

Thelonious Monks musikalske univers

„Jazz and freedom go hand in hand“*

Af TORE MORTENSEN

Monk is the most unique musician of our crowd. He was the one least affected by any other musician (...) When I heard him play, he was playing like Monk, like noone else.¹

I jazzlitteraturen nævnes pianisten Thelonious Sphere Monk (1917-1982) gerne sammen med Dizzy, Bird, Kenny Clarke og Charlie Christian, den grundstamme af musikere, som i starten af 1940'erne skabte fundamentet for efterkrigstidens moderne jazz. Men hvor de øvrige musikere (og i særdeleshed Parker) blev tone-angivende for de efterfølgende generationer af musikere på deres respektive instrumenter, blev det ikke Monk, men derimod Bud Powell, der kom til at skabe bebop konceptet for klaver. Bud Powells personalspillestil var umiddelbart mere tilgængelig som forbillede for de unge pianister end Monks mere særegne og kantede.² Fra de tidligste studieindspilninger under eget navn i 1947 og frem til de sidste koncertoptagelser i 1972 forblev Monk umiskendeligt den samme, et sjældent eksempel på en unik musiker, der kun levede og virkede i sit eget selvskabte musikalske univers.

Det er ikke noget særsyn, at en jazzmusiker har sin egen stemme, sin egen stil (dvs. en karakteristisk sound, teknik, improvisationsmåde, specielle foretrukne licks, osv.), dette er tværtimod et særkende for jazztraditionen; men Monk var speciel derved, at hans personlige spillestil tilsyneladende ikke var funderet på forgængerne inden for jazztraditionen, jf. Dizzy Gillespie citatet ovenfor. Allerede ved bebopens fremkomst i Minton's Playhouse i starten af 1940'erne havde Monk fundet sin egen stemme og var umiskendeligt – Monk.

*. Monk citat fra ca. 1959, her efter noterne til *The Complete Black Lion and Vogue Recordings of Thelonious Monk*, se note 6.

1. Dizzy Gillespie citat fra selvbiografien, *To Be Or Not To Bop*, Doubleday & Co. Inc., New York 1979, s. 136.

2. Monk sagde selv: „Musicians play my tunes but they can't play my style.“ (Her citeret efter Valerie Wilmer: *Jazz People*, The Bobbs-Merrill Company Inc., Indianapolis og New York 1970, s. 43).

1. Gospelindflydelsen

The Monk runs deep.³

Men hvad var Monks spillestil da funderet på? På to områder kan man med sikkerhed påvise en ydre indflydelse på Monks stil. Den legendariske Harlem *stride* pianist James P. Johnson var Monks idol i teenageårene, og de to tilbragte megen tid sammen i New Yorks San Juan Hill kvarter, hvor de begge boede. Netop Harlem pianisternes venstre hånds stride bliver en fast bestanddel i den senere Monk-stil.

En anden påvirkning kom fra *gospelmusikken*, og dette kan forklare nogle af de særlige karaktertræk ved Monk-stilen. I en 2-årig periode i slutningen af 1930'erne turnerede den unge Monk med en omrejsende kvindelig vækkelsesprædikant. Der foreligger ingen dokumentation i form af optagelser herfra, men Monks musik har givetvis haft en prægnant rytmisk karakter, som det bl.a. kendes fra de amerikanske *sanctified churches*. Jackie McLean fortæller om denne musiks indflydelse på den senere Monk-stil:

Monk said to me that when he was young he first started playing piano with a church-type band, that he used to go out of town traveling with the sanctified band that played spirituals and things, but that these things had a very strong rhythm, as you know. I know what he means about the rhythm, because if you go to a sanctified church it's impossible to sit there, if you've got any rhythm in you, without something happening. Even if you hold it back and say, well, I'm going to be cool and enjoy it from within, it's hard to keep still and sit there because it'll get you one way or another. (...) With Monk it was the same. You can still hear traces of those roots in his music today. If you listen to Monk's sounds and his rhythm, then you can still hear that old sanctified influence. It's not like he got his sound out of nothing.⁴

Gospelmusikkens virkning på menigheden er primært baseret på musikkens enkle og prægnante *rytmiske karakter*, „it'll get to you one way or another.“ Også præsten anvender i sine song sermons bevidst talerytmen som middel til at rive tilhørerne med, hvor gentagelser af fraser, tekstlige „refræner“ og hele timingen i dialogen med tilhørerne indgår i en gradvis opbygget emotionel proces. Den *vokale sound* i den dynamiske gospelsang indgår som en anden væsentlig forudsætning for det spirituelle udtryk. Hos den unge Monk fæstnede disse tidlige indtryk sig dybt i hans bevidsthed; spiritualiteten, det at løfte og bevæge tilhørerne, blev en integreret del af hans musik og en forudsætning for hans musikalske skaben. Art Blakey fortæller:

3. Charlie Parker citat fra covernoterne til Thelonious Monk, *The Prophet* (Scepter Records SPS 550).

4. A.B. Spellman: *Black Music, Four Lives*, Schocken Books, New York 1970, s. 201.

Years ago I was talking with Thelonious and he said, „When you hit the bandstand, the bandstand is supposed to lift from the floor, and the people are supposed to be lifted up too.“ When he said this, some people laughed, but it was not funny to me because I could feel that when he played.⁵

Der er i tidens løb skrevet en del om Monks kompositioner og improvisationer, først og fremmest fordi de indbyder til den tematisk/motivisk analytiske tilgang, som vi anvender over for den nodenoterede kunstmusik.⁶ Formålet med denne artikel er at forsøge at forbinde sådanne analytiske iagttagelser med det klingende forløb, dets udtryk og virkning på tilhørerne. Monk var en mester i at arbejde med tematisk/motiviske konstruktioner, men altid som middel for det musikalske udtryk, der skulle bevæge og løfte tilhørerne.

2. Sounden

The most exciting moment for me, with Monk, came at the Vanguard. It was one day, when he refused to play any of his songs, and so he played all standards; and then, that's when one knew, one really knew the truth 'bout Monk then.

– What was it?

– *Urghh!!* See, it didn't matter what Monk played. I saw Monk sit down at the piano and read a sheet of music, note for note, and *that* sounded like Monk, you see?⁷

Den umiddelbare genkendelighed i Monks klaversound hænger sammen med, at han som en af de få jazzpianister arbejdede intenst med instrumentets klanglige potentiale. (Monk spillede altid på velstemte – og gode – flygler). Den

5. Arthur Taylor: *Notes And Tones*, Quartet Books Limited, London 1983, s. 248.

6. Af tidligere publicerede artikler og bøger kan nævnes:

Peter Niklas Wilson: „Versuch über das 'Monkische'. Zur Musikalischen Ästhetik Thelonious Sphere Monk und ihren posthumen Weiterwirken“, *Jazzforschung* 19 (Graz 1987), s. 41-59; en glimrende artikel, der sigter på at definere komponenterne i den specielle monk'ske spille-måde.

Thomas Fitterling: *Thelonious Monk, Sein Leben, Seine Musik, Seine Schallplatten* (Oreos Collection Jazz), Waakirschen 1987; et nyttigt redskab til studier af Monks musik.

Lawrence O. Koch: „Thelonious Monk: Compositional Techniques“, *Annual Review of Jazz Studies* 2 (1983), s. 67-80; artiklen er et afskrækkende eksempel på en strukturel analytisk tilgang til Monks kompositioner.

Michael Cuscuna og Brian Priestley har skrevet fremragende artikler om Monk og hans musik i noterne til følgende antologier fra Mosaic Records: *The Complete Blue Note Recordings of Thelonious Monk* (RM4-101), samt *The Complete Black Lion and Vogue Recordings of Thelonious Monk* (RM4-112).

7. Barry Harris citat fra en TV-transmitteret portrætudsendelse om Monk (en co-produktion mellem Toby Byron/Multiprices, Taurus Films Munich og Video Arts Japan).

intense og kraftbetonede klang var betinget af en speciel *pianistisk teknik*, som kan studeres på videooptagelser af koncerter.⁸ Fingrene, der blev holdt udstrakt parallelt med tangenterne, nærmest svirpede ned mod tasterne med en percussion-agtig effekt; visse hurtige figurer blev spillet med undersiden af fingrene og med en helt speciel over- og undersætning; melodispil i venstre hånd krydset over højre samt *single line* fraser spillet skiftevis med begge hænder, som en vibrafonist, er eksempler på specielle monk'ske teknikker. Monk beskyldtes ofte for at have en „dårlig“ teknik, der ikke tillod ham at spille med det samme virtuose flow som f.eks. en Bud Powell; alligevel spillede han ubesværet virtuose løb, hvis og når han ønskede det. Pointen er naturligvis den, at han ikke ønskede at spille flydende og pianistisk i traditionel forstand, og at han udviklede sin helt egen teknik med henblik på at skabe sit personlige musikalske udtryk.

Som det vil fremgå af videooptagelserne, var Monks tilgang til instrumentet ikke begrænset til selve den pianistiske teknik. Monk involverede hele kroppen – armene, albuerne, overkroppen, benene, hele sin person – som i en dans, en *pas de deux*, med instrumentet.

Monks kropslige spillemåde og fuldtone klaversound er givetvis udviklet inden for gospelmusikken og afspejler en skabende vilje, der insisterede på at gribe tilhørerne i et jerngreb og *swinge så hårdt som overhovedet muligt*. („The bandstand is supposed to lift from the floor, and the people are supposed to be lifted up too“.)⁹

3. Kompositionen

I like the whole song – melody and chord structure – to be different. I make up my own chords and melodies.¹⁰

Var Monks klaverteknik unik i jazzhistorien, så var hans kompositioner og improvisationer det i ikke mindre grad, for, som sagt, klaverteknikken udvikledes som redskab for den personlige musikalske stil.

Af de ca. 70 kendte Monk-kompositioner er kun få *songs*, som vi kender dem fra f.eks. Duke Ellington; kun få af dem er skrevet over allerede kendte akkordskemaer, som hos Charlie Parker. I stedet er hver enkelt komposition præcist styret af gennemgående motiver eller ideer, så den fremstår som et selvstændigt og helstøbt værk, komplet med tema over et unikt akkordgrundlag og i et fastlagt arrangement (*akkordvoicings*, *fills*, osv.) Monks kompositions måde kan bedst karakteriseres som en proces, hvori den musikalske substans blev kogt ind, og alt overflødigt fyldstof fjernet, indtil én enkelt kerne eller idé havde udkrystalliseret sig.

8. Pt. er forfatteren bekendt med to tilgængelige videoproduktioner, nemlig: *Monk In Europe* (Jazz & Jazz Video Collection, VIDJAZZ 18, 1990) samt TV-portrætudsendelsen, se note 7.

9. Som note 5.

10. Monk citat fra jazzmagasinet *Metronome*, her citeret efter Michael Cuscuna, se note 6.

Det mest radikale eksempel på en sådan melodisk koncentration er *Thelonious*, hvor der i A-stykket kun anvendes én tone og én rytmisk idé (*se eks. 1). Denne rytmiske/melodiske koncentration modsvares så til gengæld af et tætpakket akkordgrundlag, hvor meloditonen Bb harmoniseres med ikke færre end 11 dominantakkorder i én lang sekvens.

Eks. 1, *Thelonious*:¹¹



I *Well, You Needn't* indskrænker A-stykkets harmonik sig til to alternerende akkorder, F og Gb, temaet til et enkelt 2-takters motiv, en treklangsbrydning over F-akkorden, der afsluttes med den karakteristiske, skæve „be-bop“ på Gb-akkorden (*). B-stykket kontrasterer harmonisk med en mere udbygget kromatisk sekvens, mens det melodiske er kogt ned til det lille motiv, der afsluttede A-stykket (**):

Eks. 2, *Well, You Needn't*:¹²



11. Transskriberet efter Thelonious Monk, *genius of modern music 1*, (Blue Note CDP 7 81510 2); alle transskriptioner af forfatteren.

12. Ibid.

I *Criss Cross*, bygget op over en regelret 32-takters songform (AABA), optræder to korte motiviske ideer i både A- og B-delene, men i skæve rytmiske „transponeringer“, som tilslører temaets regelmæssige 8-takters metrik.

Eks. 3, *Criss Cross*:¹³



I *Ba-lue Bolivar Ba-lues-are* ses eksempler på et par af Monks særlige rytmiske teknikker. I t. 3-4 skabes en kortslutning af beatet med den skævt placerede rytmiske figur (*). I de sidste fire takter låses temaet fast med 3/4-motivet; her drejes tilhørernes 4/4-fornemmelse ind i en blindgyde, hvor man tror at høre den afsluttende Bb-akkord på et markeret 1-slag i stedet for det ubetonedede 4-slag.

13. Transskriberet efter Thelonious Monk, *genius of modern music 2* (Blue Note CDP 7 81511 2).

Evidence, et AABA-tema over akkordskemaet til *Just You, Just Me*, er styret af én idé, nemlig uforudsigelige rytmiske accentueringer. Hvis man ikke på forhånd er bekendt med kompositionen og fra starten er i stand til at spore sig ind på 4/4-takten, har man ikke en kinamands chance for at finde r-slaget undervejs:

Eks. 6, *Evidence*:¹⁶

I løbet af A-stykket falder accentueringerne således på næsten alle 4/4-taktens beats og off-beats.

Det siger sig selv, at Monks skiftende musikere havde problemer med hans kompositioner. Monks kompositioner skulle læres pr. gehør og stillede store krav til musikernes instrumentale færdigheder, men de var først og fremmest en udfordring til de vante måder at tænke musik på:

Look here, Coltrane practised Monk tunes. Sonny Rollins practised Monk tunes, and they *practised* these tunes! They *practised* playing these songs. You did not necessarily come up and look at some Monk changes and play the song, you know. See Monk was that kind of way, period, man!¹⁷

Tenorsaxofonister som Sonny Rollins, John Coltrane, Johnny Griffin og Charlie Rouse var, præ-Monk, vant til primært at „være til stede“ i det melodiske og harmoniske fundament, når de improviserede; det har været muligt for dem at improvisere med den metriske og formmæssige fornemmelse på rygmarven, fordi harmonikken og melodikken i de fleste standards og originalkompositioner er i overensstemmelse med en regelmæssig 4-takters metrik. I konfrontationen med Monks kompositioner kom disse musikere i voldsom konflikt med disse

16. Transskriberet efter Thelonious Monk, *Evidence* (Milestone M 9115).

17. Barry Harris citat, se note 7.

indgroede vaner. Ikke blot skulle de honorere de store krav, som de vanskelige melodilinier og uvante akkordprogressioner udgjorde, men samtidig skulle de selv holde styr på uregelmæssighederne i den metriske opbygning for ikke at blive tabt undervejs. Og fra musikere, som har spillet hos Monk, gives der utallige vidnesbyrd om, at *når* (og ikke hvis) man tabte tråden hos Monk, så var man for alvor på den, for Monk leverede ikke med sit *comp* – som det ellers var sædvane – nogen støtte til den solist, der mistede overblikket i hans metriske snarer.

Når kompositionen først var lagt fast, havde den fundet sin form og ændredes normalt ikke ved senere indspilninger. Balladekompositionen *Crepuscle With Nellie*, der kendes i fem studie- og syv live-indspilninger, ændredes således ikke med én tone i perioden fra 1957 til 1971, ligesom Monk heller ikke tillod, at der blev improviseret over denne komposition. Så stærkt står kompositionerne, at når andre musikere spiller dem, har de ofte store problemer med at sætte deres eget, personlige præg på det melodiske og harmoniske fundament. Hellere overtager de hele kompositionen uden væsentlige ændringer.¹⁸

4. Standardrepertoiret

I tell you. There was a song Monk played, it's an old standard Monk played called *Lulu's Back In Town*. Man, let me tell you, I heard Monk practising that song, he played that tune, *in tempo*, and practised that song for maybe two hours. The average pianist, I doubt if there's a pianist, I know I, myself, if you could sit and play a tune, yourself, *in tempo*, and do it for an hour, I don't think there are too many cats there can do it.¹⁹

Monk spillede også melodier fra jazzens standardrepertoire. Men inden han fremførte dem offentligt, blev de gennemarbejdet med utallige gennemspilninger og variationer, jf. citatet ovenfor, indtil et færdigt og komplet arrangement havde udkrystalliseret sig. Eksempler på sådanne rekomponerede standards er hans *Body and Soul*, *Don't Blame Me* og *Just a Gigolo*, der alle blev spillet solo.

18. Således overtager så at sige alle pianister – *tone for tone* – Monks egen klaver-intro og coda til *Round Midnight*.

19. Barry Harris citat, se note 7.

Eks. 7, *Just a Gigolo*:²⁰

Chord symbols for the first system:

A^b $Cm7$ $E^b7(^b5)$ E^bm11 $E9(^b9)$ E^bm11 $E^b7(^b5)$

Chord symbols for the second system:

B^bm7 $E7(^b5)$ B^bm7/F B^b7 E^b9 $A7$ A^b6

Chord symbols for the third system:

E^bm7 $D7(^b9)$ $G\phi$ $C7(^b5)$ $F7(^b5)$ $F7(^b9)$ B^bm6/G

Chord symbols for the fourth system:

D^b_{add9} D^bm6/B^b $F7(^{\#}9)$ $B^b9(^b9)$ B^bm7 E^b11 E^b7 $A7$ A^b

20. Transskription efter LP'en *Misterioso*, en liveoptagelse fra Five Spot Cafe, New York City, 7. august 1958. Det er vigtigt, når man studerer transskriptionerne, at man også giver sig tid til at høre de pågældende indspilninger; selv en nok så nøjagtig nedskrift vil ikke kunne give nogen fornemmelse af det musikalske udtryk.

Just a Gigolo kendes i otte indspilninger fra 1958 til 1967, som ikke afviger væsentligt fra hinanden. Tempoet er det typisk monk'ske pseudo-rubato, hvor han tilsyneladende famler sig frem til hver ny akkord. Karakteristisk er også de dissonerende og åbne akkordvoicings, der kun medtager de allernødvendigste toner, korte dissonerende forslagstoner sammen med akkorderne (t. 3, 5, 6, 7, 11, 12, 13, 14) samt hyppig brug af akkorder med b5 (t. 2, 4, 5, 10, 11, 13, 14). I t. 8 afsluttes første halvdel med den metriske lås; bemærk også den dramatiske forslagseffekt i t. 11, hvor melodien for første gang afviger fra sin sekvensagtige struktur. Bemærkelsesværdigt er især det spartanske arrangement, hvor melodien er holdt helt enkel uden hurtige løb eller fills mellem de enkelte fraser og med de åbne akkordvoicings uden fordoblinger; det 16-takters tema er ganske enkelt låst fast i en stram og logisk komposition.

Dette eksempel illustrerer, hvorledes Monk rekonstruerede de ældre standards ved at udsætte dem for en form for musikalsk syrebåd, der fjernede alt „overflødigt fedt“ og sentimentalitet fra melodierne, så de til sidst fremstod som originale Monk-kompositioner.

5. Soloen og akkompagnementet

De nøje kalkulerede og intrikate kompositioner satte store krav til musikerne, og Monk valgte musikere af høj standard, som kunne honorere dem og udfolde sig improvisatorisk inden for de kompositoriske rammer. I kvartetformatet (tenor-sax, klaver, bas, trommer) demonstrerede han selv i praksis, med sit eget solospil og i backingen til solisten, de muligheder, som han så i kompositionerne, og som der her skal gives et par eksempler på.

ANALYSEEKSEMPEL I: *Well, You Needn't*,²¹ klaver-compet.

Efter introduktion i soloklaver og temapræsentation for hele kvartetten følger fem kor tenorsaxsolo af Charlie Rouse, hvor Monk leverer *comp* i de tre første kor.

Temaets AABA-form (se eks. 2) er styrende for Monks comp til Charlie Rouse, i alle tre kor tematiseres nemlig compet i A-stykkerne. I 1. solokor er det rubatoagtige 2-takters motiv overtaget direkte fra den motiviske lås i slutningen af temaet (**se eks. 2):

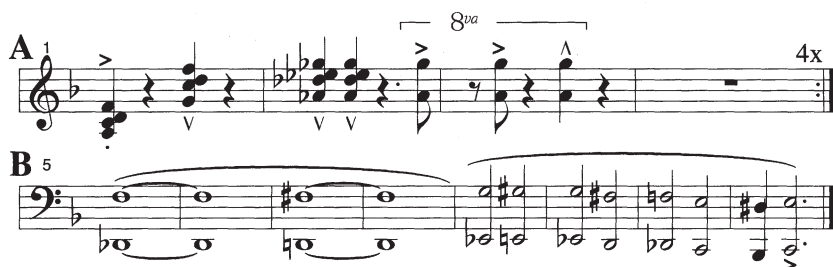
Eks. 8:



21. Denne indspilning stammer fra LP'en *Live at the It Club* (Columbia Cz 38030), en optagelse fra 31. oktober 1964.

I 2. solokors A-stykker giver Monk rytmegruppen vinger med et stadigt gentaget og varieret 4-takters rytmisk akkordcomp. Som kontrast hertil markeres den kromatiske akkordrække i B-stykket med legato decimer i det dybe lege:

Eks. 9:



I 3. solokor af tenorsaxsoloen indskrænker Monks comp sig til en trinvis faldende fordobling af baslinien i de to første A-stykker for at skubbe ekstra rytmisk energi i kontrabassens melodiliner. Derefter falder han ud i BA og stroller, som han havde for sædvane, i de sidste kor af tenorsaxsoloen:

Eks. 10:



ANALYSEEKSEMPEL II: *Ba-lue Bolivar Ba-lues-are*,²² klaver-compet og solo-improvisationen.

Monks motiviske comp i de første to kor af Rouses tenorsaxsolo stammer fra den motiviske lås fra slutningen af temaet (*se eks. 4, t. 11-12):

22. Ibid., optaget dagen efter, 1. november 1964.

Eks. 11:



I resten af Rouses syv kor pauserer Monk.

Klaversoloen, der strækker sig over seks kor, starter med et gentaget motiv, en optaktsfigur efterfulgt af hæmioler; hæmiolfiguren transponeres til 2-slaget i takten, så figuren „kører forbi“ 1-slaget i næste takt. Hele 2. solokor skydes således af sted i den stærkt markerede hæmiolrytme, der gradvist intensiveres og danner et frirytmsk modspil til den underliggende 4/4-rytme:

Eks. 12:



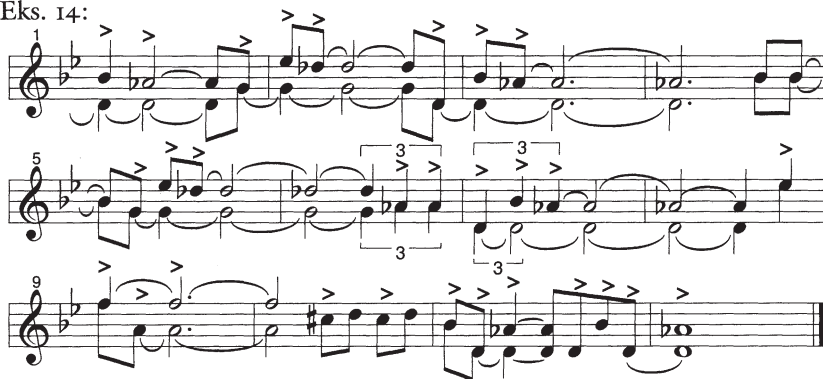
3. solokor begynder med en stærkt rytmisk markeret *single line* med motivisk lås (*) t. 3-4; t. 5-8 er en kraftigt markeret nedadgående *single line*, og i t. 11 sluttet *single line* koret af med et lille sekstmotiv (**):

Eks. 13:



Det 4. solokor er bygget over sekstmotivet, der nærmest hamres ud og får lov til at klinge frem til den næste varierede gentagelse:

Eks. 14:



I 5. solokor vender Monk tilbage til den stærkt markerede *single line* med de kendte rytmiske transponeringer og låsning af motiver (*), og Monk afslutter med en voldsomt udhamret grundtone, Bb, som overgang til 6. solokor:

Eks. 15:



I 6. solokor trækker Monk med et kraftbetonet, enkelt og primitivt 4-takter akkordriff rytmegruppen som et godslokomotiv:

Eks. 16:



6. Dansen

Or how can you put jazz beyond Monk? How can you keep Monk tied into a bebop situation; it's just Monk; it isn't anything that would fit a name as terrible as bebop.²³

Monk trådte for alvor ind på scenen sammen med bebopgenerationens musikere, men hans musikalske stil havde kun perifer berøringsflader med den spillestil, som fik betegnelsen bebop. Bebopens spillestil kendetegnedes generelt ved frigørelsen fra swingtidens 2-beat til fordel for et lettere og mindre tyngende 4-beat *groove*, dræbende hurtige tempi, opøvelsen af den instrumentale ekvilibrisme med henblik på at skabe de rytmisk avancerede melodiliniér over et udvidet og avanceret akkordberedskab, osv.

23. Jackie McLean citat, *Spellman* (1970), s. 233.

Men Monk prioriterede anderledes. I gospelsituationen havde han fornemmet den energi, som lå i rytmen og i sounden, og han udviklede sin stil med henblik på at overføre denne energi til sine musikere og sit publikum med et kraftbetonet klaverspil og krasse bluesfarvninger af meloditoner med accentuerede forslags-toner. Men Monk var først og fremmest en virtuos på det rytmiske felt; swing-fornemmelsen i single line improvisationerne med de kraftige accenter på beatet, magtfulde rytmiske riffs, hans sans for *space*, de rytmiske kortslutninger af beatet og teknikken med at låse motiver osv., alt sammen kendetegner det en musiker, som bevægede sig i tid, dansede *til* pulsen, *imod* pulsen, *i overensstemmelse med* eller *i modsætning til* det faste metrum. Dansen er kodeordet til Monk. Også i bogstaveligste forstand, for når han ikke selv spillede, rejste han sig ofte op og dansede til sine musikere:

Dancing was part of the music; and I think Monk sorta knew this some kind of way, because Monk had his own little shuffle, and he'd get up and dance while Charlie Rouse played, and the minute Charlie Rouse stopped his solo, Monk was at the piano playing. That means *instantly!* Right into it, you know, no pause, no ..., the dancing was a part of the piano playing.²⁴

Monk sagde, „Jazz and freedom go hand in hand“, og han udnyttede friheden til at gøre, hvad ingen andre havde gjort. Men han vidste også, at den kunstneriske frihed forpligtigede ham til selv at definere rammerne for den musikalske skaben; hans kompositioner var motivisk koncentrerede og hans improvisationer, i lighed hermed, stramt disponerede.

Monk blev som komponist en af jazzens allerstørste arkitekter, som improvisator og akkompagnatør en af dens mest magtfulde bygningskonstruktører. Når en Sonny Rollins eller en John Coltrane senere komponerede og improviserede stramt ud fra enkle motivkerner, så var dette en del af arven fra Monk. Når musikere som Mingus og Horace Silver i 1950'erne begyndte at arbejde ud fra gospeltraditionen, så var dette utænkeligt uden Monk. Så selvom Monk ikke fik den store stildannende indflydelse på andre musikere, som en Charlie Parker, så udøvede hans stærke kunstneriske integritet og musikalske idérigdom en varig indflydelse på alle, der kom i berøring med ham og hans musik.

24. Barry Harris citat, se note 7.

SUMMARY

Thelonious Monk's musical Universe: „Jazz and Freedom go hand in hand“

The jazz composer and pianist Thelonious Sphere Monk held a unique position among musicians of the bebop generation. This was primarily due to his personal piano style, which apparently had no foundation in jazz tradition, and which had only a few imitators among the following generations of musicians.

The article discusses how Monk's early profession as a gospel pianist in the late 1930s strongly influenced his musical concept as a whole in later years. The following aspects of Monk's musical style are examined:

- Monk's piano sound as a result of a highly personal piano technique.
- The compositional principles of Monk and how each composition appears as a unique specimen; typical is the concentration on a few motives or ruling principles, the technique of interrupting the 4/4-feeling by short circuiting the beat and locking the themes by the use of irregular metrical devices. These metrical irregularities together with unaccustomed harmonic progressions made heavy demands on the musicians who played with Monk.
- Monk's arrangement/recomposing of melodies from the standard repertoire.
- Monk's comp and solo techniques are analyzed in *Well, You Needn't* and *Ba-lue Bolivar Ba-lues-are* from the LP *Live at the It Club*.

In conclusion Monk style is generally characterized by his emphasis on aspects of sound and rhythm as a means of moving and lifting his audience. Even though Monk's instrumental style did not have many imitators, his musical approach, as documented in the article, had a great impact after World War II on musicians such as Sonny Rollins, John Coltrane, Charles Mingus and Horace Silver.