46 I USA f.eks. Blood, Sweat & Tears, i England Soft Machine og i Danmark f.eks. Savage Rose, hvor jazztrommeslageren Alex Riel var med de første fem år, Maxwells, der i begyndelsen af 1968 endda var husorkester i Montmartre, og Burnin' Red Ivanhoe.

Vi møder pop'en døgnet rundt. Den bliver spredt gennem radio og fjernsyn, via ugeblade og dagspresse, via billigbøger og magasiner; stærke kapitalkræfter og syndikater står bag – det er i realiteten en gigantindustri, som på længere sigt er farlig, fordi den forgifter vort sind. Det ville ikke være muligt uden hjælp, ofte fra naive mennesker. Det ville ikke være muligt for industrien at udfolde sig således, hvis den ikke havde hjælpere. Og hjælpere findes der såmænd nok af! De, der drømmer om at komme frem, være med (som det hedder), vise sig.⁴⁷

Bækkelund anbefaler naturligvis en dosis 'klassisk' og 'ægte' musik til at udrydde sygdommen. Mindre åbenlyst moralsk var kritikken af poppen som kommerciel. Den harmonerede med kunstneres og intellektuelles optagethed af mere eller mindre venstreorienterede ideer. Også beskyldningen om dårligt håndværk var noget, de fleste kunne forstå – der var simpelthen tale om snyd. Fronten blev trukket hårdt op, men pop-siden ytrede sig stort set ikke i debatten.

I denne stillingskrig havde den nye jazzmusik valgt side. Også herfra var den moralske indignation stor, og de samme argumenter blev anført. Men enkelte så dog også muligheder i poppen. Den kunne f.eks. bruges som en pædagogisk indgang til en bedre musik. Det var ikke danske grupper, men The Beatles, som overhovedet gjorde den tanke mulig. Gruppens koncert i KB-hallen i juni 1964 blev en af de store begivenheder i dansk musikliv, og både presse og kronikører var på stikkerne. Bækkelund var én kronikør, Erik Moseholm en anden. Belært af det offentlige uddannelsessystems afvisning af jazzten, foreslog Moseholm de danske musikpædagoger at begynde der, hvor de unge med deres tusinder af nyindkøbte guitarer og skrøbelige sangskrivningsforsøg musikalsk befandt sig nu. Hvis pædagogerne begyndte at interessere sig for de unges musik og fortsatte "studierne fremover, ender man måske med at kunne *vurdere* den slags musik, snakke med de unge om den og måske oven i købet vejlede dem til det bedre".⁴⁸ Ihu-kommende jazzens udvikling er Moseholms holdning meget mindre konfronterende og dømmende end Bækkelunds. Der er tale om en opblødning, men der er stadig ingen tvivl om hierarkiet, poppen kan i sidste ende fungere som et middel til at udvikle "evnen til at forstå god musik".⁴⁹

Fire år efter Moseholms første tilnærmelse i pædagogisk øjemed begyndte jazz- og beatmusikere så småt at blive opmærksomme på hinanden. Et af de centrale mødesteder var koncertrækken "Jazz i Reprisen" i den gamle Reprise-biograf i Holte (et velhaverkvarter nord for København), hvor unge, eksperimenterende jazzmusikere begyndte at spille sammen med de beatmusikere, der havde tilstrækkelige, instrumentale forkundskaber. Det var en eksklusiv kreds, og i medlemsbladet, der bar samme navn som koncertrækken

47 Kjell Bækkelund: Pop og anti-pop. En modoffensiv må sættes ind mod pop-industriens udnyttelse af ubefæstede sjæle [kronik]. *Berlingske Tidende*, 7. juni 1964, 3. sektion, s. 10. Sygdomsmetaforen, hvor poppen inficerer den 'sande' kulturs raske krop, er meget ofte anvendt.

48 Erik Moseholm: Ka' De li' Beatles [kronik]. *Politiken*, 4. juni 1964, s. 18 (fremhævelse i originalen). Morgenen efter offentliggørelsen stod et bud foran Moseholms dør med en flaske cognac og en lille notits, hvorpå der stod "Godt brølt, fortsæt" – altsammen fra Poul Henningsen (interview med Erik Moseholm, 29. marts 2001).

49 Moseholm (1964) s. 17.

og senere blev til *Jazz mm.* og siden *MM*, kunne man i første nummer se den unge avantgarde-jazz' tøvende tilnærmelse til beatmusikken:

Vi stiller os [...] positive overfor forslagene om at få beatmusik i "Reprisen", men må straks pointere at der kun kan blive tale om eksperimenterende grupper – ikke almindelig "pigtråd", som man i forvejen kan høre så mange andre steder. Vi kan fortælle at et par af de mere avancerede hjemlige beat-grupper allerede har vist sig interesseret i at spille i "Reprisen".⁵⁰

Det viste sig at blive en succes, f.eks. blev der den 26. oktober 1968 afholdt "jamsession m. jazz- og beatmusikere".⁵¹ På den ene side priser redaktøren (og trompetisten) Jens Jørn Gjedsted samarbejderne og sådanne genreblandinger, men samtidig prøver han at skelne skarpt mellem 'avanceret' og 'eksperimenterende' beat og den mere 'kommercielle' beat. Det sidste polemiserer han kraftigt imod, hvilket tager megen plads i de første årgange af *Jazz i Reprisen*. Han er fanget i den sædvanlige modsætning, hvor popularitet og et stort publikum på den ene side af indlysende grunde er et gode, på den anden et onde, fordi kommercialiseringen trænger sig på. Men han har også andre indvendinger:

Og så er vi fremme ved det, som nok er hovedårsagen til at mange jazzmusikere stiller sig skeptisk over for beatmusikken. *Vi synes ikke, at nok så gode tekster kan kompensere for musikalsk makværk.* Det er i hvertfald for mig det vigtigste argument i hele diskussionen. Jeg skal gerne indrømme, at jeg i det meget positive og spændende år 1967 læste Carsten Grolins artikler om beatekspllosionen og her fik kendskab til de tilsyneladende virkelig progressive grupper. [...] Ganske få grupper, som Beatles, Mothers, Jefferson Airplane, Pink Floyd og et par stykker til, hævede sig imidlertid milevidt over de andre. – Hvorfor? Fordi de var instrumentalt uendelig meget bedre. [...] Men – altså – det var en skuffelse for mange af os, der var positive overfor beatmusikken, da den begyndte at blive voksen i 1966-67, at den bød på så begrænsede musikalske oplevelser. [...] Derfor står de af os, som føler sig solidarisk med ungdomsoprøret (når man ser bort fra de, der bare vil "lave rav i den") og som har *det musikalske* som personlig udtryksmåde, usikker over for hele denne lyrisk/litterære byrde, som de arme beatgrupper efterhånden er pisket til at slæbe rundt på. Man kan jo ikke spille instrumental beat idag – kan man?⁵²

Gjedsteds strategi er at fremhæve, at de bredere samfundsmæssige strømninger, som beatmusikken var en del af, ikke er relevante for bedømmelsen af musik. Det er 'musikken selv' og ikke den kultur, den er en del af, som er central. Kriterierne for den

50 Jens Jørn Gjedsted: Introduktion. *Jazz i Reprisen* 1/1, 16. marts 1968, s. 1.

51 anon: Program for "Jazz i reprisen". *Jazz i Reprisen* 1/6, 19. oktober 1968, s. 2.

52 Jens Jørn Gjedsted: Frem med fredspiben. *Jazz mm.* 2/3, 29. marts 1969, s. 6-7 (fremhævelser i originalen). Carsten Grolin, tidens førende beatanmelder, skrev i *Ekstrabladet* (se nærmere i Lindberg *et al.* (2000) s. 313-21).

gode beatmusik er først og fremmest håndværksmæssige (Gjedsted var også musiker), men også krav om "musikalsk oplevelse" (min fremhævelse) og en selvstændiggørelse af det musikalske (den personlige udtryksmåde) er centrale. Sammen med kravet om originalitet eller eksperimenteren tegner disse krav konturerne af en traditionel musikæstetik, der i store træk ignorerer den kulturelle kontekst i bedømmelsen af musikalsk kvalitet. Ved at anlægge sådanne kvalitetskrav må Gjedsted lægge afstand til den opfattelse af beat som en integreret del af ungdomskulturen, som tidens beatmusikere og -skribenter fremhævede som særegent. Det var denne linje, som blev fremherskende i *MMs* spalter frem til slutningen af 70erne, og den blev efterhånden også gældende for rockmusikken efterhånden som den blev grupperet sammen med jazzzen under 'rytmisk musik'.

Det er svært at spore selve begrebet 'rytmisk musik'. Jeg har fundet det anvendt ganske lidt i kilder fra 60erne. Moseholm anvender det i den ovennævnte kronik fra 1964,⁵³ og det kan findes fire år senere, da P3s jazzmedarbejdere lavede et program, hvor det indgik i titlen. I *Jazz i Reprisen* kan man læse følgende:

Tamburinen – et månedligt magasin om ny rytmisk musik, er en spændende nyhed og "rytmisk musik" dækker over et meget bredt område. Udsendelserne redigeres af Erik Wiedemann og Torben Ulrich. [...] Serien har i de to hidtidige udsendelser budt på så forskellige ting som: Doors, Terry Reilly [sic], Ravi Shankar/Menuhin, The United States of America og John Tchicai.⁵⁴

Det lyder nærmest som en pressemeddelelse, men giver dog fornemmelsen af et vagt begreb, der musikalsk dækker bredt. I den efterfølgende tid anvendes det kun sporadisk, fordi jazz og beat stadig anses for grundlæggende forskellige af langt de fleste. Blandt andre indikatorer for et øget genrefællesskab skal det nævnes, at Wiedemann som *Informations* jazzanmelder fra 1967 tog den internationale beatmusik til sig og anmeldte den på lige fod med jazzzen. DR producerede flere udsendelser, hvor grænserne blev prøvet af, og det mest ambitiøse projekt var nok Radiobeatgruppen, en ti-mandsgruppe med blæsere, som Erik Moseholm fik oprettet i 1969 som en pendant til radiojazzgruppen. Gruppen eksisterede et års tid, "men det var lidt for tidligt".⁵⁵

Fusionen mellem jazz og rock blev for alvor gennemarbejdet i 70ernes første år. Miles Davis' *Bitches' Brew* (1970) fik hurtigt klassikerstatus, og mange af Davis' gruppemedlemmer dannede hurtigt nye grupper. Det blev denne fusionsmusik, som kom til at stå *MM*-redaktørernes og -skribenternes hjertes nærmest uden at de dog ignorerede anden musik. Langsomt trængte begrebet sig på som en fællesnævner for, hvad der blev opfattet som et ingenmandsland mellem de traditionelle genrer jazz og beat. Og i 1972 begyndte magasinet at bruge det om sit samlede stofområde med den lille tilføjelse 'ny':

53 "Gennem jazz kunne man have udviklet børnenes fornemmelse for rytmisk musik, lært dem at lytte, gjort dem aktivt lyttende, opøvet deres kritiske sans, så de havde fået kvalitetsfornemmelse og været i stand til at skelne mellem det ægte og det uægte [...]" Moseholm (1964) s. 17.

54 Jens Jørn Gjedsted: Jazz (og beat) i Danmarks Radio. *Jazz i Reprisen* 1/6, 19. oktober 1968, s. 4.

55 Erik Moseholm, interview 29. marts 2001.

MM er et blad, som beskæftiger sig med ny, rytmisk musik i form af interviews, artikler, reportager, anmeldelser etc. – både vedr. den danske og den udenlandske scene. Hvis The Who, Pink Floyd, Miles Davis, Frank Zappa, Santana, Chick Corea, Gato Barbieri eller Midnight Sun er sagen, er MM noget for dig!⁵⁶

Her omfatter rytmisk musik både egentlige rock- og forskellige fusionsgrupper. De opremsede navne er dog ikke i prioriteret rækkefølge. The Who og Pink Floyd har aldrig fyldt meget i bladets spalter, mens Miles Davis, Frank Zappa og Weather Report igennem 70erne blev kanoniseret. Fra nr. 4 (1976) indføres undertitlen "tidsskrift for rytmisk musik mm."

Begrebet blev for alvor slået fast i den skriftlige del af musikkulturen i 1978 med udgivelsen af den første, dansk forfattede fremstilling af populærmusikkens historie, *Rytmisk musik – historie, miljø og vilkår*.⁵⁷ Den er kronologisk disponeret, og stoffet er fordelt nogenlunde ligeligt mellem jazz og rock med inddragelse af latin og blues. I slutningen af den kronologiske del, hvor der gøres status over 70erne, hedder det:

Alligevel er der sket utrolig meget inden for den rytmiske musik i 70'erne. Selvfølgelig. Det er bare sket på andre områder end "ren" jazz eller "ren" rock. Jazz og rock har nærmet sig hinanden, og med to kraftige inspirationskilder i den sorte soulmusik og Sydamerikas latinske rytmik er næsten al rytmisk musik af betydning blevet til i et midterområde, der kan gå under betegnelser som ny elektrisk musik, ny rytmisk musik, jazz/rock eller endda lejlighedsvis som elektrisk jazz eller blot rock. Denne ny musik er først og fremmest kendetegnet ved, at man vender sig mod rytmegruppen, pointerer det rytmiske element i musikken.⁵⁸

Citatets slutning, hvor rytmegruppens centrale stilling fremhæves, er den første skriftlige ansats til en afklaring af begrebet, jeg har kunnet finde. Desuden fremhæves blandingen mellem genrene, der omfatter jazz, rock, soul og latin. Der er en tendens til at begrebet både er en fælles betegnelse for de fire genrer og endnu et blandt de fire, uden at det dog bliver helt klart. Som det var tilfældet hos Wiedemann, har forfatterne ikke behov for at afgrænse sig over for eller polemisere mod 'klassisk' eller pop, begge dele nævnes blot i forbifarten. Der er dog ingen tvivl om, hvad der er oppe og nede i det kulturelle hierarki. Om Gasolin, der stort set ikke nævnes i *MM*, hedder det f.eks. "Det eneste, der rigtig skaber succes, er – succes!"⁵⁹

I egen opfattelse blev den 'rytmiske musik' – inkl. rockmusikken – en parallel til 'klassisk musik'. Den var en kunstart på linje med, men alligevel forskellig fra den 'klassiske' pga. en egen lovmæssighed i materialet. Dette var dog ikke så indlysende for udenforstående (specielt de 'klassiske'), men de 'rytmiske' havde et tilstrækkeligt stort publikum

56 Reproduktion af løbeseddel i *MM* 6, 1972, s. 2.

57 Peter Krog, Ole Matthiessen & Karsten Vogel: *Rytmisk Musik – historie, miljø og vilkår*. København: Gyldendal, 1978. Året før udkom Tony Palmers *All You Need Is Love. Populærmusikkens historie* (København: Chr. Erichsen, 1977), der som Krog *et al.* (1978) gennemgår hele det 20. århundredes populærmusik.

58 Krog *et al.* (1978) s. 160. Disse bemærkninger følges af foranalyser af numre af tre centrale jazz-rock-grupper.

59 Krog *et al.* (1978) s. 153.

og tilstrækkelig artikulerede og historisk grundede standarder til at tage kampen op – og kæmpet blev der. Det er i denne kamp, at begrebet 'rytmisk musik' for alvor udvikles.

Alliancen mellem jazz og beat er til fordel for begge af flere grunde. Dels opdagede "Jazz i Reprisen" hurtigt, at der var et publikum til blandingsmusikken, og at de ikke behøvede at gå på 'kompromis' rent musikalsk. Dels tiltalte avantgarde-jazzens anti-kommercielle holdning og autonomiæstetiske idealer sammen med krav om håndværksmæssige færdigheder, originalitet og kompleksitet de mange beatmusikere, der var rekrutterede blandt den voksende mellemklasses unge. Resultatet blev, at jazzmusikere nåede dele af beatmusikernes publikum, mens beatmusikere fik del i jazzmusikernes kulturelle legitimitet. Efterhånden som 'rytmisk musik' blev mere udbredt blev det også mere inkluderende, dvs. almindelig rock og folk, der aldrig havde været i nærheden af jazz, kom ind under og nød godt af den specifikke legitimeringsstrategi, som oprindeligt var jazzens. Strategien lykkedes så godt, at det ikke længere var nødvendigt med de stadige afgrænsninger over for 'klassisk' og 'underholdning'. Man havde fået etableret en egen, skriftligt baseret diskurs og domspraksis, der blev udfoldet i *MM* og efterhånden også i dagbladsanmeldelser og i den offentlige debat.

Musiklovdebatter og institutionalisering

Mens 'rytmisk musik' blev et almindeligt begreb i den offentlige debat, tog det længere tid før det trængte igennem i myndighedernes sprog, som vel nok kan siges at markere den endelige accept af begrebet i dansk sprogbrug. Det oprindelige *Udkast til lov om musik* fra 1973 omgår i princippet modstillingen mellem rytmisk og klassisk ud fra et "ønske om en opløsning af eksisterende skel mellem disse" og ønsker at lægge "særlig vægt på de nye frembringelser inden for alle genrer".⁶⁰ Alligevel tvinger den almindelige sprogbrug udkastets forfattere (bl.a. Erik Moseholm) til at sætte navn på. På et generelt niveau tales om jazz, beat og folk over for "klassisk" (i citationstegn), og mere specifikt omtales en "nyorienteret musik"⁶¹ som en parallel til den "øvrige ny musik" (dvs. moderne kompositionsmusik).⁶² Neologismen "nyorienteret musik" defineres ikke, men implicit betegner den en slags avantgarde inden for jazz, beat og folk. Den musik, der ikke er støtteværdig, omtales kun indirekte: "en kommerciel udnyttelse af loven skal ikke kunne forekomme".⁶³ Dermed fortsættes en tradition for et højt-lavt skel inden for populærmusikken, hvor det lave ganske enkelt ignoreres.

For at opløse "eksisterende skel" valgte Musikrådet at definere lovens område ud fra forskellige funktioner frem for forskellige genrer. Det medførte, at jazz, beat og rock samt "nyorienteret musik" kun omtales i enkelte kapitler, mens langt hovedparten af teksten omhandler etablerede funktioner så som symfoniorkestre, kirkemusik, militærmusik, kor og musikdramatik. Denne sprogbrug fortsættes i det endelige musiklovsforslag fra

60 Statens Musikråd: *Udkast til Lov om Musik*. [København]: Statens Musikråd, 1973, s. 4.

61 Statens Musikråd (1973), f.eks. s. 30 og 35.

62 Statens Musikråd (1973) s. 27. Modsat den "nyorienterede" omtales den "øvrige ny musik" så godt som ikke i udkastet.

63 Statens Musikråd (1973) s. 5.

1976 og i folketingsdebatten om det.⁶⁴ Da loven endelig trådte i kraft blev bevillingspraksis udmøntet således at den rytmiske musik følte sig voldsomt forfordelt.

I forbindelse med lovrevisionen i 1981 blussede debatten op igen, og denne gang var det ikke "nyorienteret musik", men "rytmisk musik", der blev argumenteret for. I *MM* diskuterede pianisten Ole Matthiessen selve begrebet. Han bevæger sig meget materiale-nært og konstaterer, at 'rytmisk musik' har meget til fælles med den 'seriøse', men at de elementer, der stammer fra afrikanske musikkulturer, er særegne for den 'rytmiske'. For at komme frem til det specifikt rytmiske aspekt fremhæver han først, at der i denne tradition gælder en specifik opfattelse af "hvordan et ensemble grundlæggende fungerer".⁶⁵ Funktionen bestemmes nærmere som polyrytmiske mønstre baseret på en fast puls, og det leder videre til en diskussion af, hvad swing er. Her henviser Matthiessen til musikvidenskabelige undersøgelser, hvor tonelængder måles i millisekunder, og som påviser små afvigelser fra den metronomiske puls. Han konkluderer:

Det vigtigste rytmiske element i den afro-amerikanske musik er "spillet omkring pulsen". Beat'et skal holdes i balance hele tiden. [...] Men samtidig er den rytmiske musiks kunst hele tiden at se, hvor langt man kan strække beat'et, der definerer det og fornemmes som harmoniske [sic]. Hvert pulsslæg skal føles. I princippet er der ingen af musikerne, som nødvendigvis skal ramme lige på beat'et, men i deres indbyrdes samspil skal det defineres klart hele tiden. Swing kan måske udtrykkes som summen af hele gruppens forhold til grundpulsen. Alle musikerne bidrager til at skabe spænding og afspænding omkring pulsen. Swing udtrykker på en måde fundamentalt, hvordan enkeltindividerne fungerer sammen i gruppen, hvordan de "swinger" sammen.⁶⁶

For Matthiessen er den swing-fornemmelse, som alle dage er blevet sat som central i en traditionalistisk jazzopfattelse, kendetegnende for al 'rytmisk musik'. Som det fremgår af citatet, er 'rytmisk musik' for ham synonymt med afro-amerikansk musik i bred forstand, og han spørger retorisk "er de fleste jazz- og rockgrupper i dag da dybest set andet end polyrytmiske trommeensembler?"⁶⁷ For at bidrage til legitimeringen henviser Matthiessen til enkelte musikvidenskabelige resultater uden dog at give køb på den mystik eller intuitive viden, der forbindes med 'swing' ("Hvert pulsslæg skal føles").

Mens Matthiessens intention er musikalsk definatorisk, følger den noget ældre Arnvid Meyer ham op i det følgende nummer af *MM* med noget, man kan betegne som et manifest for den 'rytmiske musik'. Anledningen er realpolitisk, og argumenterne er vendt imod den herskende, statslige fordelingspolitik mellem 'rytmisk' og 'klassisk'. For det første afgrænser Meyer principielt den 'rytmiske musik' fra "den rytmiske pop" (eller

64 Se lovforslag og bemærkninger hertil (*Folketingstidende: Tillæg A til Folketingstidende, fremsatte lovforslag m.v., vol. II, Folketingsåret 1975-76*. København: Schultz, 1977, sp. 3201-72) samt selve debatten (*Folketingstidende: Forhandlingerne i Folketingsåret 1975-76, vol. II og III*. København: Schultz, 1977, sp. 5022-27 og 7019-37).

65 Ole Matthiessen: Rytmisk musik – hvorfor det? *MM* 1, februar 1981, s. 12.

66 Matthiessen (1981) s. 12.

67 Matthiessen (1981) s. 12.

"den uhyggeligt dominerende internationale spekulationsmusik").⁶⁸ Han erkender, at grænsen i praksis er uklar, men ser det ikke som noget problem, idet grænselandet kan levere inspiration og publikum til den egentlige 'rytmiske musik' – der er med andre ord tale om en slags fødekæde. Alligevel formuleres forskellen ved hjælp af kendte modsætninger som "musikindustriens slåen mønt" over for "ægte behov", "spekulation" over for "ægte engagement" samt "ensretning" og "klichekarakter" over for "bevidst musikliv". For det andet sker der en afgrænsning til 'klassisk' med nogle stilistiske bemærkninger og kommentarer om denne musiks isolation. Også her indrømmer Meyer et grænseområde, der bidrager positivt til den samlede udvikling.

I forbindelse med den næste revision af musikloven i 1985 er Rytmask Musikkonservatorium politisk sikret, og næste skridt er at få oprettet rytmiske statsensembler efter 'klassisk' forbillede, men under hensyntagen til de anderledes funktionsvilkår blandt 'rytmiske' grupper. I baggrundsmaterialet hedder det bl.a.:

Styrken ved det særdanske udtryk "rytmisk musik" er dets samlede karakter: det omfatter mange forskellige former for afroamerikansk og engelsk jazz- og rockmusik af improvisatorisk karakter. Svagheden ligger i, at det dækker over så meget forskelligt, at det er vanskeligt at sige noget som helst, der dækker hele feltet. Det er dog et argument for at holde formerne samlet, at der hele tiden sker tilnærmelser og krydsninger mellem formerne. Man kunne i 1970'erne, hvor fusionsmusikken dominerede, have troet, at rocken og jazzen ville smelte sammen til én form, men det skete ikke. I stedet opstod en ny, basal rockform, punk (new wave), der ved fjernede rocken sig fra jazzen, men samtidig har nyrocken haft ønsker om musikalsk eksperimenteren, som har nærmet sig til jazzen til forskel fra 70'ernes mere socialrealistiske polit-rock (danskrock). Derfor er der opstået fænomener som "punk-jazz" og "no-wave" som viser, at vekselvirkningen langt fra er et overstået stadium. I den aktuelle funktionsmåde er der dog klare forskelle, og da vi så reelt som muligt ønsker at afspejle virkelighedens forhold, så vil det være det rigtige at forsøge at oprette to ensembler, et rock- og et jazzensemble. Vi ønsker, at musikkens ægthed skal være dens stærkeste argument.⁶⁹

Slumstrup og Malmros fortsætter alliancen mellem jazz og rock ved at påpege den stadige, indbyrdes påvirkning, og de fremhæver improvisationen som det vigtigste kendemærke. Her otte år efter punken har de dog en del besvær med at få jazz og rock til at hænge sammen (New Yorker-eksperimenterne ufortalt), og de ender med at anbefale oprettelsen af to forskellige ensembler. Mest interessant er det, at de til slut besværges den enhed, der er ved at falde fra hinanden, ved at insistere på "musikkens ægthed". Når den praktiske alliance er ved at revne, henvises til et ikke-ekspliciteret autenticitetsparadigme for at holde sammen på resterne.

68 Arvid Meyer: Den rytmiske musik og musikloven. *MM* 2, marts 1981, s. 6.

69 Finn Slumstrup & Anna-Lise Malmros: Rapport til Statens Musikråd vedrørende oprettelse af rytmisk basisensemble. Citeret fra Statens Musikråd: *Betænkning om revision af musikloven* (Betænkning nr. 1061). København: Statens Musikråd, 1985, s. 165-66.

Det skulle da også vise sig, at 'rytmisk musik' efter midten af 80'erne langsomt gled ud af den offentlige debat. I stedet foretrak musikere, debattører og anmeldere at henvise til jazz, rock, osv. uden at forudsætte et overordnet fællesskab. Desuden begyndte helt nye genrer som rap og techno at trænge sig på, og de er så vidt vides aldrig blevet inkorporeret under 'rytmisk musik'.

Institutionaliseringen af 'rytmisk musik' har længe stået på i det små. Jazzen har haft sine foreninger siden 30'erne, og fra ca. 1970 begyndte også beatmusikerne at organisere sig. Deres strategi var, at "alt hvad den klassiske lejr havde, skulle vi også have inden for amatørmusik, spillesteder, musikere, komponistforeninger, undervisning, internationalt samarbejde osv. osv."⁷⁰ Strategien lykkedes, og efterhånden voksede foreninger som DJBFA (Danske jazz-, beat- og folkemusikautorer), FAJABEFA (Landsforeningen for rytmisk amatørmusik) og ROSA (Dansk Rocksamråd) frem, og de bevillende myndigheder havde svært ved at afvise dem. Også i undervisningssektoren vandt 'rytmisk musik' langsomt indpas fra 70'erne og frem. Det afgørende skridt kom med etableringen af de videregående uddannelsesinstitutioner Rytmisk Musikkonservatorium (1986) og Center for rytmisk musik og bevægelse i Silkeborg (1988). Ved den lejlighed blev begrebet for alvor en del af det officielle danske sprog. Navnet er også en understregning af, at begrebet stadig findes anvendeligt i musikpædagogiske kredse for at skelne mellem 'klassisk' og 'rytmisk' (som det sker på landets nu fire 'blandede' konservatorier). Også på universitetsinstitutionerne skelner man i de praktiske fag mellem 'rytmisk' og 'klassisk', mens de teoretisk-historiske fag har taget det internationalt anvendte 'populærmusik' til sig. Genremæssigt dækker Rytmisk Musikkonservatorium det man kunne forvente: jazz, rock og verdensmusik, men også pop er kommet til.⁷¹ En mulig forklaring er, at skellet mellem pop og rock i dag er mere uklart end nogensinde.⁷² På universitetsinstitutionerne dækker 'rytmisk musik' i musikledelsesundervisningen i praksis over pop og rock, her er jazzen næsten forsvundet.

Nogenlunde samtidig med oprettelsen af Rytmisk Musikkonservatorium begyndte begrebet at blive mindre vigtigt i det offentlige rum, og i dag er 'rytmisk musik' ikke længere noget, man taler om. F.eks. ændrede *MM* i januar 1985 undertitel fra "tidskrift for rytmisk musik mm." til "månedsskrift for rock og jazz mm." Den forbindelse, der var opstået med fusionsmusikken, var ikke længere central, og musikpolitisk havde alliancen tjent sit formål. Rocken kom styrket ud af et forhold, der havde bidraget væsentligt til dens legitimering, mens jazzten efter skilsmisken har beholdt (måske endda forstærket) sin legitimitet, men er blevet henvist til en lille niche i musiklivet.

70 Ole Matthiessen: Hvad er rytmisk musik (udateret oplæg til debat på Rytmisk Musikkonservatorium). Strategilæggeren var if. Matthiessen Erik Moseholm.

71 Jfr. institutionens præsentation af sig selv på den engelske del af hjemmesiden: "The main goal of RMC is to attract and develop musical talent and to disseminate knowledge and competence within the field of contemporary rhythmic music, i.e. jazz, pop, rock, world, etc." (<http://www.rmc.dk/frms1.htm>, downloaded 21. marts 2001). Denne specificering eksisterer ikke på den dansksprogede del af hjemmesiden, formodentlig fordi konservatoriet anser den for indlysende.

72 I sidste del af 80'erne blev betegnelsen pop/rock almindelig. Det indebar, at Sting og Madonna er 'in', mens dansktoprepertoiret stadig er 'out'. Den udbredte, ironiske distance, der var fremme i 90'erne, stillede endda spørgsmål ved denne grænse. Gjorde f.eks. Sussie og Leos kitschværdi dem gode? Richard Ragnvald er vist en af de få, der definitivt er 'out'.

Høj og lav i dag

De punkter, jeg har slået ned på i det foregående, har demonstreret en udvikling, der begyndte med at klassisk intellektuelle (Møller Kristensen og senere Wiedemann) for første gang gik i brechen for en bestemt populærmusikalsk genre. Gennem en 30-årig periode var strategien at få jazzen anerkendt som lige så kunstnerisk betydningsfuld som 'klassisk musik', og den lykkedes til dels, mens først anden populærmusik og siden popularitet som sådan blev ofret på alteret. Efter denne første, seje bevægelse opad i det kulturelle hierarki blev beatmusikken i løbet af få år koblet sammen med dele af den eksperimenterende jazz under betegnelsen 'rytmisk musik'. Teoretisk og æstetisk var beatmusikken klart den svageste af de to, og den blev da også i det væsentlige underlagt jazzens kriterier for, hvad god musik var. På denne måde blev beatens legitimeringsproces fremskyndet voldsomt. Til gengæld var jazzen på det tidspunkt nærmest 'upopulær', og beatmusikken kunne bringe et stort publikum ind i forholdet, hvilket bidrog til en vis 'folkelig' legitimitet. I nogle år fungerede de to fint sammen med fusionsmusikken som centrum. Da jazz og rock efter midten af 70erne igen fik færre berøringsflader rent musikalsk, var der dog stadig brug for alliancen, fordi den fælles fjende, 'klassisk musik', skulle bekæmpes.

Høj-lav-hierarkiet var af mange grunde blevet destabiliseret siden midten af 60erne. Vi skal ikke dvæle ved grundene her, men konsekvensen var, at 'rytmisk musik' havde vokset sig politisk stærk *samtidig* med at 'klassisk musik' var blevet svagere. Den første gjorde krav på at være langt mere end underholdning, mens det ikke længere var indlysende, at den anden repræsenterede alt, hvad der var sandt og godt for menneskeheden. Kampene bølgede frem og tilbage, og 'rytmisk musik' vandt langsomt fodfæste. Med institutionaliseringen i midten af 80erne var et solidt brohoved etableret og 'klassisk musik' opgav langsomt modstanden. Det er senest resulteret i spillestedslovgivningen, hvor 'rytmisk musik' er blevet tilført 29,5 mio.⁷³

Gennem det sidste tiår er det kulturelle hierarki blevet stadig mere komplekst og de værdier, der bestemmer hierarkiet er blevet mere og mere flygtige. Staten (dvs. Musikrådet) kan udnævne en avantgarde-jazzgruppe til statsensemble og lade den repræsentere Danmark i udlandet – endda på de samme, officielle rejser som dronningen. Kronprinsen er DJ på P3, Aqua hyldes som en stor eksportvare og låner Det Kongelige Bibliotek til et *launch-party*, Miles Davis og Michala Petri har begge modtaget Léonie Sonnings Musikpris, Palle Mikkelborg og Pelle Gudmundsen-Holmgreen Nordisk Råds musikpris, Lars H.U.G. og Dikte har modtaget Statens Kunstfonds treårige arbejdslegater, symfoniorkestre spiller på rockfestivaler, eksperimenter med en fusion af 'klassisk' og 'rytmisk' er foregået i mange år (først Finn Savery, senest Mad Cows Sing), Thomas Koppel skriver dygtigt for både symfoniorkestre og rockgruppe (uden dog at blande), osv. osv. Der er mange tegn på, at det traditionelle hierarki er forsvundet.

Men der er også tegn på at dele af hierarkiet stadig fungerer. Prismodtagere og statsrepræsentanter har været funderet i jazzen. Det er stadig svært at forestille sig en rockgruppe rejse med dronningen (selv hvis det var TV2) eller at Lars Ulrich modtager Léonie

73 Jfr. Finanslov 2000 (<http://www.oes-cs.dk/bevillingslove/etc.>, downloaded 21. marts 2001).

Sonnings Musikpris. De statslige bevillinger favoriserer stadig 'klassisk' (hvis en ligelig fordeling mellem de to er idealet).⁷⁴ Jazzen behandles stadig som et stedbarn på DRs klassiske kanal. 'Klassisk' repræsenterer stadig noget højtideligt og bruges oftest ved bryllupper, begravelser, statsmodtagelser og i andre situationer, hvor det skal være alvorligt, 'seriøst' eller 'fint'.

'Rytmask' og 'klassisk' rangerer stadig ikke side om side i det kulturelle hierarki, selv om Danmark er et af de lande, hvor tilnærmelsen har været størst. På den ene side er 'klassisk' stadig det, der foretrækkes ved symbolske begivenheder i 'bedre kredse', hvad enten det er væsentlige stationer i den individuelle livsbane eller statslige manifestationer. På den anden er de to traditioner i høj grad blevet løst fra hinanden og har skabt deres egne 'anden' (dvs. dårlige eller slette musik), og bortset fra undervisningssystemet er 'rytmisk musik' blevet opløst i sine bestanddele eller genrer med hver deres værdisystem (inkl. bestemmelser af 'det lave'). På denne måde svæver den 'rytmiske musik', som Sven Møller Kristensen og andre lagde grundstenen til, stadig mellem høj og lav. Den har entydigt udskilt sig fra det lave, men kun formået at befæste sin position som et 'imellem'. Dermed har den ikke for alvor bidraget til en ændring af de kulturelle magtforhold, men blot foranlediget en nuancering af positionerne i hierarkiet.

Tabel 1 (modstående)

Tabellen giver en oversigt over genrebetegnelser, som de er anvendt af enkelte centrale forfattere, der taler 'rytmisk musik's sag. Betegnelserne for kunstmusikken sættes ofte i citationstegn (sandsynligvis for at antyde, at sådan er det egentlig ikke). Betegnelserne for 'rytmisk musik' betegnes først med 'ægte', siden med 'ny', for til sidst blot at stå for sig selv. I forbindelse med underholdningsmusikken betones det funktionelle, det kommercielle og det 'uægte'.

74 Det er umuligt at sige, hvor meget der bevilges til hhv. 'rytmisk' og 'klassisk', da bevillingssystemet ikke er opstillet efter sådanne kriterier. Men det ville ikke være helt forkert at sammenligne spillesteder og landsdelsorkestre. Sidstnævnte blev bevilget 53,1 mio. på Finanslov 2000.

Tabel 1: Oversigt over enkelte kilders genrebetegnelser ordnet i kategorierne underholdningsmusik, 'rytmisk musik', kunstmusik.

Kilde	Underholdningsmusik	'Rytmask musik'	Kunstmusik
Møller Kristensen (1935) ⁷⁵	funkisjazz, tonefilmsmusik, uægte jazz	jazz, ægte jazz (swingstil)	sædvanlige periodebetegnelser
Møller Kristensen (1937)	populær musik (salonmusik, operette, dansemusik, folkelige sange), lettere musik	jazz, ægte jazz, folkelig (modsat populær)	såkaldt "højere" musik, "finere" musik [derudover de sædvanlige periodebetegnelser]
Møller Kristensen (1938)	uægte jazz, tango	jazz, swingmusik primitiv musik, ofte folke-musik, børnekompositioner, ægte jazz	kunstmusik, klassisk musik
Wiedemann (1958/1960)	underholdningsmusik, hvid dansemusik, kommercielle danseorkestre	jazz	"klassisk musik", "seriøs" musik, europæisk kompositionsmusik
Statens Musikråd (1973)		jazz, beat, folk, nyorienteret musik	klassisk, "klassisk" (" " i modstilling med det andet), ny musik
Krog et al. (1978)		ny elektrisk musik, ny rytmask musik, jazz/rock, elektrisk jazz, rock, latin, soul	den skrevne kompositionsmusik, seriøs musik
Matthiessen (1981)		såkaldt "rytmisk", rytmask (afro-amerikansk)	såkaldt "seriøs", "seriøs" (europæisk)
Meyer (1981)	rytmisk pop, international spekulationsmusik	rytmisk musik, jazz, rock, rytmemusik	klassisk musik, såkaldt seriøs, europæisk kunstmusik, europæisk kompositionsmusik
Statens Musikråd (1985)		jazz og rock	klassisk
Rytmask Musik-konservatorium (2001)		jazz, rock, pop, verdensmusik	

75 Sven Møller Kristensen: Jazz og folkemusik. *Dansk Musiktidsskrift* 10, 1935.