

I med- og modspil: Danmarks Radio, dansk musikliv og jazzens institutionalisering

Organiser dig!

I dansk musikliv var tiden fra forrige århundredeskifte og til ca. 1930 en tid for organisering. Forskellige politiske og erhvervsmæssige organiseringer var gået forud som en del af bevægelsen hen mod et moderne kapitalistisk samfund og en samfundsmæssig modernitet præget af begyndende moralske såvel som juridiske frisættelser og muligheder for forhandlinger af identitet (Fornäs 2004). På musikkens område havde koncertlivet allerede fundet sine organisationsformer i det 19. århundrede i forskellige mere eller mindre selskabelige foreninger. Det nye efter århundredeskiftet var, at alle de, der på den ene eller anden måde tjente penge på musik, fandt sammen på forskellig vis hinsides stadsmusikantvæsen og selskabelige foreninger. De udøvende musikere var de første. De begyndte allerede i 1870'erne parallelt med andre arbejdstagergrupper så småt at danne lokale foreninger. Først i 1911 blev det til én landsdækkende forening. Kirkens musikere var tidligt ude med Dansk Organist- & Kantorsamfund af 1905, og enkelte af de udøvende kunne også organisere sig i et af de to solistforbund, Dansk Solist-Forbund (1918) eller Solistforeningen af 1921. Senest tilkomne før Anden Verdenskrig var Dansk Kapelmesterforening (1937). Dansk Tonekunstnerforening (1903-), en fælles sammenslutning for komponerende og udøvende, var desuden blandt de første foreninger. De kom især til at spille en rolle som musiklivets repræsentation i forbindelse med diverse tiltag fra myndighedernes side. Dansk Komponistforening (1913-) og Dansk Revyforfatter og -Komponistforening (1918-, videreført som DPA, Danske Populær Autorer) var begge foreninger for de skabende kunstnere, den ene for de mere seriøse, den anden for de mere underholdende. Musikundervisernes forening, Dansk Musikpædagogisk Forening, kan spores tilbage til 1898. Det var langt fra kun i Danmark, at organisationerne vældede frem. Det skete over hele Europa, og det gav anledning til intensiveret, internationalt samarbejde på alle de forskellige niveauer.

Sammen med foreningerne for skabende og udøvende kunstnere dannedes forskellige musikbrancheforeninger. Hotel- og restauratørforeningen (nu Horesta, 1884-) var frem til 1960'erne en vigtig arbejdsgiverforening for musikerne, og Dansk Musikforlæggerforening (1931-) var også central, mens Dansk Musikhandlerforening (1904-76) og Dansk Grammofonhandler-Forbund (1931-72) spillede mindre vigtige

roller.¹ Som et specielt fænomen afstedkom radioens fremvækst en lang række lytterforeninger baseret på geografi, religion, klassetilhørsforhold eller politisk overbevisning. Mange af alle disse forskellige foreninger udgav medlemsblade, hvor en række debatter om radio og anden mekanisk musik fandt sted, ligesom enkelte specialmagasiner møntet på offentligheden så dagens lys.²

Med så gennemgribende en organisering af de forskellige interesser i musiklivet, en rivende musikteknologisk udvikling og en generel vækst i løbet af 1920'erne pressede behovet sig på for en ny type organisationer, der kunne fordele de mange nye indtægter mellem det store antal aktører fra det stigende antal danserestauranter og biografer (Wiedemann 1982, 69-73, Lauridsen 1994), det stigende pladesalg (Hein 2003, 38-45) og det stigende nodesalg (Gravesen 2007). Hele rettighedsområdet havde udviklet sig langsomt siden 1850'erne, men i Danmark blev der først etableret en relevant lovgivning i begyndelsen af 1900-tallet. Hvad der senere blev til NBC (Nordisk Copyright Bureau) kom til i 1915, og mere afgørende kom KODA (Komponistrettigheder i Danmark) til i 1926. Den første tog sig af de mekaniske rettigheder, den anden af fremførelsesrettighederne. KODA's systematisering af opkrævningssystemet gjorde, at en stadig større pengestrøm flød i specielt komponisternes retning, og komponistorganisationerne holdt sig ikke tilbage med kampagner om at spille dansk.

Det var i dette organisatoriske landskab, at radiomediet voksede frem, først forsigtigt, og siden ganske kraftigt med statens monopolisering af retten til at udsende radiosignaler i 1925. I løbet af de næste 15 år nåede de statskoncessionerede radiobølger ud til langt størsteparten af befolkningen, og licensindbetalingerne gjorde radioen formuende. Institutionen var fra begyndelsen parat til at betale til KODA, og frem til 1950 steg bidraget fra 35.000 kr. til 800.000 kr. Radiopengene udgjorde ca. halvdelen af KODA's samlede årlige indtægter (Friis 1951, 71).³ Alene af den grund blev Statsradiofonien utrolig vigtig for dansk musikliv. Dertil kom, at radioen fastansatte ensembler, hvoraf et blev til underholdningsorkestret med i begyndelsen 22 mand, et andet blev symfoniorkestret, der i 1948 nåede op på 92 mand, og samtidig brugte man et væld af musikere udefra i kortere eller længere tid ad gangen. Endelig blev der fra 1930'erne og frem til P3's oprettelse i 1963 sendt 6-7 timers musik daglig, hvilket betød, at de mange lyttere blev tilbudt mere – og mere varieret – musik, end de nogen sinde før havde haft mulighed for at lytte til. Disse forhold gør tilsammen, at det ikke er overdrevet at hævde, at Statsradiofonien/Danmarks Radio/DR (i det følgende: DR) har været den største og mest dominerende institution i dansk musikliv

1 De to sidstnævnte organisationers ophør er bestemt ud fra det år deres medlemsblade stoppede udgivelsen.

2 Blandt de sidste var *Dansk Musiker-Tidende* (1911-), *Dansk Musik Tidsskrift* (1925-2010), *Grammofon og Musik* (1931-36 og 1939-55), *Ord og Toner* (1936-), *Musik og Handel. Organ for Musikalie- Grammofon- samt Musikinstrumentbranchen* (1930-76), *Musikbladet* (1936-51), *Meddelelser fra Dansk Organist- & Kantor-Samfund af 1905* (1920-1934), *Rytmer, Tidsskrift for moderne Dansemusik* (1936-43) og *Jazzrevy* (1935-42).

3 I sidste halvdel af 1920'erne svingede timelønnen for en arbejder mellem 1,30 kr. og 1,50 kr. (Dansk Arbejdsgiverforening 2007, 18). Med en 48-timers arbejdsuge gav det en ugeløn på mellem 62 og 72 kr. I 1920'erne var licensen 10 kr. for krystalmodtagere og 15 kr. for lampemodtagere (Nielsen 1930, 56).

langt op i det 20. århundrede, både som initierende, som medierende og som diskurs-definerende. Rent økonomisk har DR bidraget afgørende til udviklingen og opretholdelsen af dele af musiklivet gennem værkbestillinger, gennem aflønning af musikere og ved at afspille fonogrammer.

På trods af denne dominans har DR hele tiden indgået i med- og modspil med de nævnte musikorganisationer og med uendelig mange andre, fx landsdelsorkestrene, pladeselskaberne, genreorganisationer og -foreninger, spillesteder, festivaler og lokale og kommercielle radiostationer. Og endnu mere vigtigt er DR til stadighed blevet udfordret af musikere, der konstant har fundet på ny og nogle gange meget anderledes musik. Det betyder, at selvom DR har påvirket musiklivet enormt gennem snart 100 år, så har musiklivet omvendt ligeledes haft stor indflydelse på DR. Der har været en stadig udveksling, og det har skiftet, hvem der var den stærkere.

I det følgende vil jeg undersøge dette med- og modspil nærmere. Først ved at antyde nogle begreber, der kan hjælpe til at forklare de temmelig komplekse relationer nærmere, dernæst ved at give en række konkrete eksempler på med- og modspil, og sidst ved at gå mere i dybden med nogle aspekter af specielt forholdet mellem jazzen og DR ud fra et spørgsmål om, hvordan DR har bidraget til institutionaliseringen af jazzen. Eksemplerne er taget fra DR's radioaktiviteter, fordi musikken i et længere historisk perspektiv har været tættere knyttet til radio- end til tv-mediet, og rent praktisk fordi meget af den tilgrundliggende forskning stammer fra radioforskningsprojektet Ramund.⁴

DR som organisation, assemblage og gatekeeper

Det, jeg her stiller over for hinanden – et musikliv og en organisation – er to meget forskellige størrelser. Det første et stort og uensartet netværk, der i princippet kun er afgrænset af at have med musik i en eller anden forstand at gøre inden for et geografisk defineret område (Danmark), det andet en mangeartet størrelse: fx en arbejdsplads, som kun medarbejdere med identitetskort har adgang til, og et kommunikativt fællesskab, som involverer alle dem, der lytter og producerer. Samtidig med at organisation og musikliv kan analyseres som forskellige og sættes op som modsætninger, fx i forhandlinger mellem DR og musikernes fagforeninger eller KODA, er de også uomtvisteligt infiltreret i hinanden. DR er fx med sine mange koncertarrangementer en del af musiklivet, og musiklivet rækker langt ind i DR via de mennesker, der arbejder der, bl.a. fordi rigtig mange har en eller anden form for musikuddannelse og/eller musikerfaring. Men samtidig er DR på andre områder ikke en del af musiklivet, fordi de fleste beslutninger på øverste niveau ikke berører musiklivet, og fordi de fleste redaktioner ikke beskæftiger sig noget videre med musik. Men når (dele) af DR beskæftiger sig med

4 Se ramund.ikk.ku.dk for nærmere oplysninger om forskningsprojektets formål og resultater. Et andet projekt af betydning for denne artikel er LARM (se dighumlab.org/learning-resources/brugermanual-til-larm-fm-2/ for information). Selve basen, der indeholder detaljerede skriftlige oplysninger om udsendelser siden 1925, langt de fleste overlevende optagelser af radioudsendelser (ca. 1,5 mio. timer) samt annotationsredskaber til disse, kan findes på www.larm.fm.

musiklivet, er der mange muligheder: som integreret deltager eller som en blandt flere aktører. Alle de relationer vil jeg omtale som musikradio, det vil sige stederne, strukturerne og praksisserne, hvor musik- og radiokulturer mødes på forskellig vis.

Begrebet institution er blevet brugt om fænomener på forskellige abstraktionsniveauer. I sin mest generelle betydning kan institution referere til komplekse, sociale sfærer eller sektorer som fx familien, kirken, medierne eller koncertlivet, og dets fortalere prøver ofte at begribe både nogle strukturelle og nogle praksisrelaterede kvaliteter. På et mere konkret niveau kan sådanne sektorale institutioner omfatte en række konkrete institutioner, fx institutionen DR som en del af institutionen massemedier. Stadig mere konkret er det muligt at bestemme dele af DR som institutioner, fx underholdningsafdelingen eller symfoniorkestret. Og endelig kan man metaforisk omtale enkeltpersoner som institutioner, fx programværten Jørgen de Mylius eller oboisten Waldemar Wolsing. I denne forbindelse er det mellemste niveau det vigtige, og perspektivet vil skifte en smule mellem DR som helhed og DR's musik- og musikudsendelsesproducerende enheder.

Det er nærliggende at overskride den traditionelle institutionsanalyse, der primært fokuserer på institutionen som struktur, og følge den såkaldte nyinstitutionalisme, der ud over strukturerne også fokuserer på institutionernes regler, praksisser, diskurser og normer, og ikke mindst på, at de ikke er dannet en gang for alle, men er i stadig forandring i udvekslingen med det omgivende samfund (Lecours 2005, 7). Greenwood et al.s "arbejdsdefinition" kan inddrages her for en nærmere forståelse af institutionsbegrebets betydning: "we understand the term to refer to more-or-less taken-for-granted repetitive social behaviour that is underpinned by normative systems and cognitive understandings that give meaning to social exchange and thus enable self-reproducing social order" (2008, 5). I forlængelse heraf nævner Greenwood et al., at de fleste samfundsvidenskabelige forskere rent faktisk fokuserer på det mellemste niveau (i dette tilfælde DR eller dele heraf), og at de oftest omtaler dette niveau som bestående af organisationer for at kunne adskille dem fra et mere generelt institutionsbegreb. Den sprogbug vil jeg tilslutte mig.

Et eksempel på en af de overordnede, samfundsmæssige institutioner, som DR som organisation er en del af og samtidig påvirker, er den danske udgave af demokratiet som sådan – blandt andet udtrykt i de historisk forskelligartede diskussioner om public service. Et andet eksempel er, at det er muligt at anskue musikalske genrer som institutioner, som organisationen DR både indgår i og påvirker. Mens Greenwood et al. fremhæver, at institutionerne reproducerer sig selv, understreger Lecours, at institutionerne er i stadig forandring. Begge aspekter er vigtige, men i denne forbindelse er institutionaliseringsprocesserne de mest interessante og leder til spørgsmålet om institutionaliseringen af jazz i Danmark. Meyer og Rowan bestemte allerede i 1977 institutionalisering som "the process by which 'social processes, obligations, or actualities come to take on a rule-like status in social thought and action'" (citeret i Greenwood et al. 2008, 6). Institutionalisering af musikgenrer kan således omfatte fastlæggelse af konventioner for bedømmelsen af, hvad der er godt og dårligt, den kan omfatte opbygningen af et kanonisk repertoire og en gruppe af kanoniserede

udøvende, den kan omfatte netværk af ikke-udøvende aktører samt konventioner for publikums opførsel og meget andet.

Institutionalisering har ofte retning mod oprettelsen af fysiske og symbolske udtryk for institutionen. For flere genrers vedkommende er de blevet knyttet til specifikke bygninger såsom kirker, teatre, massemediedomiciler, koncertsale og spillesteder, men også uddannelsesinstitutioner som (igen) kirker, konservatorier og musikundervisningslokalerne i det almindelige uddannelsessystem fra folkeskole til universitet. De ovennævnte sammenslutninger, der dukkede op i første del af 1900-tallet, bidrog også til en institutionalisering. Blandt de mere symbolske kan nævnes formaliseringen af musikalske praksisser i undervisningsplaner og eksamenskrav, prisuddelinger, anmelderlav osv. Kun få genrer gennemløber alle disse udtryk, mens flere genrer kun bliver 'lettere' institutionaliseret. Som citatet fra Meyer og Rowan ovenfor antyder, indebærer institutionalisering ofte det, man inden for diskursteori taler om som en lukning af diskursen, en bevægelse hen mod bestemte måder at handle og tænke på, der medfører en traditionalisering, konventionalisering og formalisering – kort sagt en bevægelse mod et hegemoni. I forbindelse med musikgenrer er der dog næsten altid en modstand mod hegemoniet, der gør, at det kun bliver partielt. Der er altid nye forslag til, hvordan tingene kan gøres, og nogle af disse bliver indoptaget i traditionen.

Som det 20. århundredes musikmedie par excellence har radioen og dens medarbejdere spillet afgørende roller i institutionaliseringen af en række genrer fra klassisk over jazz og dansktop til verdensmusik. Organisationen DR har understøttet og i mange tilfælde skabt medarbejdernes autoritet, og de har så bidraget til at artikulere de forskellige "genreregler" (godt/dårligt, hvad hører med og hvad ikke-æstetikker). Aldrig alene og næsten altid med inspiration udefra, fra musiklivet, men med stor kraft. Assemblagebegrebet er nyttigt for at kunne begribe sådanne sammenvævninger af musikliv og DR, hvis grænser langtfra har været eller er klare, og hvis strukturer er både stærke og skrøbelige. Jeg har andetsteds redegjort for et assemblagebegreb inspireret af Georgina Born, der tilstræber bedre at kunne analysere, hvordan musikradio fungerer på mange forskellige niveauer fra de enkelte udsendelser til den overordnede programpolitik, fra det radiofaglige til det musikfaglige, fra det mikro- til det makrosociale (Michelsen 2019). Born omtaler desuden musik som et distribueret netværk, der har både objektive og subjektive kvaliteter, som er både materielt og immaterielt, som er gennemmedieret og heterogent og dermed grundlæggende ustabil (Born 2005, 7). En sådan bestemmelse kunne også gælde for musikradio. Som et distribueret netværk er organisationen DR meget forskelligartet: et sæt værdier (ofte sammenfattet i en ide om public service), en række bygninger, en række teknologier i traditionel forstand, en række praksisser for at lave udsendelser, programpolitikker, en (eller mange) institutionel(le) historie(r), en stor og forskelligartet gruppe ansatte, en arbejdsplads, en lang række gæster med adgang til mikrofonen, en lovgivning, en økonomi og meget mere. Dette netværk har medieret ideer og praksisser, indoptaget, behandlet og videreformidlet dem. Ideer, der bl.a. stammer fra andre radiofonier (fx hitlisteformatet), fra musiklivsorganiseringer (fx koncerter, orkestre), fra fonogrammer og fra journalisters (og akademiskeres) æstetikker og diskurser (fx dokumentation og journalistisk reportage som ideal).

De uklare grænser mellem musikradio og musikliv kan eksemplificeres med nogle DR-medarbejders virke. Den første musikchef, Peder Gram (1937-51), var før sin ansættelse aktiv som dirigent og underviser, og han arbejdede på forskellige tidspunkter som formand for Dansk Tonekunstnerforening, Samfundet til Udgivelse af Dansk Musik, KODA's bestyrelse og Dansk Komponistforening. Han opgav formandsposterne, da han blev musikchef, men det var en mand med et veludviklet netværk, der tiltrådte. Blandt andre eksempler kan nævnes, at både faste og freelancemedarbejdere har været aktive både i programfladen og i forskelligartede aktiviteter uden for huset. Otto Leisner og Jørgen de Mylius var bl.a. toastmasters ved alle mulige forskellige arrangementer, og de skrev ofte sangtekster til numre, der blev indspillet, og senere afspillet på DR.⁵ Mange jazzmedarbejdere var også jazzmusikere, og flere beatmedarbejdere skrev anmeldelser i aviser og musikmagasiner.⁶ Helt andre typer spørgsmål vedrørende de uklare grænser mellem radio og musikliv opstår, når man påtænker, at uendelige mængder musik bliver spillet både i og uden for givne radiokontekster, og når den bliver spillet live, spilles den af musikere, der både spiller i og uden for radioen. Eller når man hører et Rihanna-nummer i radioen – i hvilke grader er det så Rihanna, programmet, programværten eller DR, som lytteren hører? Det er for at indfange sådanne dobbeltheder eller mangetydigheder, hvor radio sjældent blot er radio og musikliv sjældent blot musikliv, og gøre dem til normaliteter frem for undtagelser, at netværksmetaforen bliver vigtig.

I debatter er der ofte fokus på DR som den vigtigste gatekeeper i musiklivet.⁷ Men det er et åbent spørgsmål, om det rent faktisk er tilfældet. Der er ingen tvivl om, at DR er en slags dørvogter – ligesom fx diverse internetbaserede musiktjenester, pladeselskaber, koncertarrangører, skrivende journalister og biblioteker er det. DR udvælger musik og rammesætter den sprogligt og musikalsk i udsendelseskontekster ud fra overvejelser om modtagere og ud fra organisatoriske regler (givet af den øverste ledelse, en programafdeling, et programkoncept eller en værts overbevisning). Men det er næppe præcist at bruge dørvogterens enten/eller som metafor for disse processer, da det antyder en almagt. Jeg vil foretrække at tale om DR som kulturel mediator (*cultural intermediary*) i bourdieusk forstand, dvs. dem, der medierer mellem forbrugere og producenter.⁸ De er ikke så meget dørvogtere, men snarere formidlere, der har det som deres fornemmeste opgave både at følge og vejlede lytterskare og producenter, dvs. indgå i stadige forhandlinger om, hvad der skal spilles. Som utallige klager siden radioens tidligste år over repertoirevalget viser, er det en forhandling, der til stadighed foregår.

5 Leisner har fx skrevet danske tekster til 'Jens Hansens bondegård' ('Old McDonald had a Farm'), 'Bjeldeklang' ('Jingle Bells') og 'Slentre gennem regn' ('Just Walking in the Rain') (Iskov 2009, 60-66). Mylius beskriver nogle af sine tidligere aktiviteter – reklamer, konferencier for Gustav Winckler, foredrag, skribent – uden for radioen i sine erindringer (2012, 88-96).

6 Blandt jazzmedarbejderne fx Claus Bøje, Torben Enghoff, Jens Jørn Gjedsted, Torsten Høeg, Erling Kroner, Finn Kragerup, Boris Rabinowitsch, Bent Schjærff, Bjarne Tanning, Ole Matthiessen og Torben Ulrich. Blandt beatmedarbejderne fx Ole John, Carsten Grolin, Palle Aarslev og Ole Reitov.

7 Gatekeeping er et begreb hentet fra kommunikationsforskningen, specielt den del, der handler om nyhedsjournalistik (Engelmann 2016). De forskelligartede debatter er omtalt i hele kapitel tre i Michelsen et al. (2018).

8 Bourdieu (1979) 1984, 325; se også Hesmondhalgh for mere om begrebet (2007, 66-67) og Lindelof for en diskussion af begrebet og en analyse af DR som gatekeeper (2007, 138-72).

DR og musiklivet

Som organisation er DR reguleret af skiftende regeringer og folketingssamlinger gennem love og forskellige medieaftaler og -kontrakter inden for rammerne af et politisk foranderligt public service-ideal, der i det mindste tilsiger, at det politiske system ikke skal blande sig i den daglige udsendelsesdrift (Søndergaard 2006, Hendy 2013).⁹ Mens ideer om public service bliver udviklet politisk, er der næppe nogen tvivl om, at DR samtidig har påvirket befolkning og politikere på forskellig vis, bl.a. gennem måderne at praktisere public service på. Eller sagt på en anden måde: Organisationer både konstituerer og bliver konstitueret af andre sociale sfærer og organisationer.

Et eksempel på, hvordan radio og musikliv gensidigt konstituerer hinanden, er den langsomme bevægelse fra radioens efterligning af eksisterende kulturformer til opfindelsen af egne formater, der så virkede og virker tilbage på eksisterende kulturformer. Da DR begyndte deres udsendelser i 1920'erne indoptog de i høj grad formater som oplæsning, koncert og melodrama. Radio var lig den eksisterende kultur, blot uden tilstedeværelsespligt, og det var musik- og kulturlivets praksisser, som dikterede, hvad musikradio var. Men i 1930'erne begyndte radioen i stedet i sin programpraksis at forandre ideerne om, hvad musik var, dels fordi lyttere fik adgang til uendeligt meget mere og mere forskelligartet musik end hidtil, dels fordi den sammen- og side-stillede meget forskellige genrer i sit programflow. Let og seriøst, jazz og klassisk kunne følge lige efter hinanden, noget, man næppe kunne møde i musiklivet uden for radioen. Som Scannell og Cardiff gør opmærksom på, ændrede sådanne aktiviteter selve begrebet om, hvad musik var (1991, 182). Det resulterede fx i, at musikkulturelle værdier vedrørende det høje og det lave måtte genforhandles. Fordi det seriøse og det lette kom tættere på hinanden, blev det nødvendigt at markere forskellene. I DR's organisationsstruktur kom det til udtryk i oprettelsen af en selvstændig underholdningsafdeling i 1949. Dermed kunne musikafdelingen fokusere på den seriøse musik og Radiosymfoniorkestret, der på samme tid nåede op på 92 musikere (Granau bind I, 242-46). De to afdelinger og dermed opdelingen af musikrepertoiret kom til at fungere som en yderligere institutionalisering af forskellene på høj og lav i musikkalsk henseende. Den organisatoriske opdeling fortsatte til slutningen af 1980'erne, men skellet levede til en vis grad videre i de senere kanalbaserede sendefladerstrukturer med P2 som kanal for den "opmærksomhedskrævende" musik (*DRåben* citeret i Krogh 2018, 11). Skellet mellem højt og lavt var selvfølgelig ikke radioens opfindelse, men radioen gjorde det mere nærværende i de mange stuer, hvor man kunne lytte til de forskellige musikker, der også blev præsenteret på forskellige måder. Et andet eksempel er, hvordan DR gennem årene har forestillet sig lytterne og lytterne forestillet

9 Musik er kun nævnt i forbigående i disse aftaler, fx at DR skal opretholde nogle specifikke ensembler. En undtagelse er kravet om fokus på dansk musik, der frem 2013 blot var et afrapporteringspunkt, men i public service-kontrakten for 2013-14 blev procentsat til minimum 30 % "på tværs af alle musikbårne radiokanaler" (*DRs Public Service-Kontrakt for 2013-2014*, 8). I forbindelse med ændrede beregningsmetoder blev satsen sat op til 43 % i kontrakten for 2015-18 (*DRs Public Service-Kontrakt for 2015-18*, 8).

sig DR. I de første mange år var lytterskaren for DR ét stort nationalt fællesskab, og der skulle være noget for de fleste smage. Det svarede dog ikke altid til virkeligheden, hvor fx provinsens lyttere i de tidlige år opfattede mange af udsendelserne som københavnerier (Larsen 2018). Men med oprettelsen af P3 i 1963 begyndte DR så småt at opfatte lytterskaren som bestående af forskellige grupper, i dette tilfælde var kanalen delvis tiltænkt ungdommen og de yngre, der dog stadig ofte lyttede til udenlandske radiostationer som Radio Luxembourg (Smith-Sivertsen 2018a, 161). Da den moderne popmusik med dens unge, film- og grammofonbårne stjerner slog igennem omkring 1960, blev det åbenlyst, at DR måtte inddrage den i programfladen. Det skete dog i ret høj grad efter pres udefra. Musikken skulle også præsenteres af værterne, og som med alle andre nye genrer var det ikke så ligetil, hvad man kunne sige om den. Flere medarbejdere talte om den på samme måde som jazz, men med udviklingen af hitlisteprogrammerne fik popmusikken sin egen "logik" som en musik, der konkurrerede på popularitet. Hitlister var ikke som sådan et nyt fænomen – de kan spores tilbage til 1930'erne (Smith-Sivertsen, 2018b), men i en dansk radiooffentlighed blev det først Jørn Hjørtung og siden Jørgen de Mylius, der finpudsede formatet. I anden halvdel af 1960'erne blev popmusikken og diskurserne om den kraftigt udvidet. Forskellige variationer af hitlistetankegangen har dog holdt ved til i dag og bidraget til den fortsatte institutionalisering af ideen om ungdom gennem medieringen af, hvad man mente, var dens lyd eller musik. Segmenteringstanker blev først fuldt udfoldet, da DR for alvor tog konkurrencen op med de kommercielle lokalradiostationer i 1992. P3 blev for de unge, og P4 for de ældre. Med digitaliseringen blev segmenteringen helt ekstrem, da der på et tidspunkt var en kanal for næsten enhver tænkelig musikgenre. DR's medieforskningsafdeling voksede til stadighed i den periode og fik mere og mere at sige i programplanlægningen med deres beskrivelser af lyttervaner og -profiler.

Et tredje eksempel er det komplicerede forhold mellem DR og den anden store institution i det 20. århundredes danske musikliv: de lokale og internationale pladeselskaber. I første halvdel af århundredet voksede de kun langsomt, da deres produkter hørte til i luksusafdelingen. Først med den økonomiske vækst efter 1958 blev pladeselskaberne for alvor en musikalsk magtfaktor, efterhånden som flere og flere fik råd til produkterne. Forholdet mellem musikproducenter (musikere, komponister, bandledere, pladeindustri osv.) og DR har alle dage været mere eller mindre anstrengt. For DR's vedkommende fordi de i monopolets tid måtte undgå alt, der bare mindede om reklame. Og spørgsmålet om, hvorvidt det at spille et stykke musik er reklame, har altid luret i baggrunden. Rent faktisk må det at gøre lyttere opmærksom på et stykke musik ved at afspille det være en slags reklame, men modargumentet har så været, at det var i offentlighedens interesse at blive gjort opmærksom på det, og at afspilningen dermed kunne opfattes som oplysning. Ikke desto mindre fik pladeindustrien tvunget DR til i en årrække at oplyse plademærke og -nummer efter hver afspilning (eller i slutningen af udsendelsen). Også hitlisternes fokus på popularitet baseret på antal solgte eksemplarer pegede i retning af reklame. Det var en balanceren på en knivsæg for DR, og den var meget ofte til diskussion i offentligheden. I de senere år har DR dog

accepteret de grundlæggende kommercielle aspekter af det meste af den musik, de spiller, og industrien bliver nu inviteret til at præsentere deres nye produkter for radioens spillelisteudvalg, og der er flere tætte samarbejder mellem bestemte pladeselskaber og en række af DR's talentudviklingsprogrammer fra *Karrierekanonen* til *X-Factor*. Denne udvikling viser et område, hvor DR efter at have holdt fast i en egen public service-tankegang har slækket på de institutionelle krav til en public service-organisation for at udvikle sig i retning af pladeindustriens måder at arbejde på og på nogle måder endda blive en del af den.

En jazzmusikradio bliver til

Jazzmusikkens status i DR kan tjene som eksempel på, hvordan musikradio som et distribueret netværk med institutionaliserende tendenser kan forstås. Jazz er en genre, som opstod på samme tid som radioen og har udviklet sig samtidig med og i samspil med den. Det er også en genre, der – som det nye medium radio – langsomt blev respektabel. Jazz i dansk radio har i det 20. århundrede været en succeshistorie. I begyndelsen fik den radikalt nye måde at spille musik på ikke megen opmærksomhed fra radioen, selvom DR ifølge programtitler sendte jazzmusik allerede i 1925. I løbet af 1930'erne kunne man indimellem høre jazzprogrammer og jazztransmissioner, og langsomt kom pladebaserede programmer til. Under besættelsen forsøgte tyskerne at bruge dansk jazz til at lokke lyttere til fra BBC's nyhedsprogrammer, og efter krigen begyndte konsolideringen af jazz i programfladen for alvor. Specialistprogrammer kom til i det følgende tiår. Én programserie bidrog til konstruktionen af en jazzhistorie og introducerede bebop, mens andre udsendelser accepterede det kulturelle skel mellem Dixieland og moderne jazz. En afgørende accept af jazzen kom i 1960'erne, da DR's ledelse satte penge af til at finansiere en eksperimenterende jazz-gruppe og et egentligt big band.

Ifølge danske jazzhistorier (Wiedemann 1982, Mortensen 2010) stod 1930'ernes danske jazzmiljø i et modsætningsforhold til radioen. De stod udenfor og kiggede ind, men flere af fortalene var veluddannede og rettede stadige, polemiske angreb mod DR og andre institutioner med krav om, at jazzen skulle tages alvorligt på sine egne præmisser. De var en lille, men højtråbende subkultur, der langsomt blev hørt, og radioen kom til at hjælpe med til med at etablere en fanbase ved at mediere lyden af "rigtig" (dvs. hot) jazz og ved sprogligt at formidle redskaber til at "forstå" den (biografisk, diskografisk og stilistisk). Den mest centrale formidler var Sven Møller Kristensen, senere litteraturprofessor ved Aarhus og Københavns Universiteter. I 1930'erne var han freelanceskribent og arbejdede som musikkritiker og skrev flere bøger om musik. Frem til ca. 1950 var han også blandt de mest anvendte radiomedarbejdere på jazzområdet. I radioen præsenterede han subkulturens musik, musikpolitiske synspunkter og den jazzæstetik, som udviklede sig internationalt. Det var i høj grad en subkultur, der talte gennem radioen og brugte dens formater, og bl.a. gennem dette arbejde blev jazzen mere accepteret, selvom stadig kun de færreste ville betragte den som en kunstart.

I løbet af 1950'erne fortsatte radioen med konsolideringen af jazzen som en seriøs musik, først og fremmest ved at oprette stadig flere magasinprogrammer, der blev sendt om aftenen, ofte med et internationalt udblik. Magasinformatet var udviklet med klar inspiration fra de skrevne jazzmagasiner som et radioformat beregnet på formidlingen og diskussionen af seriøs kultur, og de forskellige jazzmedarbejdere, der blev betragtet som specialister, holdt sig ikke tilbage for at lyde belærende på den klassiske radiofoniske facon. De vandt nye proselytter, mens deres stil forekom sekterisk for andre. Ifølge Tore Mortensen fokuserede udsendelserne i høj grad på den ny, "seriøse" jazz og på ældre jazz præsenteret på en seriøs måde. At revivaljazzen gennem 1950'erne blev ungdommens foretrukne (danse)musik, blev ikke for alvor afspejlet (2010, 54-55). Det var den intellektuelle jazztradition, som de sidste 20-25 år havde prøvet at tilkæmpe sig en plads i musikprogramfladen, der satte sig på jazzformidlingen, og som kom til at virke tilbage på det jazzmiljø, de var rundet af, ved at understrege en høj/lav-distinktion. Ligesom DR's første leder, kammersanger Emil Holm, "importerede" kulturformer fra blandt andet musikkens og teatrets verden til radioen i 1920'erne, indførte jazzmedarbejderne til dels en ny musik og ikke mindst dens diskurser, der så passede fint med de typer af mere eller mindre intellektuelle diskurser på andre kulturelle områder, der allerede var knæsat som en måde at lave radio på i magasinformatet, og som for de fleste lyttere nok var de eneste møder med denne type diskurser, hvis de da overhovedet lyttede. Det betød også, at der i realiteten var flere jazzmiljøer; et for kendere, der på længere sigt formåede at integrere radioen og det eksterne miljø, og et andet for Liebhaberere, der hellere brugte musikken som underholdning hinsides radioens belærende foredrag.

Et ekstra og vigtigt element i institutionaliseringen af jazzen kom med ansættelsen af den første faste programmedarbejder i 1952, juristen og musikeren Børge Roger Henriksen. Desværre, syntes jazzmiljøet, blev han ansat i underholdningsafdelingen og ikke i musikafdelingen. Roger Henriksen var klar over den magt, der blev ham tildelt som programsekretær, og hans ambitioner var høje: "[Det gælder om at] være medskabende på jazzens verdensbillede og dens filosofi. [...] Om at] finde de bedste jazzbestræbelser i sit eget land, [...] deltage i hele udviklingen og forsøge at skabe de bedste muligheder for musikerne" (Henriksen citeret i Jørgensen 1963, 48, her citeret fra Mortensen 2010, 48). Her er det organisationen DR v/Roger Henriksen, der taler og demonstrerer ønsket om at gribe ind, påvirke og skabe muligheder, hvilket han (og andre) med DR's organisatoriske og økonomiske tyngde rent faktisk realiserede i de følgende årtier.

1960'ernes ny ungdom skiftede hurtigt jazzen ud med poppen, og det nationale jazzmiljø blev mere homogent. Fans satte hinanden stævne i de mange jazzklubber rundt om i landet, og jazzradiomedarbejdernes ganske entreprenurielle tilgang til feltet gjorde, at en omfattende samfinansiering opstod, således at fx både radio og landets jazzklubber nød godt af gæstende musikere, der ligefrem kunne lave små turneer. Det blev til et godt eksempel på en symbiose mellem radio og musikliv, hvor grænserne mellem de to er uklare – om end radioen med dens institutionelle tyngde nok har været styrende, fordi det var dens medarbejdere, der havde tiden, kontakterne og kontanterne til at realisere de forskellige projekter.

Jazzensemblerne

Et afgørende skridt i dansk jazz' institutionalisering var oprettelsen af først radiojazz-gruppen (1961-87) og siden Radioens Big Band (1964-), hvor jazzmusikere for første gang opnåede halvfaste stillinger.¹⁰ De er begge sammen med de andre radioensembler gode eksempler på semiautonome organisationer inden i organisationen. Dvs. at de har en delvis selvstændig logik grundet i musikernes professionelle habitus og praksisser, der mødes med organisationens logik, der kan være grundet i økonomiske og administrative rationaliteter. For de musikere, der skulle spille i de to ensembler, kom der et ekstra krav ind i billedet, idet de var nødt til at lære at spille efter noder, og der tit var en dirigent foran dem. Dette sammen med de mange fælles spilletimer og de mange møder med udenlandske gæster gjorde de to ensembler til veritable uddannelsessteder for musikerne (Mortensen 2010, 66). Musikerne trak ikke kun økonomisk på radioens ressourcer. Socialt blev Radiohusets kantine et centralt mødested for musikerne uden for prøvetiden, hvor det altafgørende netværk kunne plejes (Moseholm 2010). Også naturalieøkonomi kunne det blive til, da det 26 mand store ensemble Cadentia Nova Danica fik lov at benytte Radiohusets studier som øvelokale mod at levere en månedlig udsendelse (Mortensen 2010, 72). Til gengæld blev balancen mellem radio og musikliv udfordret, da big bandet begyndte at bruge Montmartre i Nørregade som øve- og koncertlokale og endda installerede udstyr i et lokale på første sal til transmissioner. Her blev mange af relationerne til DR mindre vigtige, måske endda for en tid overflødige. Big bandet fyldte dog stadig godt på sendeplanen.

Den videre udvikling har dog vist, at det i sidste ende altid var organisationens økonomiske logikker, der var de herskende, først med nedlæggelsen af Radiojazz-gruppen i 1987 og siden med de mange nedskæringer og ændringer i big bandets funktioner og musikalske linje. En interessant detalje, der viser radioorganisationens begrænsninger, var, da big bandet i 1990 var lukningstruet, men blev reddet af en statslig institution, Musikrådet, der i sidste øjeblik gik ind og medfinansierede ensemblet. Et tegn på, at DR som organisation langtfra var så almægtig som tidligere, og at jazzens netværk var blevet mere sammensat.

Musiker – og fra 1966 programsekretær – Erik Moseholm (1930-2012) er nok den enkeltperson, der har spillet den største rolle i udviklingen af radiojazzen siden 1960. Han var en entrepreneur uden sidestykke i dansk jazz og videreførte Roger Henriksen-doktrinen. Hans fornemmelse for institutionaliseringens fordele gjorde, at der på hans initiativ opstod et utal af foreninger, ofte med det formål at søge midler fra de statslige kasser. Han var dybt involveret i begge jazzensembler, skaffede udenlandske gæstemusikere, arrangører og dirigenter og sendte dem på udlandsturneer – og var samtidig en drivende kraft i samarbejdet mellem radio og de mange klubber og foreninger rundt om i landet. Om sit internationale arbejde sagde han: "For mig var det vigtigt at styrke de internationale kontakter praktisk og musikalsk til gavn for både

10 Til forskel fra de klassiske orkestermusikere har big bandets musikere altid kun været ansat et begrænset antal måneder pr. år. Gennem årene har det ændret sig, hvor mange der var tale om, men det har betydet, at musikerne kunne lave andre ting uden for 'sæsonen'.

orkestret og det danske jazzmiljø, som på denne måde fik en mulighed for at gøre sig gældende internationalt" (Moseholm 2014, 198). Det skete bl.a. gennem de internationale musiksamarbejder i EBU. Projekterne havde høj prestige, bl.a. fordi forhandlingerne foregik på chefniveau. Iflg. Moseholm fik de også ideer til konkrete musikalske samarbejder og udvekslinger. Alt i alt betød det, at det danske jazzmiljø fik en markant, international dimension.

I den lange periode fra midten af 1950'erne til midten af 1980'erne trivedes jazzen i radiosammenhænge. Den voksede og voksede, og der var mange kunstneriske højdepunkter i perioden. Man kan sige, at det var en periode, hvor organisatoriske og musikalske praksisser og idealer balancerede, eller rettere, at inden for de organisatoriske rammer havde radiomedarbejdere og ensembler en stor frihed til at gøre, hvad de fandt fornuftigt baseret på deres egen jazzmiljøprægede habitus. Men med afskaffelsen af monopolen i 1982 og DR's langsomme orientering mod den nye situation, forandredes kravene til musikradioproduktion også langsomt. De organisatoriske rammer ændrede sig i en bevægelse fra public service til public demand (Søndergaard 2006, 51) og fra et musik-for-musikkens-skyld-perspektiv til et musik-for-lytternes-skyld-perspektiv. I denne kommercielt baserede tankegang stod jazzområdet med sin efterhånden opnåede kunstkarakter ikke stærkt. Radiojazzgruppen, der blev nedlagt i 1987, var et tidligt offer, og big bandet har været truet på livet adskillige gange siden. I samme proces blev jazzredaktionen decimeret, ligesom transmissionerne fra alskens jazzaktiviteter rundt om i landet langsomt forsvandt. Det kulminerede i 2007, hvor jazzredaktionen de facto blev nedlagt og jazzen blev flyttet til den digitale genrekanal P8 Jazz, bortset fra nogle enkelte udsendelser på P2. I dag er DR's jazzmusikradio kun en skygge af sig selv, selvom der er flere timers jazzmusik i radioen end nogensinde før. Af P8 Jazz' daglige 24 timer er ca. to tredjedele playliste-genereret, og den sidste tredjedel er mere eller mindre kurateret – dog sjældent ud fra tidligere jazzradios idealer om oplysning, belæring og horisontudvidelse. Big bandet fungerer i forskellige sammenhænge, men det er i dag helt andre organisationer og kommunikationsveje uden for DR, der holder jazzmiljøet sammen og videreudvikler det.

Jazzmiljøet uden for DR

Ovenstående kunne give indtryk af, at DR har været altafgørende for det danske jazzmiljø. Det ville være at overdrive. Hvis man skuer ud over jazzmiljøet uden for DR og blot fokuserer på de mere organiserede dele af det, er der sket ganske meget med kun lidt eller ingen tilknytning til DR. Et vekslende antal spillesteder har virket rundt om i landet med og uden støtte fra offentlige myndigheder. Der er stadig nogle tilbage i de større provinsbyer, men specielt de forskellige inkarnationer af Montmartre er blevet mytiske, og i København fungerede Copenhagen Jazzhouse som en slags "national-scene" for jazzen fra 1991 til 2017.¹¹ Jazzfestivalerne er blevet stadig flere, og nogle har

11 Lukningen af Copenhagen Jazzhouse, eller rettere, sammenlægningen med det centrale spillested for verdensmusik (Global) sås som et kraftigt slag mod jazzmiljøet, ligesom de senere års musiklinje på stedet ifølge flere ikke havde meget med jazz at gøre (Koppel 2017).

vokset sig store. Gennem historien har en tidsskriftstradition fra *h.o.t.* over *MM* til *Jazz Special* udfoldet sig.

Musikerne har været organiseret i forskellige foreninger,¹² Det Danske Jazzcenter dokumenterede utrolig mange sider af dansk jazzliv og administrerede i en årrække verdens største jazzpris, Jazzpar-prisen, jazzanmelder og radiomedarbejder Erik Wiedemann blev fastansat på Københavns Universitet med jazzen som fagfelt, og den statslige støtte, der begyndte i 1960'erne via Kunstfonden, voksede støt, bl.a. kanaliseret gennem Musikrådet og senest gennem genreorganisationen JazzDanmark. På uddannelsesområdet kom det rytmiske musikkonservatorium til i 1986 og Center for Rytmisk Musik og bevægelse i Silkeborg i 1987. Lang tid før DR's jazzredaktion blev decimeret, tog Arvid Meyer initiativ til en lokalradio med fokus på jazz. Radio Jazz kom til i 1987 og sender stadig. Meyer var i øvrigt jazzens væsentligste entrepreneur og organisationsmand uden for DR.

I en enquete blandt forfatterne til *Jazz i Danmark 1950-2010* om situationen i 2000'erne, hvor DR's voldsomme nedprioritering af jazzen slog igennem, er der stadig en optimisme at spore med masser af dygtige musikere og aktiviteter (Harsløf og Slumstrup 2011, 554-70). Men jazzmusikerne kæmper sammen med andre "genrer" om en plads i denne forandrede virkelighed, hvor mainstreaming synes at være hovedtendensen, og hvor det politiske niveau tilsyneladende ikke ønsker at understøtte sådanne former for kunstnerisk udfoldelse i nær samme omfang, som de tidligere har accepteret. Det kraftcenter, som DR har været i forbindelse med institutionaliseringen af jazz, er i hvert fald forsvundet, og nu er der måske tale om et mere decentraliseret miljø. Men det må blive emnet for en anden artikel.

Konklusion

Mange af de organisationer, som blev nævnt på de første sider, blev stiftet som interesseorganisationer med henblik på at beskytte eller ligefrem udvikle medlemmernes indtjening, og de eksisterer stadig (musiker- og komponistforeninger, rettighedsselskaber osv.). Til gengæld ser det p.t. ud til, at offentlige organisationer som DR går en svær tid i møde, fordi et politisk flertal mener, at mange af deres aktiviteter bør overtages af private entreprenører, og fordi den specifikke sammenhæng i musiklivet, som DR har bidraget væsentligt til i ord og toner siden 1920'erne, er ved at blive ændret af streamingtjenester og nye forretningsmodeller i musikbranche og kulturliv i bred forstand.

For at vende tilbage til jazzeksemplet kan man sige, at det danske jazzmiljø og dets gæster på den ene side har bidraget helt afgørende til institutionaliseringen af jazz via DR. De er på sin vis blevet en del af organisationen, idet musikerne har bidraget med deres uendelig mange bud på, hvad jazz kan være, og fordi en lang række ildsjæle har skabt de rum, hvor musikerne kunne spille, og hvor radioen kunne

12 Først Den Danske Jazzkreds fra 1956 og Dansk Jazzmusiker Forening fra 1966. Siden et utal af foreninger enten for jazzmusikere alene eller for rytmiske musikere i bred forstand (se Gjedsted 2011, 244-52).

transmittere fra. Samtidig har både de mange freelancere og de relativt få fastansatte jazzmedarbejdere i DR haft et ben inden for og et uden for organisationen. De har bidraget væsentligt til cirkulationen af alle former for viden om jazz og indimellem leveret bidrag til udviklingen af musikken. På den anden side har DR's jazzradio bidraget afgørende til udviklingen i jazzmiljøet uden for radioen ved at gøre aktiviteter økonomisk mulige og ved at udstikke mere eller mindre konkrete retningslinjer for, hvordan miljøet og musikken skulle udvikle sig, fx gennem en ganske kraftig orientering mod den mere intellektuelt orienterede jazztradition. Tit er kausaliteten uklar: Er det i jazzradio eller jazzmiljøet, hvor initiativer er opstået? Og tit er det meningsløst at trække en grænse mellem de to. Mere generelt kan man sige, at som organisation er musikradio på mange måder en åben struktur. Den kan ikke eksistere uden input udefra fra diverse musikproducenter, men som enhver anden kulturel mediator er den nødt til (og har lyst til) at organisere inputtet på mere eller mindre bestemte betingelser, der både kan være af økonomisk, (program)politisk, æstetisk, radiofonisk, praktisk eller idiosynkratisk art.

Den her fortalte historie om jazz i DR er på mange måder en historie om en institutionalisering og senere af- eller re-institutionalisering af jazzen i Danmark. I de første årtier efter krigen opstod som beskrevet en række "normative systems and cognitive understandings that give meaning to social exchange and thus enable self-reproducing social order" (Greenwood et al. som citeret ovenfor) i forbindelse med DR's produktion og formidling af jazz. Og det er pga. disse systemer og forståelser, at radioen har kunnet betyde meget for finansieringen af det danske jazzmiljø, at den har stillet medieringsteknologier til rådighed og været ekstremt vigtig for distributionen af jazz, og endelig at den har givet sine medarbejdere en organisatorisk pondus eller feltspecifik kapital, der gav afgørende indflydelse i miljøet. Men den bestemte form for institutionalisering, som DR som public service broadcasting-monopol stod for, er næppe længere relevant. Borgernes og politikernes ønsker om en liberalisering af musik- og mediemarkedet er slået igennem, og det har samtidig rekonfigureret den jazzradio, som udviklede sig i anden halvdel af det 20. århundrede. Andre former for institutionalisering synes dog at tegne sig i horisonten.

Referencer

- Born, Georgina. 2005. "On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity." *Twentieth-Century Music* 2 (1): 7-36.
- Bourdieu, Pierre. (1979) 1984. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Dansk Arbejdsgiverforening. 2007. *LønStatistik 100 år*. København: Dansk Arbejdsgiverforening.
- DRs Public Service-Kontrakt for 2013-2014. Tilgået 16. November 2017. https://kum.dk/uploads/tx_templavoila/DRpublic%20service-kontrakt%20af%203%20%20juni%202013.pdf.

- DRs *Public Service-Kontrakt for 2015-18*. Tilgået 16. November 2017. https://kum.dk/fileadmin/KUM/Documents/Kulturpolitik/medier/DR/Public_Serviceaftale_2015-18/DR_public_service-kontrakt_for_2015-2018.pdf.
- Engelmann, Ines. 2016. *Gatekeeping*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft.
- Fornäs, Johan. 2004. *Moderna människor: Folkhemmet och jazzen*. Stockholm: Norstedts.
- Friis, Niels. 1951. *KODA 1926-51*. København: Wilhelm Hansen.
- Gjedsted, Jens Jørn. 2011. "1970'erne." In *Jazz i Danmark 1950-2010*, redigeret af Olaf Harsløf og Finn Slumstrup, 135-270. København: Politikens Forlag.
- Granau, Martin. 2000. *Holms vision: Radiosymfoniorkestret 75 år*, bind i og II. København: Danmarks Radio.
- Gravesen, Finn. 2007. *Hansen. Wilhelm Hansen musikforlag 1957-2007*. København: Wilhelm Hansen Musikforlag.
- Greenwood, Royston, Christine Oliver, Kerstin Sahlin and Roy Suddaby. 2008. "Introduction." In *The Sage Handbook of Organizational Institutionalism*, redigeret af Royston Greenwood, Christine Oliver, Roy Suddaby og Kerstin Sahlin, 1-46. London: Sage.
- Harsløf, Olav og Finn Slumstrup, red. 2011. "Dansk jazz i 00'erne: Subjektive indspark om et kontrastfyldt årti." In *Jazz i Danmark 1950-2010*, redigeret af Olaf Harsløf og Finn Slumstrup, 554-570. København: Politikens Forlag.
- Hein, Morten. 2003. *Musik til salg: Fra Skandinavisk Grammophon A/S til EMI Music Denmark*. København: People's Press.
- Hendy, David. 2013. *Public Service Broadcasting*. Houndsmills, England: Palgrave Macmillan.
- Hesmondhalgh, David. 2007. *The Cultural Industries*, 2nd edition. Los Angeles og London: Sage.
- Iskov, Brian. 2009. *Otto Leisner – tv-monopolets gentleman*. København: DR.
- Jørgensen, Birger. 1963. *Danske jazzprofiler, Børge Roger Henriksen*. København: Chr. Erichsens Forlag.
- Koppel, Benjamin. 2017. "Kronik: Da jazzen blev forrådt og gjort hjemløs." *Politiken*, 23. december 2017.
- Krogh, Mads. 2018. "P2Musik/Danmarkskanalen." In *Stil nu ind... Danmarks Radio og musikken*, redigeret af Morten Michelsen, Iben Have, Anja Mølle Lindelof, Charlotte Rørdam Larsen og Henrik Smith-Sivertsen, 172-176. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Larsen, Charlotte Rørdam. 2018. "Provinsen kommer til mikrofonen." In *Stil nu ind... Danmarks Radio og musikken*, redigeret af Morten Michelsen, Iben Have, Anja Mølle Lindelof, Charlotte Rørdam Larsen og Henrik Smith-Sivertsen, 206-210. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Lauridsen, Palle Schantz. 1994. "En hel del repertoire var nødvendigt. Lyden i den danske stumfilmbiograf." *Sekvens. Filmvidenskabelig Årbog 1994*, 49-85. København: Institut for Film- og Medievidenskab.
- Lecours, André. 2005. "New Institutionalism: Issues and Questions." In *New Institutionalism: Theory and Analysis*, edited by André Lecours, 3-25. Toronto: University of Toronto Press.

- Lindelof, Anja Mølle. 2007. *Rockens rulletekster: En undersøgelse af dansk tvs formidling af rock 1951-1988*. Ph.d.-afhandling, Københavns Universitet.
- Meyer, John. W. and Brian Rowan. 1977. "Institutionalized Organizations: Formal Structure as Myth and Ceremony." *American Journal of Sociology* 83, 440-463.
- Michelsen, Morten. 2019. "Music Radio's Mediations of the Music-Cultural High/Low Divide before the 1980s." In *Music Radio: Building Communities, Mediating Genres*, edited by Morten Michelsen, Mads Krogh, Iben Have and Steen Kaargaard Nielsen. New York: Bloomsbury.
- Michelsen, Morten, Iben Have, Anja Mølle Lindelof, Charlotte Rørdam Larsen og Henrik Smith-Sivertsen, red. 2018. *Stil nu ind ... Danmarks Radio og musikken*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Mortensen, Tore, red. 2010. *Fortællinger om jazzen: Dens vej gennem Statsradiofonien, Danmarks Radio og DR*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Moseholm, Erik. 2003. *Den hemmelige krystal: En bog om Radiojazzgruppen*. U.b.: Elkjaeroghansen.
- Moseholm, Erik. 2010. "Jazzmusikere i Radiokantinen i 1950'erne." In *Fortællinger om jazzen: Dens vej gennem Statsradiofonien, Danmarks Radio og DR*, redigeret af Tore Mortensen, 58-60. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Moseholm, Erik. 2014. *We Came to Play: Historien om Danmarks Radios Big Band*. København: Wilhelm Hansen.
- Mylius, Jørgen de. 2012. *Tak for al musikken*. København: Nyt Nordisk Forlag.
- Nielsen, A.C. 1930. "Statistisk Oversigt vedrørende Statsradiofoniens Virksomhed i Finansaaret 1928-29." In *Radiofoniens Aarbog 1930*, redigeret af O. Lund-Johansen, 55-68. København: Radiolytterens Forlag.
- Scannell, Paddy og David Cardiff. 1991. *A Social History of British Broadcasting, Volume One 1922-1939: Serving the Nation*. Oxford: Basil Blackwell.
- Smith-Sivertsen, Henrik. 2018a. "Ungdomsmusik: Radio Mercur og P3. In *Stil nu ind ... Danmarks Radio og musikken*, redigeret af Morten Michelsen, Iben Have, Anja Mølle Lindelof, Charlotte Rørdam Larsen og Henrik Smith-Sivertsen, 160-166. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Smith-Sivertsen, Henrik. 2018b. "Hitlister som målestok og reklame." In *Stil nu ind ... Danmarks Radio og musikken*, redigeret af Morten Michelsen, Iben Have, Anja Mølle Lindelof, Charlotte Rørdam Larsen og Henrik Smith-Sivertsen, 226-233. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Søndergaard, Henrik. 2006. "Public Service Faces a Change of Climate." *Nordicom Review* 2, 49-60.
- Wiedemann, Erik. 1982. *Jazz i Danmark: I tyverne, trediverne og fyrterne*. København: Gyldendal.