

”Och ett päron mognar i skuggan”

Thelonious Monk i svenska medier 1948–63

Den här studien anlägger ett receptionshistoriskt perspektiv på jazzpianisten Thelonious Monk.¹ Vilka reaktioner på hans musikergärning uttrycktes i samtida svenska medier av kritiker, musiker och övriga mottagare? Syftena med en sådan undersökning är flera. För det första tillför rimligen varje receptionshistorisk undersökning viktiga perspektiv till förståelsen av en viss *kulturyttrings föränderliga roller* genom historien; inte minst bör detta gälla sådana musikskapare som, i likhet med Monk, med Aaron Coplands ord ”clearly oppose conventional solutions of musical problems” (1939, s. 29). För det andra kan den föreliggande studien förhoppningsvis bidra till en tydligare och mer detaljerad bild av *jazzkritikens betydelse* för jazzlyssnande och jazzmusicerande i Sverige under den studerade perioden – både som representation av det föreliggande jazzintresset och som maktfaktor inom jazzfältet. För det tredje bör studien också kunna bidra till att nyansera och precisera nutida uppfattningar om *Monks betydelse* för svensk jazz – som exempelvis (a) en av de ”kanoniserade” musiker som vanligen tillskrivs en betydelsefull roll även i mer översiktlig jazzhistorieskrivning, (b) kompositör av en stor mängd stycken som ingår i jazzens standardrepertoar, och (c) viktig inspiratör för åtskilliga framstående svenska musiker från Lars Werner till Esbjörn Svensson – genom att skildra något av den väg längs vilken sådana uppfattningar har vuxit fram.²

”Nineteen forty-eight became the year Thelonious Monk was invented”, konstaterar levnadstecknaren Robin D. G. Kelley (2009, s. 132).³ Påståendet kan tyckas egendomligt

¹ Som kompositör har Thelonious Monk (1917–82) lämnat ett stort antal bidrag till jazzens standardrepertoar. Hans unika spelsätt som jazzpianist har däremot knappast efterliknats av någon. Monk var knuten till en rad skivbolag: Blue Note 1947–52, Prestige 1952–54, Riverside 1955–61 och Columbia 1962–70. Hans första Europaförträdande skedde i Paris 1954. Narkotikaanklagelser medförde att han åren 1951–57 saknade tillstånd att framträda i lokaler med alkoholutskänkning i hemstaden New York, vilket bidrog till att försvåra publikens möte med hans musik, men åren 1957 och 1958 hade han med sin kvartett långvariga och inflytelserika engagemang på Five Spot Café där. Monk gjorde konsertförträdanden med kvartett på Carnegie Hall 1957 och med 10-mannagrupp på Town Hall 1959. Under sitt sista decennium i livet gjorde han så gott som inga musikaliska framträdanden.

² En receptionsstudie med besläktad inriktning men avsevärt större omfattning är Olle Edströms undersökning av Duke Ellingtons musik i Sverige, som emellertid behandlar konsert- och skivrecensioner jämförelsevis mindre systematiskt och mindre heltäckande (Edström, 2015, s. 10). Den föreliggande studiens fokus på hur svensk mediebevaktning av en amerikansk jazzartist utvecklas och förändras över tid saknar veterligen tidigare motsvarigheter i svensk jazzreceptionshistoria.

³ En heltäckande Monk-biografi lät länge vänta på sig. De första samlade ansatserna i bokform gjordes på fransk och tysk botten (i engelsk översättning: de Wilde, 1997; Fitterling, 1997) och hade liksom ett par amerikanska biografier (Gourse, 1997; Solis, 2008) relativt begränsade ambitioner att utnyttja det tillgängliga källmaterialets fulla omfattning. Detta uppvägdes med råge av Kelley (2009), som med sina 600 sidor ännu i dag bibehåller sin ställning som den hittills ”definitiva” Monk-biografen. Inriktningen på musikvetenskapliga Monk-studier har huvudsakligen varit musikhistorisk (exempelvis DeVeaux, 1999), musikanalytisk (Williams, 1992) eller musiksociologisk (Monson, Gennari och Jackson, 2010); Perchard

- Monk var då över 30 och hade under flera år varit en helt central medverkande i bebopens framväxt - men har att göra med den genomslagskraft som skivbolaget Blue Notes reklamkampanj för hans inspelningar under lång tid skulle ha för mediernas och publikens bild av Thelonious Monk. Den mediala image som förmedlades var bilden av en mystiker, en excentriker, beryktad för att vara försenad, opålitlig, berusad, för sin sömnlöshet och sina nattliga äventyr i jakt på någons piano att spela på, ikoniserad likt en seriefigur, kännetecknad av sitt egenartade kroppsspråk, sin obenägenhet till verbal kommunikation, sin notoriska oförutsägbarhet. Jazzskribenten Nat Hentoff konstaterade redan 1961 att Monk "became a stock cartoon figure for writers of Sunday supplement pieces about the exotica of jazz" (Hentoff, 1961/1978, s. 184). Till tidningsfotografier av Monk i mörka glasögon, bockskägg och originell huvudbonad fogades ofta stående uttryck som "Mad Monk" eller "the High Priest of Bebop" (Kelley, 2009, s. 132).⁴

Den Monk-bild, -myt eller -karikatyr som etableras 1948 får stort och långvarigt genomslag. Monk omnämns också redan samma år i den veterligen första publicerade svenska intervjun med honom som "bebopens överstepräst" (Westin, 1948; uttrycket återkommer hos Wiedemann, 1952, och Dahlgren, 1956). I den föreliggande artikeln studeras hur bilden av Thelonious Monk⁵ förmedlas och utvecklas i svenska medier⁶ under den följande femtonårsperioden. Vidare analyseras denna mediebild och diskuteras vilka lärdomar som kan dras av undersökningen: har en sådan fallstudie också något att säga om större sammanhang?⁹ I undersökningens natur ligger att direkta

(2011) kombinerar på ett intressant sätt musikanalytiska perspektiv med en historisk studie av Monk-receptionen i Frankrike.

⁴ Thomas Fitterling (1997, s. 139) menar att uttrycket "the mysterious high priest of bebop" om Monk ingick i en reklamkampanj i juni 1950, men av det följande framgår att det lanserades tidigare än så.

⁵ Förnamnet, en latinisering av det tysk-holländska Tillman, stavades ju av Monk själv med den adjektivartade ändelsen -ous men stavas ofta Thelonius i svenska och även amerikanska medier (se Gottlieb, 1947). I anförda citat i denna artikel återges den stavning som respektive skribent använt.

⁶ I det följande står förkortningen *AB* för *Aftonbladet*, *DN* för *Dagens Nyheter*, *GHT* för *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, *OJ* för *Orkesterjournalen* och *SvD* för *Svenska Dagbladet*. En översikt över skribenterna: Harry Arnold (1920-71), orkesterledare, skribent; Olle Carlsson (sign. Bull, 1923-93), musikjournalist; Claes Dahlgren (1917-79), radioprogramledare, bosatt i New York sedan 1949; Rolf Dahlgren (1920-2012), journalist; Björn Fremer (1929-2013), journalist; Hans Fridlund (1938-2001), musikjournalist; Ove Hahn (1934-2009), artistchef på Gröna Lund, Stockholm; Per-Anders Hellqvist (1932-2000), radioproducent, musikskribent; Peter Himmelstrand (1936-1999), journalist, kompositör, sångtextförfattare, skivproducent; Bo Holmqvist (sign. Boss, 1932-2022), journalist, TV-programledare; Jørgen Grunnet Jepsen (1927-81), journalist; Lars Kleberg (f. 1941), författare; Erik Levinsohn (sign. E Levinsohn, d. 1958), fotograf, skribent; Carl-Erik Lindgren (sign. Celi, 1926-77), musiker, skribent; Horst Lippmann (1927-97), musiker, skribent; Alf Montán (1921-2012), journalist; Rune Olausson (1933-2022), författare, översättare; Olle Petrini (1919-96), journalist; Lars Resberg (sign. Lazy, 1920-2003), journalist; Timme Rosenkrantz (1911-69), journalist; Urban Stenström (1917-71), musikjournalist; Bertil Sundin (1924-2010), jazzskribent, professor i musikpedagogik; Lars Weck (1938-2015), journalist; Lars Werner (1934-97), pianist, skribent; Karl-Otto Westin (1913-95), militärmusiker, kompositör, musikskribent, i många år bosatt i USA och där bland annat verksam som arrangör för Jimmie Luncefords orkester; Erik Wiedemann (1930-2001), dansk musikforskare och -skribent, radioprogramledare; Anders R. Öhman (1925-2020), advokat, musikskribent, skivbolagsdirektör; Lennart Östberg (1928-2022), journalist, skivproducent, musiker. Personerna bakom de följande signaturerna har trots ansträngningar inte identifierats: BANK, CAP, Lasse, Lowdown, P. A. Jazzo, S. J.

citat ges förhållandevis stort utrymme. Merparten av den studerade mediebevakningen utgörs av skivrecensioner.⁷ Monks första svenska konsertframträdande har beskrivits som ”den dag då svenskarna riktigt förstod honom” (Nylöf, 2006, s. 52). Det ägde rum i Stockholms konserthus den 16 maj 1961 och följdes av ytterligare ett den 5 mars 1963. Mediebevakningen i samband med det senare tillfället utgör denna studies kronologiska slutpunkt.⁸ En teoretiskt grundad analys av det presenterade materialet avslutar framställningen.

Medieomnämmanden av Monk har samlats genom manuell genomgång av musiktidskrifterna *Estrad* och *Orkesterjournalen*, årgångarna 1948–63, samt genom sökningar med sökorden ”Thelonious”, ”Thelonius” och ”Telonius” i Kungliga bibliotekets digitaliserade dagstidningsarkiv (<https://tidningar.kb.se/>) för samma period. Som komplement till detta material har enstaka personliga kontakter tagits via e-post och telefon. Det på så sätt insamlade materialet bedöms ge en rimligt representativ bild, utan anspråk på fullständighet.

Presentationen av materialet har strukturerats i sex avsnitt. Till följd av källmaterialets brokighet till såväl form som innehåll har det förefallit ändamålsenligt att låta indelningen vara delvis tematisk (skildringar av ”människan” respektive ”musikern” Monk), delvis strukturerad i enlighet med de studerade materialtyperna (skiv- och konsertrecensioner, intervjuer, dikter). Efter (1) en inledande genomgång av några av de *epitet* som ofta användes i mediernas beskrivningar av Thelonious Monk och (2) en studie av *två dikter* om Monk följer sammanfattningar av hur han under perioden skildrades, dels (3) som *musiker*, dels (4) som *människa*. (5) En redogörelse för de fåtaliga *intervjuer* med Monk som publicerades följs av (6) en redovisning av mediebevakningen rörande hans konserter i Stockholm 1961 och 1963 jämte några särskilda episoder (beskrivna under rubrikerna ”Kontraktsproblem” resp. ”Nattliga konsteskaper”) i samband med hans första besök där. Efter materialpresentationen följer ett avslutande, reflekterande avsnitt, där Monk-bilden i svenska medier 1948–63 betraktas i ljuset av begrepp som ”social konstruktion” (Berger och Luckmann, 1966).

⁷ Göran Nylöf (2006) anger att Monks skivor inte recenserades i någon svensk jazztidning ”förrän i slutet av 1956” (s. 52), men detta är inte helt korrekt. Skivor som recenserades under den studerade perioden är: Charlie Parker med flera, ”Bloomdido”/”My Melancholy Baby” (Lowdown, 1951; Nordgren och von Bahr, 1954); Monk, ”Eronel”/”Off Minor”/”Smoke Gets In Your Eyes”/”Well You Needn’t” (Lindgren och Resberg, 1956; L. W., 1956; Petrimi et al., 1956); inspelningar med Miles Davis på skivbolaget Prestige (Englund, 1956); *Thelonious Monk Plays The Music Of Duke Ellington* (S.J., 1956; Himmelstrand, 1957); *Thelonious Monk – Genius Of Modern Music* (Boss, 1957a; Hahn, 1957; Lazy, 1957; L.W., 1957); *The Unique Thelonious* (Boss, 1957b; Öhman, 1957); *Thelonious Himself* (Boss, 1958a; Himmelstrand, 1958; Olausson, 1958; A.R.Ö., 1959a; Harry, 1960); *Thelonious Monk – Sonny Rollins* (Olausson, 1958); *Mulligan Meets Monk* (Boss, 1958b, 1959a; Lazy, 1958b; Olausson, 1958); *Thelonious Monk* (Boss, 1958a); *The Thelonious Monk Orchestra At Town Hall* (A.R.Ö., 1959b; Boss, 1959b; Harry, 1959); Gigi Gryce, *Gigi Gryce* (Olausson, 1959a); *Thelonious In Action* (Lazy, 1959; Olausson, 1959b); Clark Terry, *In Orbit* (Olausson, 1959b); *Monk’s Music* (Boss, 1959a); *Misterioso* (Boss, 1959b); *Thelonious Alone In San Francisco* (Boss, 1960a; Olausson, 1960b; Rolf, 1960).

⁸ Tjugofem år senare valdes Telonius som namn på den frågvisa huvudpersonen i det svenska barn-TV-programmet ”Med på noterna” (Persson, 1988).

Monks epitet

Kelley (2009) sammanfattar den dominerande amerikanska mediebilden av Monk i en rad etiketter: *elusive, mysterious, strange, eccentric, weird, genius* (s. 132). Även svenska medier beskriver Monk under perioden med ett antal återkommande epitet: *bisarr, excentrisk, gossen Ruda, kufisk, originell, särling* – men också *legendarisk, genialisk*. I det följande ges några exempel.

Ordet *bisarr* används om Monks kompositioner (Dahlgren, 1950), om hans idéer (Wiedemann, 1954; Celi, 1957a), generellt om hans musik (Dahlgren, 1956; Hahn, 1956b, s. 50; Lazy, 1959; Weck, 1963) samt om hans personliga framtoning (Boss, 1961; Hellquist, 1963). Ibland uttrycker adjektivet dock inte skribentens egen uppfattning: ”Monks musik ansågs förr lika bisarr som mannen själv, men hans spel är numera allmänt accepterat” (Lasse, 1963). Adjektivet *excentrisk* återkommer på liknande sätt (Englund, 1956; Hahn, 1956b, s. 51; Anon., 1957a; Bull, 1961; Dahlgren, 1961; BANK, 1963; Anon., 1963c). Bilden av Monk som excentrisk undgår inte invändningar. När Bertil Sundin (1961) kritiserar arrangörerna av Monks stockholmskonsert vänder han sig mot att *Expressen* givit ”en mycket tendentiös tolkning” av händelseförloppet, där ”den nyckfulle excentrikern Monk [...] blir boven i dramat”.

Ett epitet som rimligen bara förekommer i svenska recensioner är *gossen Ruda* (Anon., 1958b; Boss, 1958c, 1961; BANK, 1963; Fridlund, 1963). Adjektivet *kufisk* används omväxlande med avseende på Monks beteende, utseende och musik (Dahlgren, 1956, 1959b; A.R.Ö., 1959b; Lasse, 1961, 1963). Anders R. Öhman (1957) ser dock i Monk en ”kuf med genuin förmåga att svänga”. På liknande sätt används omdömet *originell* växelvis med avseende på person, pianist och kompositör, inte sällan med positiva övertoner (Dahlgren, 1948, 1951, 1953a; Wiedemann, 1952; L.W., 1957; Anon., 1958b; Olausson, 1959b). Bo Holmqvist talar om Monks ”fläckvisa originalitet” (Boss, 1956b) och senare även om en ”fläckvis genialitet” (Boss, 1958a). Ett annat återkommande Monk-epitet, särskilt omhuldat av Rune Olausson, är *särling* (R.O., 1957; Olausson, 1958, 1959a, 1959b, 1960b; Boss, 1958b), som också kan användas positivt, bland annat under rubriken ”Geniala pianister” (R.O., 1957) eller kopplat till publikens beundran (Hahn, 1959).

Bland andra återkommande men mer renodlat positiva epitet om Monk finns *legendarisk* (Wiedemann, 1952; Englund, 1956; U. S-m., 1963) och *genialisk* (R.O., 1957; Boss, 1958a; Bull, 1961; Lasse, 1963). Monks stockholmskonsert 1963 uppmärksammas på SvD:s förstasida under rubriken ”Geni i krimmermössa” (Anon., 1963b).

Ett antal ytterligare Monk-adjektiv i svenska medier kan noteras: *färgstark* (L.W., 1956; Hahn, 1957; Himmelstrand, 1961a; BANK, 1963); *svår* (S.J., 1956; Hahn, 1957; Anon., 1958a; BANK, 1963; Fridlund, 1963); *oförståelig* (Boss, 1956a); *naiv* (Wiedemann, 1954; Hahn, 1957; BANK, 1963); *kantig* (Dahlgren, 1956; Himmelstrand, 1957; Bull, 1961); *klumpig* (Dahlgren, 1953a; Hahn, 1956b, s. 50; Hahn, 1957; Anon., 1963c); *klunsig* (Boss, 1958b). De tre sistnämnda adjektiven syftar på Monks pianospel.

Monk-poesi

Mot dags- och specialpressens ordval kan man ställa poesins långt mindre konventionsstyrda. Veterligen publicerades endast två svenska dikter om Thelonious Monk under perioden (Möllerstedt, 1954; Reuterswärd, 1955), och de omfattar sammanlagt endast femton rader. Framställningsformens genomslags- och livskraft kan ändå motivera en någorlunda utförlig behandling här.

Frithjof Strauß (2003) presenterar en omfattande översikt av jazzen i skandinavisk skönlitteratur, däribland även av svensk jazzlyrik från 1950-talet (s. 397–407). I en detaljstudie urskiljer Strauß (2001) två slags dominerande litterära eller poetiska metaforgrupper i dikter om Monk: rumsmetaforer (exempelvis ”kantig”, ”sökande”) och psykologiska metaforer (exempelvis ”aggressiv”, ”humoristisk”) (s. 165f). Strauß särskiljer också tre tematiska grupper, med utgångspunkt i om dikterna huvudsakligen fokuserar på musiken, scenframträdandet eller mottagarintrycken; för samtliga grupper sägs en ”surrealistisk metaforik” vara betecknande (s. 171).

Den första av de två svenska Monk-dikterna är Gunnar Möllerstedts ”Händelsevis omkring midnatt” (Möllerstedt, 1954; titeln refererar förstås till Monks komposition ”Round [about] midnight”):

Trilla trioler med skrattande speglar
väv mönster i gungande rökelsekar
gråt sakta ibland
men oftare lekande bubbla i svärmodig yra.

Stå kritisk och kall med ögat han gett dig:
I stärkkrage klädd du slipper att se
hur han trillar trioler
på skrattrutat mönster i svärmodig yra.

De bägge uttrycken ”trilla trioler” och ”i svärmodig yra” återkommer. Strauß (2001) menar att dikten återspeglar ett tillstånd av estetisk osäkerhet, där jazzens abstrakta formarbete uppfattas som inte fullt medvetet och präglat av känslomässig suddighet (s. 172).

Carl-Fredrik Reuterswärds följande år publicerade dikt ”Thelonious Monk” (Reuterswärd, 1955) lyder:

högt uppflugnen
på alptågets rökpuff
spelar Thelonious
sin flygel
någon speglar
sig i glaciären
och ett päron mognar i skuggan

Här fäster sig Strauß (2001, s. 173) särskilt vid hur tyngdkraften negeras i dikten. Everling (1993) anmärker att ”detta är surrealistiskt uppfattat” (s. 226). Diktens

avslutande rad, som har fått utgöra rubrik för den föreliggande studien, kommenteras av Strauß (2001) utan närmare analys: ”Og en pære får stor opmærksomhed” (s. 173).⁹

Monk som musiker

Svenska medier ägnar uppmärksamhet åt en rad aspekter av Monks musikergärning: hans teknik, stil, rytm och harmonik, men också frågor om huruvida hans insats bör tas på allvar och om hur hans inflytande bör bedömas.

Teknik

Tekniska aspekter av Monks pianistiska särart möter återkommande kritik: hans teknik har ”brister” (Lindgren och Resberg, 1956); hans anslag lämnar ”en del övrigt att önska” (Wiedemann, 1952; Kull och Resberg, 1955, s. 201); musiken ”kan låta som om han höll på att stämna pianot” (Grunnet Jepsen, 1955); Monk sägs tendera att spela ”med tre fingrar i stället för tio” (Petrini et al., 1956). Men Claes Dahlgren gillar Monks musik trots ”ganska klumpig teknik” (Dahlgren, 1953a): ”man kan vara dålig pianist och ändå vara en framstående jazzpianist [...] i fallet Thelonious Monk är det så. Mannen är jazz” (Dahlgren, 1956).

En liknande kluvenhet präglar åtskilliga medieomdömen. Ove Hahn skildrar Monks pianospel som ”naivt, klumpigt, fumligt och ibland fult, men på samma gång rörande, mänskligt och humoristiskt” (1957); ”[p]å samma gång som Monk ger ett nästan imbecillt intryck får man en bismak av omedvetet raffinemang” (1956b, s. 50f).

Bo Holmqvist (Boss, 1957a, 1957b, 1958b, 1959a, 1961) är generellt negativ till Monks pianoteknik: ”schabbel” (1957a), ”klunsighet” (1958b), ”det kan ifrågasättas om det svenska musikerförbundet skulle låta honom passera som medlem efter provspelning” (1959a), ”en fingersättning som skulle få en pianopedagog att vissna ner och dö” (Boss, 1961). Liknande synpunkter återkommer i konsertrecensioner (Bull, 1961; Himmelstrand, 1961b). En konsertrecensent funderar:

Det skulle inte förvåna om Monks mamma, när han var liten, slog honom i huvudet med ett piano. Hans anslag ger ett intryck av att han har en stor och djupt liggande aversion mot tangentförsedda spelverktyg, företrädesvis flyglar. Hans sätt att attackera tangenterna kan inte kallas krafffullt, snarare våldsamt. (Lasse, 1961)

För några av de mest negativa recensionsomdömena om Monks pianospel svarar orkesterledaren Harry Arnold, då en inspelning får honom att associera till ”någon som sitter och klafsar på ett piano på ett party utan att kunna spela [...] Detta är den sämsta och mest amatörmässiga platta jag någonsin har hört. Botten av allt” (Harry, 1960). Ett läsarbrev i protest mot detta omdöme besvaras av Arnold: ”en musiker uttrycker sina tankegångar bäst om han behärskar sitt instrument. Detta gör med all tydlighet inte Thelonious Monk” (Andersson et al., 1960). Lars Resberg yttrar sig i samma anda

⁹ En senare svenskspråkig dikt om Monk, som faller utanför den här artikelns tidsramar, analyseras också av Strauß (2001): den finländske psykiatern, jazzpianisten och kulturministern Claes Anderssons ”Thelonious sitter på havsbotten och spelar” (Andersson, 1984). Dikten tecknar ett undervattenslandskap och rymmer anspelningar på raspolitik, sex och narkotika.

under rubriken ”Monk kan inte spela piano”, sedan han lyssnat till radioutsändningen av Monks första stockholmskonsert:

...beklämmande [...] bullret av bysnillet som brottas med ett material han inte behärskar [...] Genant lättköpta effekter [...] Och alltid unisont spelade temata. Sällan eller aldrig några försök till flerstämmighet. (Resberg, 1961)

Stil

Monks pianistiska stil kallas bland annat ”abrupt och fåmält” (Wiedemann, 1952; Kull och Resberg, 1955, s. 201). Erik Wiedemann (1952) ger en närmare beskrivning:

Monks pianostil är snarast en utlöpare av Tatum-skolan med sitt användande av entonsspel i högerhanden, och han kan kanske betraktas som ett mellanled mellan Art Tatum och Bud Powell [...] Typiskt för hans högerhandsspel är det flitiga användandet av heltensfraser och dissonanta intervaller och det ständiga upprepanget av motiven.

Lars Werner påpekar att Monk ”som grund för sina improvisationer har melodien, istället för de flesta andra, som enbart utnyttjar harmonierna” (L.W., 1956).

Monks stil beskrivs ibland som sökande, med ”oväntade pauser, petandet i basen” (S.J., 1956), ”spretigt plockande” (Rolf, 1960) och ”pladdrig okoncentration” där Monk ”slöspelar mellan tankegångarna” (Olausson, 1958). Lars Resberg fäster sig vid ”[b]rutna septimfycklanger, fram och tillbaka, orytmskt så in i spisen” och utnämner Monk till ”jazzmusikens största knasboll – och kom inte och säg att det inte behövs knasbollar inom alla konstarter!” (Lazy, 1961)

Rytm

Monks rytmik tycks i vissa fall kräva tillvänjning hos recensenten. Enligt Lars Resberg svänger Monk ”mycket sällan” (Lazy, 1958a). I Bo Holmqvists första recension av en Monk-skiva sägs Monk ”ytterst sällan vara medveten om att det är rytmisk musik han spelar” (Boss, 1955), men ett senare omdöme är mildare: ”svängig stil” (Boss, 1959b). Lars Werner fäster sig i Monks solopianoinspelningar vid

den rytmiska balans som finns i det som ytligt sett kan tyckas oredigt och förvirrat. [...] Man saknar i förvånande liten grad en rytmsektion, dessutom kan man tydligare studera samspelet mellan höger- och vänsterhand, som ofta är rytmiskt intrikat, men som aldrig tappar balansen och aldrig låter tomt. (L.W., 1956)

Flera recensenter svarar obetingat ja på frågan om Monk svänger (Öhman, 1957; Olausson, 1959b; Sundin och Werner, 1961; Hellquist, 1963; Lasse, 1963).

Harmonik

Monks harmonik berörs av åtskilliga skribenter. Sångerskan Dinah Washingtons omdöme om Monk citeras: ”Han tjänar 10000 kronor i veckan på tre konstiga ackord” (Himmelstrand, 1959). Alf Montán menar att ”den tillkrånglade harmoniken” vill ”gesken av djupsinne, som Monk egentligen saknar täckning för” (Petrini et al., 1956). En recensent skildrar Monks musik som ”full av täta och färgstarka klanger, disharmonier som staplas på varandra, en fruktansvärd intensitet” (Himmelstrand, 1961b), medan en annan hör ”förvånansvärt banala klangsammanställningar” (Lasse, 1963).

Kompositören

Synpunkten att Monk är bättre som kompositör än som pianist återkommer (Hahn, 1957; Boss, 1959a; Rolf, 1959), och behandlas någon gång som etablerat faktum: ”Monk är ju i första hand kompositör” (Olausson, 1958).

Inflytande

Bilden av Monk som anti-traditionalist återkommer (Boss, 1957a, 1961). Hans musik räknas inte som bebop; den är ”starkt personligt färgad och ger honom en plats helt för sig i jazzvärlden” (Kull och Resberg, 1955, s. 201). Monk sägs ha ”anslagit den ton, som blir den förhärskande, när nästa utvecklingskede inom jazzen bryter in” (Wiedemann, 1952) och brutit mark för yngre kolleger (Öhman, 1957; Boss, 1957a, 1958b; Hahn, 1959). Björn Fremer (1961b) vänder och vidgar perspektivet: ”Personligen tror jag att de amerikanska beatnikarna har betytt mycket för Monks genombrott – Monk är ju urtypen för en hipster.”

Allvar?

En del skribenter ställer frågan om Monks musik är allvar eller skämt (Boss, 1956b; Dahlgren, 1957b). Bo Holmqvist beskriver honom som ”en jazzens ostyrige Nalle Puh – styr fnittrande på grund med piratflaggan hissad i topp på pianot och vi fnittrar med honom” (Boss, 1958a). Lars Kleberg argumenterar 1963 för att ett radioprogram med Monks musik bör räknas till kategorin ”seriösa yttringar av nutida musikskapande” (L.K., 1963).

Monk som människa

Rune Olausson (1959b) sammanfattar människan Monk under rubriken ”Jazzbohemien Mystiske Monk”: ”nonchalerar tider”, ”tvär och oåtkomlig”, ”avskyr sin publik”. Vid en konsert i Town Hall i New York 1956 överraskade och roade Monk, ”känd som en butter och instängd människa” (Anon., 1956), sin publik med ”kufiska introduktioner” där han även bokstaverade styckenas titlar, ”därmed visande ännu en talang som man knappast tilltrött honom” (Dahlgren, 1956). Olaussons tolkning är entydig (1959b): ”Så stark blir ibland hans tro på publikens oförmåga att tillgodogöra sig hans musik”.

Ove Hahn (1956b) anlägger i debattskriften *Jazz, kyrka, ungdom* religiösa perspektiv på Monk och hans musik: ”Monk är en person med ett mycket stort behov av en gudom [...] en olycklig människa och en verklig sökare, och hans musik har mycket att ge ur religiös synpunkt” (s. 51). Carl-Erik Lindgren (1956) kommenterar Hahns betraktelse: ”i det fallet tycker jag Hahns advokatyr sviktar en aning”.¹⁰

Beträffande Monks utseende och uppförande noterar Claes Dahlgren (1953a) i samband med en radiointervju att ”den gode Monk tydligen är kokett, ty han vägrade att låta fotografera sig i studion utan att först sätta på sig både överrock och rutig kepsmössa! Kul och snäll man!” Claesgöran Löfgren (1956) granskar en jazzfotobok och finner att Monk utgör det enda undantaget från regeln att moderna jazzmusiker saknar ”expressiva nunor”. Monks medverkan i en stor TV-utsändning kommenteras av Claes Dahlgren

¹⁰ Hahns skrift presenteras och diskuteras mer utförligt av Arvidsson (2011, s. 219f).

(1957a): ”Monks televisionsmundering i vilken ingick kepsmössa och solglasögon var fascinerande”.

Enstaka utommusikaliska händelser i Monks liv behandlas i svensk press. Bland annat rapporteras narkotikaincidenter (Dahlgren, 1951, 1958b, 1959a; Feather, 1951; Westin, 1958), en bilolycka (Anon., 1957a, 1957b) och en missad TV-inspelning (Dahlgren, 1960). Att Monk vid ett tillfälle under en pågående skivinspelning med Miles Davis lämnat pianot för att dricka vatten återberättas i både *Orkesterjournalen* och *Hudiksvallstidningen* (Karlsen, 1956; Englund, 1956).

Persondata om Monk förekommer ytterligt sällan i den svenska mediebevakningen. Karl-Otto Westin (1948) anger felaktigt att Monk är född i Harlem, Erik Wiedemann (1952) lika felaktigt: ”Thelonius Sphere Monk föddes i New York 1919. Det är allt jag vet om hans barndom.” Sign. BANK (1963) skriver: ”ingen vet hur gammal han är, vet han det själv?”¹¹

Intervjuer med Monk

De veterligen första mera fylliga presentationerna av Monk dyker upp i svenska medier 1948. I februari-numret av *Estrad* skriver Erik Levinsohn (sign. Elevinsohn, 1948) om ursprunget till ”den nu så omdiskuterade bebop”: ”jag är ledsen men det var faktiskt inte Dizzy Gillespie som började, utan en för oss alldeles okänd herre vid namn Thelonius ’Sphere’ Monk”.

I oktober samma år berättar Timme Rosenkrantz (1948) om sina första minnen av bebop: ”Thalonius [!] Monk spelade bebop redan för 12 år sedan” i en nattklubb i hemmiljö, som ska ha drivits i Harlem av trumpetaren Mack (rätteligen Max) Maddox (om denna klubb, se O’Neal, 2009, s. 299). Rosenkrantz ger också några bidrag till mytbildningen kring Monk:

Det hände ofta, att Monk föll i djup sömn mitt under ett pianosolo, det hände också att han glömde att komma, ty han befann sig på ett vårdshus i närheten, där man diskuterade musik eller drack whisky ur ölglas. [...] Thelonius är en beskedlig ung man, han sover om dagen och arbetar om natten, hans solglasögon, som han alltså uteslutande använder om natten, är förgyllda.

Vid samma tid refererar Karl-Otto Westin (1948) ett samtal med Monk i *Aftonbladet*. Texten är såvitt känt den första intervjun med honom i svenska medier. Den ger intressanta inblickar i Monks tankevärld genom att ge större utrymme åt hans uttalanden i musikaliska ämnen än någon annan av de här studerade texterna, och den kan därför förtjäna att återges utförligt.

Dagens intervju...

är gjord med Thelonius Monk, ledande be-bop-pianist, f. n. nere på Village Vanguard. Han har tenor, bas och batteri med sig och ibland kommer ytterligare musiker ner och ”sitter in”. Thelonius (han heter verkligen så) är annars inte särskilt förtjust i större sammansättningar; trio eller kvartett är för honom idealet och han har inte spelat i någon större orkester utom Dizzie’s då och då. Trots detta är inte musiken, som hans ensemble

¹¹ Monk föddes 1917 i Rocky Mount, North Carolina.

spelar helt och hållet improviserad; han vill ha ordentliga arrangemang och lägger ner mycket arbete på denna detalj. ”Annars blir det ju samma sak som Dixieland, där alla spelar var och en på sitt håll”, filosoferar Monk. Hans uppfattning om det brännbara ämnet är i stora delar ovanligt klar och utformad, men så har han också varit med om att ”konstruera” bop från början. Lika intressant som typiskt är det att höra hans påstående, att man kan klara sig med ren matematik, när det gäller ackordkonstruktion. På min fråga varför det ännu inte tycks finnas någon långsam be-bop-musik svarade han att ”det hela är ännu så länge för rastlöst för det”. Och gav ett vagt löfte att det kommer längre fram när musikformen i sin helhet utvecklats... Ja, kanske det. Han har aldrig studerat, utan började spela piano på egen hand uppe i Harlem, där han är född; lyssnade på vad som spelades omkring honom och började så småningom kristallisera ut sin egen stil. Han övade på dagarna i de klubbar han hade engagemang och började skriva ner sina idéer, efter att också ha lyssnat sig fram beträffande konsten att arrangera och har skrivit en del av Dizzie’s repertoar och även Cootie Williams har några av hans kompositioner. På det hela taget är dock ”The Monk” otillfredsställd med be-bop-utvecklingen och säger rent ut att de flesta inte vet vad det rör sig om; ett påstående som nog tyvärr är riktigt. Även han själv svävar på målet ibland och tycker sig veta, att ”Dixieland är omelodisk” och vidare anser han Claude Thornhill’s orkester vara den bästa f. n. ... Något som i och för sig kan vara korrekt men som man dock inte skulle vänta att få höra av be-bopen’s överstepräst. Men som sagt, musikstilen är ju ung ännu och begreppen kanske klarnar längre fram.

Under rubriken ”Bebop-bohem - avantgardist” kallar Horst Lippmann (1950) Monk ”ett slags nervknippe av koncentrerad bop” som dock inte själv räknar sig som bebopmusiker: ”Det som jag spelar är mycket originellare’, säger han kort [...] ’Jag gör mina egna melodier och harmonier.’”

Claes Dahlgren gör för radioprogrammet ”Jazzglimtar från USA” en drygt fem minuter lång intervju med Monk, som sänds den 23 juni 1953. I Dahlgrens introduktion återkommer en del av de epitet som ofta förknippades med Monk: ”bebopens överstepräst”, ”bopmusikens mystiske man”, ”högst originell”; Monk har enligt Dahlgren ”nästan gjorts till en sagofigur i vissa kretsar”. Ett utdrag ur det korta samtalet återges nedan; det rör inte Monk som person utan kretsar mera kring bopens framväxt och framtid.

CD: In those days, did you really feel that something really new was happening in music, when you and the other bop pioneers played up at Minton’s?

TM: [...] We were just playing, trying to sound good, you know.

CD: You mean that came out later when the jazz magazines started to write about it and analyse it? You were just playing, you mean?

TM: They reminded us about it.

CD: [...] This modern jazz that we call bop - do you think it will change very much in the future? Do you have any ideas on that? It’s hard to say, eh?

TM: I guess we just have to wait and see.

Dahlgren (1954) rapporterar att Monk under intervjun ”besvarade de flesta frågor endast med en stilla grymtning, som kunde betyda vadsomhelst”. Lyssnarens intryck är

dock snarare att Monk förefaller vara på gott humör; han svarar visserligen oftast kortfattat men inte utan humor.

Stockholmskonserterna 1961 och 1963

Från Monks stockholmskonserter rapporterar medierna utförligt om hans klädsel, som inkluderade rutig kavaj och keps eller luva. Bo Holmqvist förklarar huvudbonadens innebörd: ”Han har den konserten igenom. Drar upp och ner den allt eftersom han spelar. [...] Den där luvans placering kan avslöja vad Monk tycker om en konsert, en publik” (Boss, 1961; se även Anon., 1963c). Att den också kunde ha en annan funktion framhåller Björn Fremer (1961b), som i samtal med Monk hade nämnt ”att det kanske inte var så lämpligt att gå in med luva på Konserthusets estrad. Någon kunde bli stött. Han såg på mig och så sa han: Den här mössan kommer att få mig att svettas och när jag svettas så kommer jag att arbeta hårdare.”

Konsertintrycken skildras dramatiskt: ”en skäggig dundergud i rutig keps [...] försöker slå en flygel i stycken” (Bull, 1961); ”majestätisk dominans”, ”makalöst engagemang”; ”[s]vetten forsade [...] konvulsiviska ryckningar, fötterna viftade som i kramp. [...] [j]ag har aldrig sett så många chockskadade kritiker och musiker efter en konsert” (Celi, 1961).

Det repetitiva draget i Monks solospel kommenteras av Bertil Sundin och Lars Werner (1961) samt av signaturen Lasse (1963):

B: Som solist är Monk speciell också. Där andra fraserar fint och mjukt, med långa flytande fraser och ofta en massa överflödiga toner, där hamrar och hugger Monk samma figurer om och om igen...

L: Han insisterar intensivt och envist på vissa grejor. Det kan ge intryck av stelhet.

B: Ja, fast det blir mer så att han skapar en stark spänning med sina tillvridna melodifragment. Och hans patentlöpningar som ibland blir så irriterande, jag kände dom mest som ett slags murbruk som band ihop blocken. Dom kommer in så snyggt grafiskt. (Sundin och Werner, 1961)

Han upprepar samma fras om och om igen och försöker finna en logisk upplösning. Det är inte alltid det lyckas. Någn gång avslutas det med en löpning över hela klaviaturen och någon gång avslutas det över huvud taget inte, utan han börjar på nytt. (Lasse, 1963)

Lennart Östberg bedömer konserten 1961 som ”mer omtumlande” då han recenserar uppföljaren två år senare, där ”Monks tjugusende egensinniga tonspråk nu [...] kändes hemvant och behagligt förtroget. [...] en mer lysande reklam för god levande personlig och säljbar jazzmusik än den Monk nyligen gjorde i Konserthuset kan ingen pr-knutte i hela världen önska sig” (Östberg, 1963).

Vid stockholmskonserten 1963 finner Per-Anders Hellquist (1963) Monk ”bisarr och vildvuxen”, Hans Fridlund (1963) däremot ”fryntlig, nästan solig [...] generositeten själv”. Urban Stenström inleder sin recension så: ”I Stora salen satt en legendarisk neger och bearbetade golvet med högra foten och tangentbordet med högra armbågen”.¹² Senare i

¹² Stenström skriver även om Monks ”tre negerkamrater”, och *StD:s* förstasida använder samma dag uttrycken ”den legendariske negerpianisten” och ”den sömngångaraktigt säkre negern” om Monk

texten skildrar dock Stenström hur Monk ”lät sina briljantgnistrande fingrar löpa med en exakthet som är omöjlig för den som inte har hela sin reaktionssnabbhet i behåll”, och hans kroppsspråk:

Takten stampade han stadigt och lite plattfotat, och när han inte behövdes lämnade han flygeln och ställde sig och tittade på sina tre negerkamrater. Då vajade han oroväckande, och man tänkte: Denne präktige husfar har fått sig för mycket till bästa och kan knappt hålla balansen när han mönstrar sin avkomma i barnkammaren. Men det var förstås bara teater. I nästa ögonblick rusade den pompöse mannen till flygeln. (U. S-m., 1963)

Sign. Lasse (1963) redogör för liknande associationer: ”När han stod vajade han oroväckande. Misstanken att han styrkt sig med swedish schnaps låg nära till hands. När Monk med vesslelik snabbhet kastade sig över pianot, då det var hans tur, visade det sig att farhågorna beträffande hans nykterhet var ogrundade.”

Per-Anders Hellquist (1963) menar att Monk i sin musik

blandar socker och salt på ett rätt livsfarligt sätt. Där finns nästan otillåtligt banala treklangsfigurationer och löpningar men också ögonblick av genial klanglig fantasi och melodisk variation. I lysande ögonblick springer fram motiviska idéer – t. ex. originella förslagsföljder – som i sig rymmer på en gång både melodiska, rytmiska och koloristiska värden av särklass.

En ökad förståelse för Monks musik är märkbar i flera av konsertrecensionerna 1963: ”hans spel är numera allmänt accepterat” (Lasse, 1963). Hans Fridlund (1963) sammanfattar utvecklingen:

Ingen pianist inom jazzen har genom åren varit föremål för så hetsiga diskussioner: geni eller charlatan? [...] Men – i dagens jazzläge, med happenings och allsköns s k klangliga experiment upptäcker man hur mogen, strikt logisk och stram i formen Monks musik är. Det som för bara några år sedan verkade otillgängligt för majoriteten av jazzlyssnare är i dag närmast vardagsvara.

Carl-Erik Lindgren uttrycker liknande synpunkter:

Jag tycker mig minnas att jag någonstans – förmodligen i Grönköpings Veckoblad – läst att Thelonious Monk numera anses vara gammalmodig. Det är onekligen raskt marscherat av en man, som på 40-talet var så före sin tid att ytterst få begrep honom, som på 50-talet var ett i stort sett dött namn, som på 60-talet ”upptäcktes” av en kritikerklikk och helt plötsligt blev till den milda grad ”hip” att han utnämndes till världens bästa jazzpianist. [...] Har man haft förmånen att slinka in i Thelonious Monks värld och uppleva hans musik liksom inifrån tror jag inte det finns så värst mycket mer spännande att höra. Såvitt vi talar om jazz, förstås. (Celi, 1963)

Kontraktproblem

Dagen efter Monks första stockholmskonserter den 16 maj 1961 rapporterar *Expressen* om de turer som hade föregått den (Himmelstrand, 1961a). Enligt skildringen hade de

(Anon., 1963b). Tidens språkbruk var ett annat; man kan påminna sig *DN*s rubrik då Charlie Parker några år tidigare besökte Sverige: ”Svart landstigning i Bromma” (Anon., 1950). Men i övrigt lyser liknande uttryckssätt med sin frånvaro när Monk behandlas i svenska medier 1948–63.

svenska arrangörerna, bolaget Sonet, in i det sista varit ovetande om när Monk med sällskap skulle anlända. De landade på Bromma 14.30 på konsertdagen. Överenskommelsen gällde två konserter, men det visade sig nu med kort varsel att Monk endast var beredd att spela 45 minuter per konsert och ville dela estraden med ett annat band. I all hast anlätades Staffan Abeléens kvintett för att medverka. Sveriges Radio fanns på plats för att spela in konserten, men Monks manager George Wein förbjöd detta om man inte skrev på en förbindelse om att inspelningen inte fick ges ut på skiva - mot 25 000 kr i vite. Några dagar senare kommenterar Bertil Sundin (1961) *Expressens* framställning, som han finner tendentiös, och menar att varken Monk eller Wein kunde lastas för att arrangörerna inte ”hade satt sig in i en del formaliteter för Monks villkor att spela”. Björn Fremer (1961a) svarar följande dag på Sonets vägnar och ger sin bild av hur olika konsertkontrakt hade sålts vidare i flera led. I annat sammanhang försäkras Fremer (1961b): ”närmare ett nervöst sammanbrott har jag aldrig varit”.

Nattliga konsteskaper

Efter de två korta stockholmskonserterna den 16 maj 1961 inviterades Monk till Moderna museet, där utställningen ”Konst i rörelse” samma kväll invigdes med middag för inbjudna. Björn Fremer (1961b) förmedlar en intressant ögonblicksbild från Monks museibesök, då denne studerade

en mobile, som bildade flera mönster när man satte den i rörelse. Monk tog tag i Charlie Rouse och pekade på mobilen: ”Ser du. Den lilla grejen där blir många grejer, när jag sätter igång den. Just som när vi spelar. Skratta inte åt detta, man!” Ingen ska komma och säga till mig att Monk är en pajas eller någon slags halvdåre, som älskar att chockera sin omgivning. När Monk blir intresserad av något, så kan han diskutera med ett allvar och en kunnighet som förvånar.

Efter evenemanget följde färjetur till efterfest på Arenateatern på Djurgården. *Expressen* rapporterar att Monk

vållade många en stor besvikelse. Han satt i en skådespelarloge på Arenateatern, och hans fru lät hälsa att han kanske skulle spela en stump om publiken visade att den ville ha honom. Man prövade då med talkör, men det var alltid någon som ropade ”Heja Sverige” i stället, och det blev inget. (Jonason, 1961)

Jazzmusikerna Åke Persson, Egil Johansen, Bengt Arne Wallin med flera framträdde på Arenateatern. Deras konsert avbröts av att konstnärerna P. O. Ultvedt och Niki de Saint Phalle spelade leksaksxylofon (Jonason, 1961). Konsthistorikern Göran Söderström har återgivit sina minnen från denna kväll (Bydler et al., 2018, s. 89ff). I telefonsamtal med mig 2023-07-26 sammanfattade Söderström efterfesten på Arenateatern som ”en oerhört misslyckad historia”: ”Till en början försökte damerna i Thelonious Monks sällskap övertala honom att spela, men sedan tyckte de att det blev ett tjat, och så började de skälla som bandhundar på [Moderna museets intendent] Pontus [Hultén].” Robin D. G. Kelley förmodar (i e-brev till mig 2023-07-27) att de båda var hustrun Nellie Monk och managern George Weins hustru Joyce Wein.

Det finns ytterligare en version av det nattliga evenemanget innan Monk med sällskap tog flyget till följande aftons konsert i Köpenhamn. I ett radioprogram 2003 berättade teatermannen Per Edström om de jam sessions som han under åren 1960–63 anordnade på Arenateatern. Edströms skildring överensstämmer i anmärkningsvärt liten grad med de ovan beskrivna omständigheterna men äger trots det sitt intresse för en studie av Monk-bilden i svenska medier.

[Monk] insisterade på att få dricka det ena glaset [whisky] efter det andra för att han skulle kunna gå in och spela. Och jag som var konferencier gick då in och sa att snart kommer han [...] - och gick sen ut från scenen och försökte övertala Thelonious med hjälp av ytterligare glas att gå in och spela, och gick sen in på scenen och försökte lugna publiken som nu ropade på Thelonious Monk, när de inte skrek att de ville ha pengarna tillbaks, och gick sen ut och hällde opp mer whisky för att han skulle kunna gå in och spela, och till sist kunde han inte gå in längre, för den stora musikern med sin lilla mössa låg ner och rörde sig inte längre. Och själv gick jag då med största svårighet och ganska vingliga steg in och talade om att han var död, och att han därför inte kunde spela förrän i morgon. (Edström, 2003)

Bertil Sundin (1961) kommenterar hur den svenska kultureliten behandlat Monk på Arenateatern:

Där jammade några av de bättre svenska jazzmusikerna. De avbröts av Per Edström - med hjälp av rop från den kulturella publiken - för att ett par skulle få spela "Bjällerklang" på leksaksxylofon. Av förståeliga skäl tappade jazzmusikerna lusten att fortsätta. Så ville man att Monk skulle spela, men det ville inte han. Och det var väl ändå otacksamt? [...] Om Picasso hade varit med den här kvällen, skulle man då ha ropat upp honom på scenen och bett honom göra gratiskonst?

Avslutande reflektion

Den bild som svenska medier under åren 1948–63 förmedlade av Thelonious Monk kan naturligtvis uppfattas och värderas ur många perspektiv. I de föregående avsnitten har det samlade materialet huvudsakligen presenterats okommenterat. Som jag inledningsvis antydde bör det emellertid också möjliggöra några generella synpunkter som dels kan bidra till förståelsen av jazzmusikens - och en specifik jazzmusikers - föränderliga roller genom historien och till bilden av jazzkritikens betydelse i detta sammanhang, dels också nyansera och precisera nutida uppfattningar om Monks betydelse för svensk jazz. Här ska jag i korthet anlägga några synpunkter på materialet med utgångspunkt i tanken att den förmedlade Monk-bilden kan ses som en produkt av sociala handlingar.

Sådana perspektiv introducerades av kunskapssociologerna Peter L. Berger och Thomas Luckmann (1966/1991), som ville studera hur subjektiva uppfattningar blir till objektiva fakta då människor konstruerar världen vi lever i genom sina sociala handlingar. Beskrivningar, skildringar och bedömningar kan, snarare än att betraktas som avspeglningar av hur någonting faktiskt förhåller sig, ses som positioneringar, som sociala handlingar med viss funktion. Jonathan Potter (1996) påpekar att när en

beskrivning konstrueras som faktisk används den samtidigt både för att utföra en handling och för att bygga sin egen epistemologiska ställning som fastlagt faktum.

Den mediala uppmärksamhet som riktas mot en musikgenre har mycket att säga om hur musikaliska hierarkier och musikalisk legitimitet utvecklas (Lopes, 2002). I nutiden omfattar varje människas livsvärld oundvikligen erfarenheter av en mängd symboliska betydelser som förmedlas av massmedier. Att tolka musik är i den meningen en social praktik: att avkoda de ideologiska betydelser som producenter och förmedlare ”skriver in” i konstnärliga produkter (Hall, 1980; Denzin, 1992). Kulturproduktens mening kan sålunda ses som resultat av interaktiva processer. Den verklighet som förmedlas av medierna kan betecknas som *mediated reality* eller *hyperreality* (Thompson, 1995), där komplexa sociala händelser representeras i ”digested and linear form” (Jichova, 2007, s. 15). Recensioners språkliga utformning präglas ofta av *conversationalization* och *synthetic personalization* (Fairclough, 1989, 2004; Talbot, 1998) som förstärker intrycket av gemenskap i hur fenomen uppfattas och värderas. Nedan återkommer jag till strävan att etablera samförstånd som ett påfallande drag i den svenska mediebildens av Monk.

En musikers *persona* byggs upp av ett intrikat samspel mellan framträdande berättelser och de tolkningsramar som styr publikens förståelse av dem (Goffman, 1959). Howard S. Becker (1982) ser musikkritiker som delar av nätverk som samverkar i att producera uppfattningar om konstverk. En musikers originalitet kan i avsevärd grad konstrueras genom att producenter, agenter eller recensenter skapar eller pekar på betydelsefulla särdrag och skillnader; processen har kallats *hyperdifferentiering* (Crook et al., 1992). Simon Frith (1996) betraktar argumentation på populärkulturens område som mindre fokuserad på gillande/ogillande, mer ”about ways of listening, about ways of hearing, about ways of being” (s. 8); musikrecensenters traditionella roll har varit att överbrygga klyftan mellan artist och musikkonsument genom att förklara musiken och lära ut hur man bör lyssna på den (s. 64). Nedan pekar jag på hur sådana inslag också präglar den svenska mediebildens av Monks musik, oavsett vilket slag av estetiska normer skribenterna tillämpar.

Interaktiva processer av betydelseförmedling kan vara särskilt intressanta att studera beträffande skeden då en musikalisk genre präglas starkt av förändring. Strävan efter nytt tillmäts ofta i sig ett medialt värde (Askin och Mauskapf, 2017). Ibland kan dock förändringar vara av så radikal art att tolkningsramarnas legitimitet kommer att ifrågasättas. Jämfört med tidigare jazzstilar uppvisade bebop så många särdrag (inte minst rytmiskt och i förhållande till dans- och populärmusikrepertoar) att det inte hade varit orimligt att definiera den som en ny sorts musik, som visserligen utvecklats ur jazzen, men som resulterat i något annat än jazzmusik (DeVeaux, 1991, s. 538). De diskursiva mekanismer som kännetecknar hur jazzrecensenter kodifierar musikens förändrade betydelser och gränsdragningar har av Benjamin D. Innis (2022) beskrivits som ”reordering the criteria they use to assess value, quality, and category membership, thus codifying novel perceptions of category meanings and boundaries through their discourse” – en process mot ”category change” (s. 1746, 1756).

Bebopens framväxt förändrade jazzlandskapet radikalt och lade grunden för långvariga meningsskiljaktigheter mellan dem som saknade respektive hade intresse och förståelse för den nya musik som utvecklades ("traditionalister" och "modernister"), så även i Sverige och inte minst märkbart i tidskrifterna *Estrad* och *OJ*. DeVeaux och Innis perspektiv bekräftas av Göran Nylöf (2006), som studerar och exemplifierar hur svensk jazzdebatt inför fenomenet bebop tenderar mot "en definitionsfråga, en fråga om uteslutning av icke önskvärda utvecklingslinjer" (s. 53). Jan Bruér (2007) påpekar hur många lyssnare under denna tid vände sig från den dominerande swingmusiken, men så att säga åt andra hållet, och i stället kom att intressera sig för jazzens äldsta stilar (s. 64). Johan Fornäs (2004) beskriver förhållandet mellan "puritansk traditionalism" och bebopens "sträng[a] avantgardescen" som en "djupnande klyfta" i svensk jazz (s. 187). Alf Arvidsson (2011) visar hur jazzen i 1940- och 50-talens kulturdebatt kunde ses som samtidsuttryck, exempelvis som protestmusik eller som samtida folkmusik, men också som inkörsport till konstmusiken eller rentav som konstmusik i egen rätt (s. 127–155). Fornäs (2004) benämner de senare strategierna som *konstmodernism* (s. 172).

Även för "modernister" kunde emellertid Monk framstå som problematisk genom sin särart. Monk var normbrytande beträffande både *instrumentteknik* och *spelstil*, och i svenska medier ifrågasatte många om hans musik alls borde tas på allvar. Monk var vidare påtagligt normbrytande även beträffande sitt *beteende* på och utanför scenen; detta var i sig föremål för flitigt kommenterande och kunde förstås också användas för att stärka ifrågasättandet av hans musik. Det förefaller uppenbart att stora delar av den presenterade svenska mediebilden av Monk kan uppfattas i ljuset av sådana perspektiv. Svenska medier reproducerade i väsentlig del den dominerande, etablerade amerikanska mediebilden av Monk, vars ursprung i sin tur kan spåras till en skivbolagskampanj 1948 (Kelley, 2009, s. 132); därifrån övertog och utvecklade de svenska medierna exempelvis en rad mer eller mindre stående epitet, alltifrån "bisarr" och "excentrisk" till "genialisk".

Synpunkter på Monks pianospel dominerade många texter. Infallsvinklarnas spridning är inte ointressant. Genomgående präglas medieomdömena av (a) att de pekar ut särdrag som sägs (eller får förmodas) vara betydelsefulla (*hyperdifferentiering*; Crook m. fl., 1992) och av (b) argumentation som baseras på rekommenderade "ways of listening" (Frith, 1996). Monks musik tolkades och beskrevs av vissa skribenter på ett sätt som kan uppfattas som relativt neutralt och relaterat till något slags *jazzhistoriografisk kanon*: han sågs exempelvis som ett "mellanled" mellan Tatum och Powell (Wiedemann, 1952), hans improvisationer påpekades vara grundade i melodin snarare än harmoniken (L.W., 1956), och hans musik kunde i slutet av den studerade perioden klassificeras som "mogen, strikt logisk" (Fridlund, 1963) och "seriös" (Kleberg, 1963).

Vissa bedömningar av Monks musik formulerades i tydlig anslutning till något slags *klassiska musikestetiska normer* och kan nog ställvis kallas *konstmodernistiska*: Lars Resberg påtalade exempelvis brist på flerstämmighet (Resberg, 1961) men också fascinerande form och harmonik (Lazy, 1958a); Per-Anders Hellquist (1963) fann i Monks "motiviska idéer [...] melodiska, rytmiska och koloristiska värden av särklass". Jazzrecensenter kunde å andra sidan emellanåt vara explicita i sitt avståndstagande från

den etablerade, klassiska musikens bedömningsgrunder; jazzpubliken ansågs exempelvis kunna känna aktning inför en ”knasig” musiker (Hahn, 1959; Lazy, 1961), och till mer *genrespecifika estetiska normer* anslöt flera av de skribenter som kommenterade Monks rytmik och harmonik.

Oftare var dock skribenternas perspektiv tydligt färgade av det *subjektiva* lyssnarintrycket som huvudsaklig bedömningsgrund. Monks musik beskrevs av flera som *provocerande*: ”många [lyssnare] ger upp” (Öhman, 1957). Alf Montán uppfattade att den ville ”ge sken av djupsinne, som Monk egentligen saknar täckning för” (Petrini et al., 1956). Men trots ”missljudande ackord” och ”abrupta rytmiska betoningar” kunde musiken också ge intryck av ”originalitet och personlighet” (Wiedemann, 1954), och vissa poängterade även den *äkthet* eller autenticitet de uppfattade hos Monk: ”några falska tonfall existerar aldrig” (Hahn, 1959).

Den på estetiska normer grundade kritiken mot upplevda tekniska pianistiska tillkortakommanden hos Monk var emellanåt så skoningslös (”Botten av allt”; Harry, 1960) att den kunde möta skarpt formulerade invändningar från läsekretsen (Andersson et al., 1960). Nedsättande omdömen av liknande slag uttrycktes emellertid också återkommande i jargongartade ordalag som tycks vittna om skribentens strävan att *etablera samförstånd* och gemenskap med läsaren/musikkonsumenten i fråga om hur Monks musik uppfattas och värderas. Listan över sådana exempel på *conversation-alization* (Fairclough, 1989, 2004) i mediernas framställning kan lätt göras lång: ”tjänar 10000 kronor i veckan på tre konstiga ackord” (Himmelstrand, 1959); ”skulle få en pianopedagog att vissna ner och dö” (Boss, 1961); Monk sades ge intryck av ”aversion” mot pianon, kanske för att hans ”mamma, när han var liten, slog honom i huvudet med ett piano” (Lasse, 1961). En besläktad, raljant samförstånds-jargong återkom i många kommentarer till Monks beteende på och utanför scenen under hela den studerade perioden. Längst gick kanske Claes Dahlgren (1956) då han raljerade över Monks ”talang” att bokstavera sina låttitlar, som om det vore osannolikt att pianisten behärskade skriftspråk; men Monk framställdes som en lätt surrealistisk figur redan i en av de första introduktionerna av honom för en svensk läsekrets (Rosenkrantz, 1948) och ännu i en konsertrecension vid hans andra Sverige-besök (U. S-m, 1963).

Poesi bör inte analyseras med samma teoretiska begreppsarsenal som här har tillämpats på recensentprosans beskrivningar och positioneringar. Att surrealistiska perspektiv är påfallande i de två exemplen på svensk Monk-poesi från 1950-talet påpekas av Everling (1993) och Strauß (2001); sådana inslag av surrealism dominerade knappast tidens svenska jazzlyrik i övrigt utan kan nog ses i samband med den i dags- och specialpress förhärskande Monk-bilden.

Några mer generella iakttagelser kan göras. Musikens utveckling över tid medför nya stimuli för musiker, producenter, recensenter och lyssnande allmänhet att reagera på, och nya musiklandskap att orientera sig i. Sådana reaktions- och orienteringsmönster är i sin tur föränderliga och kan uppfattas som processer på flera plan. Mycket grovt kan vi i fallet Monk iaktta skilda utvecklingslinjer där exempelvis ogillande, ointresse, oförståelse och impopularitet alla så småningom övergår i sina motsatser. Recensenter och andra musikskribenter spelar dubbla roller i dessa processer. För att slå an måste deras texter i

viss mån utgöra representationer av befintliga, intersubjektiva reaktions- och orienteringsmönster, men texterna utövar samtidigt makt över sådana mönster genom att anlägga och argumentera för vissa normativa perspektiv på musiken. När denna i sig uppfattas som normbrytande i ett eller flera avseenden uppstår de behov som Innis (2022) talar om: skribenterna tvingas välja (och kanske även revidera) en viss uppsättning normer för att skildra och värdera musiken. Vi har sett ovan hur normer från den klassiska musikens fält kan ställas mot normer från jazzmusikens område, och hur skribenter söker precisera egenarten hos en viss musik genom att peka på hur och i vad mån den ansluter till förmodat accepterade normer – genom att relatera det nya till det redan kanoniserade.

För att närmare kunna studera dynamiken mellan den jazzlyssnande allmänhetens förhållningssätt och mediernas, skulle ett avsevärt bredare empiriskt material krävas. Här har jazzskribenternas ställningstaganden stått i fokus. Att de utövar inflytande och makt över läsekretsens förhållningssätt är ett rimligt antagande, men vi har också sett hur vissa kritikerpositioneringar tvärtom kunde uppfattas som alltför extrema av läsekretsen och därför möttes med kraftfulla protester. Värdet av att studera musikreception som *förändringsprocess* framstår här tydligt. Med relativt stor sannolikhet hade Harry Arnolds hårda kritik av Monk passerat utan invändningar, om den hade formulerats ett antal år tidigare.

Carl-Fredrik Reuterswårds ord ”och ett pæron mognar i skuggan” har av mig uppfattats som en träffande – och framsynt! – bild av hur mediebilderna av Monk generellt förändrades under den studerade femtonårsperioden: från ”alldeles okänd” (Elevinsohn, 1948) och ”nästan [...] en sagofigur” (Dahlgren, 1953c) över ”bisarr och obegriplig” (Öhman, 1957) till ”hemvant och behagligt förtroget” (Östberg, 1963).¹³ En skribent formulerade det slagkraftigt: Monk var ”före sin tid” på 40-talet, ett ”dött namn” på 50-talet, ”hip” på 60-talet (Celi, 1963). Monks konsertframträdanden i Stockholm 1961 och 1963 hade givetvis stor betydelse för utvecklingen av den svenska Monk-receptionen. Omdömena om dessa konserter ter sig bitvis radikalt olika: från den dramatiskt formulerade rapporten om ”chockskadade kritiker och musiker” (Celi, 1961) till konstaterandet två år senare att Monk gör ”lysande reklam” för ”säljbar jazzmusik” (Östberg, 1963). I det femtonårsperspektiv som studerats här framstår de svenska mediernas utveckling mot att uttrycka ökad mottaglighet och förståelse för Monks musik än tydligare.

Referenser

Radioprogram

Dahlgren, Claes, 1953c. Jazzglimtar från USA. [Intervju med Thelonious Monk.] (028). Manusdatum 1953-04-16, sändningsdatum 1953-05-29. Musikverket, Claes Dahlgrens samling, Visarkivets katalog JA 03200.

¹³ Ett av många möjliga jämförelseobjekt när det gäller att ”mogna i skuggan” kunde vara Erik Satie, vars musik under lång tid främst beskrevs som formlös, obegriplig, grotesk, ofullgången och excentrisk (Ahlman, 2012, s. 19ff).

Edström, Per, 2003. Sommar med Per Edström. Sveriges Radio P1, 21 juli.

Personlig kommunikation

Kelley, Robin D. G., 2023. E-brev till författaren 27 juli.

Söderström, Göran, 2023. Telefonsamtal med författaren 26 juli.

Samtida tidnings- och tidskriftsartiklar samt böcker¹⁴

Andersson, Göran, Gustavsson, Claes, Eklöf, Curt, Andersson, Lars-Gunnar, Andersson, Gunnar, Palmgren, Dag, och Harry [Harry Arnold], 1960. Harry & Monk. *Estrad*, 1960, nr 7-8, s. 26.

Andström, Bobby, 1960. Landsortsungdomarna sötare än infödingarna i Stockholm. *Expressen*, 22 september.

Anon., 1950. Svart landstigning i Bromma. *DN*, 20 november.

Anon., 1955. Åttatimmarsjazz söder om Söder. *DN*, 5 december.

Anon., 1956. Jamsession. *Arbetet*, 20 maj.

Anon., 1957a. ”Excentriske pianisten...” [Orubricerad notis.] *Expressen*, 4 januari.

Anon., 1957b. ”Pianisten Thelonius Monk...” [Orubricerad notis.] *Arbetet*, 10 januari.

Anon., 1958a. Jazzronden. *AB*, 20 juli.

Anon., 1958b. Skivtipset: Peppar och kanonkulor starka kryddor. *AB*, 8 september.

Anon., 1960a. Jamsession: Thelonious Monk på sverigevisit? *Arbetet*, 3 april.

Anon., 1960b. Laddat säsongsslut. Monk kanske kommer. *Estrad*, 1960, nr 4, s. 3.

Anon., 1960c. Små utsikter för Monk-besök. *Estrad*, 1960, nr 5, s. 3.

Anon., 1961. Ny europeisk organisation ger oss fler jazzkonserter. *Expressen*, 5 mars.

Anon., 1963a. Nytt på skiva. Jazz för envar. *SvD*, 3 mars.

Anon., 1963b. Geni i krimmermössa. *SvD*, 6 mars.

Anon., 1963c. Jazzexcentrikern Thelonious i P1-konsert. *Arbetet*, 11 mars.

A. R. Ö. [Anders R. Öhman], 1959a. Jazz på skiva: Restrapsodi. *SvD*, 19 januari.

A. R. Ö. [Anders R. Öhman], 1959b. Jazz på skiva: Från Jelly Roll till Thelonious Monk. *SvD*, 21 december.

BANK, 1963. Aktuell jazzgäst: Monk – diva och mästerpianist. *SvD*, 4 mars.

Boss [Bo Holmqvist], 1955. Ung man gör historia på ett horn. *DN, DN-Junior*, 10 augusti.

Boss [Bo Holmqvist], 1956a. Irländsk bluesång i konfektion. *DN*, 21 mars.

Boss [Bo Holmqvist], 1956b. Mest om Ellington. *DN*, 25 november.

Boss [Bo Holmqvist], 1957a. Swing med Braff. *DN*, 20 januari.

Boss [Bo Holmqvist], 1957b. Mjuksint jazz. *DN*, 8 december.

Boss [Bo Holmqvist], 1958a. Om blues och piano – mest... *DN*, 31 augusti.

Boss [Bo Holmqvist], 1958b. Gammelmans jazz. *DN*, 12 oktober.

Boss [Bo Holmqvist], 1958c. Jazz för junior. *DN*, 29 oktober.

¹⁴ Beträffande förkortningar av namn på vissa tidningar och tidskrifter, se s. 242, fotnot 6.

Sven Bjerstedt

- Boss [Bo Holmqvist], 1959a. De gynnade jazzmusikerna. *DN*, 27 november.
- Boss [Bo Holmqvist], 1959b. Jazzbudskap i olika former. *DN*, 20 december.
- Boss [Bo Holmqvist], 1960a. Jazzens svarta våg. *DN*, 2 oktober.
- Boss [Bo Holmqvist], 1960b. Jazz à la Gallup. *DN*, 27 november.
- Boss [Bo Holmqvist], 1961. Kepsjazz med Monk. *DN*, 17 maj.
- Bull [Olle Carlsson], 1961. Originalen Monk. *Arbetet*, 18 maj.
- CAP, 1960. Jazz-solo: Några aktuella pianister. *Sölvesborgstidningen*, 2 juli.
- Celi [Carl-Erik Lindgren], 1957a. Thelonius Monk. Genius of modern music, Vol. 1 [skivrecension]. *Estrad*, 1957, nr 2, s. 11.
- Celi [Carl-Erik Lindgren], 1957b. Thelonious Monk Trio [skivrecension (Prestige LP 7027)]. *Estrad*, 1957, nr 3, s. 11.
- Celi [Carl-Erik Lindgren], 1961. Ingen blötläggning - ingen avhärdning. [Konsertrecension, Stockholms konserthus 16 maj 1961.] *Estrad*, 1961, nr 6, s. 7.
- Celi [Carl-Erik Lindgren], 1963. Länge leve den gammalmodige. [Konsertrecension.] *Estrad*, 1963, nr 4, s. 7.
- Dahlgren, Claes, 1948. Mitt i bebopnästet. Resebrev från New York. *OJ*, 1948, nr 8, s. 10-11, 15.
- Dahlgren, Claes, 1950. Nytt från New York. *OJ*, 1950, nr 11, s. 10-11.
- Dahlgren, Claes, 1951. Nytt från New York. *OJ*, 1951, nr 10, s. 10-11.
- Dahlgren, Claes, 1953a. Kenton spelar jazz. Amerikanska nyheter. *OJ*, 1953, nr 6, s. 8-9, 12.
- Dahlgren, Claes, 1953b. Jazzlaboratorium i Brooklyn. Amerikanska nyheter. *OJ*, 1953, nr 11, s. 8-9.
- Dahlgren, Claes, 1954. Glimtar om glimtar. *OJ*, 1954, nr 12, s. 22-23, 60.
- Dahlgren, Claes, 1956. Monk komiker i Town Hall. Amerikanska nyheter. *OJ*, 1956, nr 5, s. 6-7, 11.
- Dahlgren, Claes, 1957a. 10 miljoner såg jazzprogram i TV. *Expressen*, 13 december.
- Dahlgren, Claes, 1957b. Tacksägelsejazz i Carnegie Hall. Amerikanska nyheter. *OJ*, 1957, nr 12, s. 8-9, 11.
- Dahlgren, Claes, 1958a. Jazz och långhårigt. Amerikanska nyheter. *OJ*, 1958, nr 10, s. 8-9.
- Dahlgren, Claes, 1958b. Thelonious i trassel. Amerikanska nyheter. *OJ*, 1958, s. 11, nr 12-13.
- Dahlgren, Claes, 1959a. Mord på Birdland. Amerikanska nyheter. *OJ*, 1959, nr 2, s. 8-9.
- Dahlgren, Claes, 1959b. Newportjazzen lockade 13000. *Expressen*, 4 juli.
- Dahlgren, Claes, 1960. Ornette håller. Amerikanska nyheter. *OJ*, 1960, nr 5, s. 6-7.
- Dahlgren, Claes, 1961. Showbusiness: Brendan Behan med i jazzrevy. *Expressen*, 2 mars.
- Dahlgren, Rolf, 1963. Konst och konstigheter. *Estrad*, 1963, nr 11, s. 15.
- Elevinsohn [Erik Levinsohn], 1948. Bunk, Duke, Chubby o. Dizzy. *Estrad*, 1948, nr 2, s. 3.
- Englund, Buddy, 1956. Jazz för HT. *Hudiksvallstidningen*, 24 juli.
- Feather, Leonard, 1951. Färgtelevision har gjort entré. Amerikanytt från Leonard Feather. *Estrad*, 1951, nr 10, s. 6.
- Fremer, Björn, 1961a. Hur vill svenska jazzpubliken ha det? *AB*, 23 maj.

- Fremer, Björn, 1961b. Ingen skall komma och säga till mig att Monk är en pajas. *Estrad*, 1961, nr 7-8, s. 27.
- Fridlund, Hans, 1963. Jazzens Gossen Ruda bättre förstådd i går. *AB*, 6 mars.
- Gitler, Ira, 1957. Monk Intime. ”Åt fanders med andras musik...” *Estrad*, 1957, nr 5, s. 6.
- Grunnet Jepsen, Jörgen, 1955. Jazzens instrumentalister: pianot. *OJ*, 1955, nr 9, s. 12-13.
- Gottlieb, Bill, 1947. Thelonius Monk - genius of bebop. Elusive pianist finally caught in interview. *Down Beat*, 24 september, s. 2.
- Hahn, Ove, 1956a. Pianojazz '56. *Estrad*, 1956, nr 3, s. 5.
- Hahn, Ove, 1956b. *Jazz, kyrka, ungdom*. Lund: Gleerup.
- Hahn, Ove, 1957. Jazzkrönika. *Arbetaren*, 24 januari.
- Hahn, Ove, 1959. Monk - jazzens särling. *Estrad*, 1959, nr 7-8, s. 13-14.
- Harry [Harry Arnold], 1959. The Thelonious Monk Orchestra. At Town Hall [skivrecension (Riverside RLP 12-300)]. *Estrad*, 1959, nr. 10, s. 18.
- Harry [Harry Arnold], 1960. Thelonious Monk himself [skivrecension (Riverside RLP 12-235)]. *Estrad*, 1960, nr 4, s. 14.
- Hellquist, Per-Anders, 1963. Jazzgeni i pälsmössa. *SvD*, 6 mars.
- Himmelstrand, Peter, 1957. I dag spisar vi bara jazz. *Expressen*, 15 augusti.
- Himmelstrand, Peter, 1958. Skivnytt: Rock, klassiskt och kammarjazz. *Expressen*, 8 augusti.
- Himmelstrand, Peter, 1959. Själ - det som räknas då man sjunger. *Expressen*, 12 juli.
- Himmelstrand, Peter, 1961a. Monk i keps och stickad luva men ändå en allvarlig musiker. *Expressen*, 17 maj.
- Himmelstrand, Peter, 1961b. Thelonius Monk på trasselhumör hotade slopa konsert. Arrangörerna bleknade, extraband fick skaffas. *Expressen*, 17 maj.
- Himmelstrand, Peter, 1961c. Peter Himmelstrand bjuder på skiva: Carli Tornehave får filmroll i ”Åsa-Nisse”. *Expressen*, 22 maj.
- Himmelstrand, Peter, 1963. Thelonius Monk - musik med knasig charm. *Expressen*, 6 mars.
- Jonason, Anders, 1961. Rörlig invigning av rörliga konsten (Men *dit* kom inte Thelonius Monk...). *Expressen*, 17 maj.
- Karlsen, Rolf, 1956. Monk blev törstig. *OJ*, 1956, nr 4, s. 43.
- Kull, Percy, och Resberg, Lars, 1955. *Jazzboken* (översättning och bearbetning av Sven Møller Kristensen [red.] [1953], *Jazzens Hvem Hvad Hvor - Politikens Jazzleksikon*, Köpenhamn: Politiken). Stockholm: Forum.
- Lasse [sign.], 1961. Kufen Monk. *SvD*, 1 juni.
- Lasse [sign.], 1963. Kammarjazz av högsta kvalitet spelades. Thelonius Monk är också mycket rolig. *SvD*, 30 mars.
- Lazy [Lars Resberg], 1957. Thelonius Monk. Genius of modern music, Vol. 2. *Estrad*, 1957, nr 6, s. 10.
- Lazy [Lars Resberg], 1958a. Thelonious Monk: Brilliant Corners [skivrecension av Brilliant corners/ Ba-lue Bolivar ba-lues-are / Panmonica / I surrender, dear / Bemsha swing (London LP LTZ-U15097)]. *Estrad*, 1958, nr 6, s. 16.
- Lazy [Lars Resberg], 1958b. Gerry Mulligan - Thelonious Monk: Mulligan meets Monk [skivrecension, London LTZ-U 15127]. *Estrad*, 1958, nr 11, s. 16.

Sven Bjerstedt

- Lazy [Lars Resberg], 1959. Thelonious Monk Quartet: Thelonious in action [skivrecension (Riverside RLP 12-262)]. *Estrad*, 1959 nr 9, s. 17.
- Lazy [Lars Resberg], 1960. Thelonious Monk Quartet: Mistrioso [!] [skivrecension (Riverside LP RLP 12-279)]. *Estrad*, 1960, nr 1, s. 12.
- Lazy [Lars Resberg], 1961. Thelonious Monk: Quartet Plus Two at the Blackhawk [skivrecension (Riverside RLP 1171)]. *Estrad*, 1961, nr 2, s. 12.
- Lindgren, Carl-Erik, 1956. Jazz, kyrka och ungdom. *Estrad*, 1956, nr 12, s. 9.
- Lindgren, Carl-Erik, och Resberg, Lars, 1956. Thelonious Monk: Eronel/Off minor/Smoke gets in your eyes/Well you needn't (Jazz Selection JEP 4531) [skivrecension]. *Estrad*, 1956, nr 5, s. 14.
- Lippmann, Horst, 1950. Bebop-bohem - avantgardist. Thelonius Monk presenteras. *Estrad*, 1950, nr 12, s. 11.
- L. K. [Lars Kleberg], 1963. Radion svarar SJR. *OJ*, 1963, nr 4, s. 5.
- Lowdown, 1951. Voice of America har ryckt upp sig. Världen runt i radio med Lowdown. *Estrad* 1951, nr 6, s. 12.
- L. W. [Lars Werner], 1956. Thelonious Monk. [Recension av Jazz Selection JEP 4531: Eronel, Off minor, Smoke gets in your eyes & Well you needn't.] *OJ*, 1956, nr 4, s. 26.
- L. W. [Lars Werner], 1957. Genius of Modern Music. Thelonious Monk (Vol. 2) [Recension av Blue Note BLP 1511: Carolina moon, Hornin' in, Skippy, Let's cool one, Suburban eyes, Evonce, Straight no chaser, Four in one, Nice work, Monk's mood, Who knows & Ask me now]. *OJ*, 1957, nr 6, s. 28-29.
- Löfgren, Claesgöran, 1956. Ett verk om jazz. *Arbetaren*, 17 mars.
- Malm, Sven, 1964. Händelserik februari i Göteborg. *OJ*, 1964, nr 3, s. 20.
- Nordgren, Ulf, och von Bahr, Lars, 1954. Jazz-biten. *Arbetet, Lilla Extra-bladet*, 9 november.
- Olausson, Rune, 1958. Möte med Monk och Mulligan. *GHT*, 22 november.
- Olausson, Rune, 1959a. Saxofonister av alla slag. *GHT*, 21 mars.
- Olausson, Rune, 1959b. Jazzbohemien Mystiske Monk. *GHT*, 18 juli.
- Olausson, Rune, 1960a. Udda jazzfigurer. *GHT*, 2 april.
- Olausson, Rune, 1960b. Femstjärnig sommarjazz. *GHT*, 2 juli.
- P. A. Jazzo [sign.], 1961. En riktigt trevlig jazzkväll med Monk. *SvD*, 17 maj.
- Petrini, Olle; Himmelstrand, Peter; och Montán, Alf, 1956. Sommarschlager - Omdiskuterad Monk. *Expressen*, 6 april.
- Resberg, Lasse, 1961. Monk kan inte spela piano - varken som kompmusiker eller solist. Radiojazzen avlyssnad av Lasse Resberg. *Estrad*, 1961, nr 7-8, s. 22.
- R. O. [Rune Olausson], 1957. GHT-guide för juljazz och julschlager. *GHT*, 21 december.
- Rolf [Rolf Dahlgren], 1959. Thelonious Monk Quintet: Five by Monk by Give [skivrecension (Riverside RLP-12-305)]. *Estrad*, 1959, nr 12, s. 18.
- Rolf [Rolf Dahlgren], 1960. Thelonius Monk: Alone in San Francisco [skivrecension (Riverside RLP 12-312)]. *Estrad*, 1960, nr 6, s. 12-13.
- Rosenkrantz, Timme, 1948. Han som först spelade Be-bop. *Estrad*, 1948, nr 10, s. 10-11.
- S. J. [sign.], 1956. Skivor i topp. *GHT*, 1 december.
- Sundin, Bertil, 1961. Monk möter svensk kultur. *AB*, 22 maj.

- Sundin, Bertil, 1964. Händelserik helg i New York. *OJ*, 1964, nr 1, s. 10–11, 19.
- Sundin, Bertil, och Werner, Lars, 1961. En lektion i jazz. Recension av Thelonious Monks konserter i form av ett delvis redigerat bandat samtal mellan Bertil Sundin och Lars Werner. *OJ*, 1961, nr 6, s. 8–9.
- U. S-m. [Urban Stenström], 1963. Kontraster i Konserthuset. *SvD*, 6 mars.
- Weck [Lars Weck], 1963. Atmosfärladdad Monk-konsert. *DN*, 6 mars.
- Westin, Karl-Otto, 1948. Swingspalten. *AB*, 4 oktober.
- Westin, Karl-Otto, 1958. Här är Broadway. Nytt knarktrassel med jazzstjärnor. *AB*, 4 november.
- Wiedemann, Erik, 1952. Thelonius Monk. Bebopens överstepräst. *OJ*, 1952, nr 4, s. 12–13, 17.
- Wiedemann, Erik, 1954. Jazzintryck från Paris. *OJ*, 1954, nr 7, s. 10–11, 29.
- Öhman, Anders R., 1957. Jazz på skiva: Kort om gott. *SvD*, 13 oktober.
- Östberg, Lennart, 1963. Monk i högform. Thelin övertygade stort. *OJ*, 1963, nr 3, s. 14.

Övrig litteratur

- Ahlman, Klas, 2012. *Satie i Sverige. En receptionshistorisk studie av Erik Saties musik och estetik genom svenska aktörer, arenor och pedagogiska material.* (Examensarbete.) Stockholm: SMI.
- Andersson, Claes, 1984. *Under.* Helsingfors: Söderström.
- Arvidsson, Alf, 2011. *Jazzens väg inom svenskt musikliv. Strategier för självständighet och erkännande 1930–1975.* Möklinta: Gidlund.
- Askin, Noah, och Mauskapf, Michael, 2017. What makes popular culture popular? Product features and optimal differentiation in music. *American Sociological Review*, 82, s. 910–944.
- Becker, Howard S., 1963/1991. *Outsiders. Studies in the sociology of deviance.* New York: Free Press.
- Becker, Howard S., 1982. *Art worlds.* Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Berger, Peter L., och Luckmann, Thomas, 1966/1991. *The social construction of reality. A treatise in the sociology of knowledge.* London: Penguin.
- Bergner, Roger, red., 2002. *Den Gyllene Cirkeln. Jazzen på 1960-talet.* Stockholm: Prisma.
- Bruér, Jan, 2007. *Guldår & krisår. Svensk jazz under 1950- och 60-talen.* Diss. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Bydler, Charlotte, Gedin, Andreas, och Ringarp, Johanna, red., 2018. *Pontus Hultén på Moderna museet. Vittnesseminarium Södertörns högskola, 26 april 2017.* Stockholm: Södertörns högskola. <https://sh.diva-portal.org/smash/get/diva2:1221536/FULLTEXT01.pdf>
- Carlson, Stig, red., 1959. *Tolv blå toner. En svensk jazzantologi.* Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Carlsson, Rune, 2009. *Precis i tiden. En jazzmusiker minns.* Göteborg: Ejeby.
- Copland, Aaron, 1939. *What to listen for in music.* New York: McGraw-Hill.
- Crook, Stephen, Pakulski, Jan, och Waters, Malcolm, 1992. *Postmodernization. Change in advanced society.* London: Sage.
- Denzin, Norman K., 1992. *Symbolic interactionism and cultural studies. The politics of interpretation.* Cambridge: Blackwell.

- DeVeaux, Scott, 1991. Constructing the jazz tradition. *Jazz historiography. Black American Literature Forum*, 25 (3), s. 525–560.
- DeVeaux, Scott, 1999. "Nice work if you can get it". Thelonious Monk and popular song. *Black Music Research Journal*, 19(2), s. 169–186.
- Edström, Olle, 2015. *Duke Ellington – och jazz i Sverige*. Stockholm: Carlsson.
- Everling, Bo, 1993. *Blå toner och svarta motiv. Svensk jazzlyrik från Erik Lindorm till Gunnar Harding*. Diss. Stehag: Symposion.
- Fairclough, Norman, 1989. *Language and power*. London: Longman.
- Fairclough, Norman, 2004. *Analysing discourse. Textual analysis for social research*. London: Routledge.
- Fitterling, Thomas, 1997. *Monk. His life and music* (övers. Robert Dobbin). Berkeley, CA: Berkeley Hills Books.
- Fornäs, Johan, 2004. *Moderna människor. Folkhemmet och jazzen*. Stockholm: Norstedt.
- Frith, Simon, 1996. *Performing rites. On the value of popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- Goffman, Erving, 1959. *The presentation of self in everyday life*. New York: Anchor Books.
- Gourse, Leslie, 1997. *Straight, no chaser. The life and genius of Thelonious Monk*. New York: Schirmer.
- Hall, Stuart, 1980. Encoding/Decoding. I: Stuart Hall, red., *Culture, media and language: Working papers in cultural studies, 1972–1979*. London: CCCS University of Birmingham Press, s. 128–138.
- Hentoff, Nat, 1961/1978. *The jazz life*. New York: Da Capo.
- Innis, Benjamin D., 2022. Category change in cultural fields. Practice deviation and the discursive maintenance of category meanings in jazz music. *Organization Studies*, 43 (11), s. 1745–1767.
- Jichova, Miroslava, 2007. *Gendered representations of jazz vocal artists. A critical discourse analysis of CD and performance reviews, and interviews*. Diss. New Orleans: University of New Orleans.
- Kelley, Robin D. G., 2009. *Thelonious Monk. The life and times of an American original*. New York: Free Press.
- Lopes, Paul, 2002. *The rise of a jazz art world*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Monson, Ingrid, Gennari, John, och Jackson, Travis A., 2010. Eccentric, gifted and black. Thelonious Monk revealed. *DuBois Review: Social Science Research on Race*, 7 (2), s. 381–402.
- Möllerstedt, Gunnar, 1954. *Triangeliskärvor*. Malmö: Författaren.
- Nylöf, Göran, 2006. *Kampen om jazzen. Traditionalism mot modernism – en värdekonflikt speglad i svensk jazzpress under efterkrigstiden*. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- O'Neal, Hank, 2009. *The ghosts of Harlem. Sessions with jazz legends*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Perchard, Tom, 2011. Thelonious Monk meets the French critics. Art and entertainment, improvisation, and its simulacrum. *Jazz Perspectives*, 5 (1), s. 61–94.
- Persson, Ann, 1988. Frågyvis filur avslöjar musikens hemligheter. *DN*, 21 augusti.

- Potter, Jonathan, 1996. *Representing reality. Discourse, rhetoric and social construction*. London: Sage.
- Reuterswärd, Carl-Fredrik, 1955. *Abra Makabra*. Stockholm: Bonnier.
- Snismarck, Olle, 1987. *Den blågula trumpetten. En svensk jazzantologi*. Stockholm: Norstedt.
- Solis, Gabriel, 2008. *Monk's music. Thelonious Monk and jazz history in the making*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Strauß, Frithjof, 2001. Epistrophe: Monkpoesi. En jazzpianostil som genstand for europæisk og amerikansk litteratur. I: Walter Baumgartner, Per-Erik Ljung och Frithjof Strauß, red., *Skriva om jazz - skriva som jazz. Artiklar om ord och musik*. Lund: Lunds universitet, Litteraturvetenskapliga institutionen, s. 167–186.
- Strauß, Frithjof, 2003. *Sound-Sinn. Jazzdiskurse in den skandinavischen Literaturen*. Freiburg im Breisgau: Rombach.
- Talbot, Mary, 1998. *Language and gender. An introduction*. Malden, MA: Blackwell.
- Thompson, John B., 1995. *The media and modernity. A social theory of the media*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Werner, Mats, 2014. *Lasse Werner: en lycklig skit. Den svenska jazzens gossen Ruda*. Möklinta: Gidlund.
- de Wilde, Laurent, 1997. *Monk* (övers. Jonathan Dickinson). New York: Marlowe.
- Williams, Martin, 1992. What kind of composer was Thelonious Monk? *The Musical Quarterly*, 76 (3), s. 433–441.

Abstract

Following the record company Blue Note's publicity campaign for jazz pianist Thelonious Monk in 1948, the image of Monk commonly presented in Swedish as well as American media was one of an eccentric, mysterious, even weird musician, sometimes viewed as a genius. This article presents and discusses the development of the Swedish media image of Monk during the period 1948–63, from the first mentions of him in Swedish press until his second concert performance in Stockholm. The presentation includes an overview of epithets commonly associated with Monk in Swedish media; a brief look at two poems on Monk; summaries of how Monk was depicted as a musician and as a human being; a presentation of the few interviews with Monk published in Sweden; and a summary of the media coverage of Monk's Stockholm concerts in 1961 and 1963. In sum, the media image of Monk went through a process of radical development during the period: from being presented as unknown over being dismissed as bizarre and incomprehensible to being described as familiar and 'hip'. In a concluding section, the presented material is discussed from the perspective of social constructionism.

Keywords: Thelonious Monk, jazz, media, reception studies, social constructionism

Författaren

Sven Bjerstedt (född 1962) är professor i musikpedagogik med inriktning mot scenkonst och improvisation vid Teaterhögskolan i Malmö, Konstnärliga fakulteten, Lunds

Sven Bjerstedt

universitet. Efter doktorsavhandlingen *Storytelling in jazz improvisation: Implications of a rich intermedial metaphor* (2014) har han utgivit böckerna *Skådespelarens musikalitet* (Gidlund, 2017), *Storytelling in jazz and musicality in theatre. Through the mirror* (Routledge, 2021) och *Kring Fakiren* (Ekström & Garay, 2022). Han är verksam som jazzpianist och har i eget namn givit ut albumet *Peace* (Berno Records, 2013).