

Master (mit Streicher-Overdubs vom 7.5.1969, 3:24)	The Memphis Record	RCA-LP, 1987
Take 6 (komplett, 4:30)	From Nashville To Memphis	RCA-Box, 1993
Falsche Angabe auf Cover: 3:28.		
Take 7	Platinum: A Life In Music	RCA-Box, 1997
Remix als alternativer Take mit Fadeout, 3:18.		
Take 7	Suspicious Minds: The Memphis 1969 Anthology	RCA, 1999
Remix mit Fadeout, 3:53. Mit One-Liner vor Take 8: <i>Save The Last Take For Me</i> .		
Proben gekürzt, Take 6 (mit fs Remix)	Memphis Sessions	FTD, 2001
Master-Mono-Mix wie bei der Single	From Elvis In Memphis	RCA Legacy, 2009
Das Ende wurde für eine längere Spieldauer dazu geschnitten.		
Master-Remix	30 #1 Hits	RCA, 2002
Elvis' Harmoniegesang Overdub-Part (1:17)	30 #1 Hits	DVD Audio, RCA, 2002
Takes 1-5, komplette Proben, 6-8 (Master-Take)	Back In Memphis	FTD, 2012

Der 13. Januar 1969 war ein Montag. Um Elvis unterzubringen, musste Chips Moman ein paar bereits geplante Sessions verschieben, darunter auch eine mit Neil Diamond. Der Legende nach stimmte Diamond einer Verlegung zu, wenn Elvis im Gegenzug versprach, einen seiner Songs aufzunehmen. Elvis, dessen Sessions für den Abend gebucht waren, war begeistert als er herausfand, dass Roy Hamilton, sein Idol aus Kindheitstagen, tagsüber im selben Studio arbeiten würde: Es war das perfekte Omen. Bobby Wood, der Klavierspieler, beschrieb, wie Elvis an jenem Abend mit einigem Trara durch die Hintertür das Studio in der Thomas Street 827 betrat. „Er war in den besten Jahren“, erinnerte sich Bobby. „Er sah besser aus als ein Großteil der Frauen, die ich gesehen habe.“ Was Elvis sah, konnte nur als Bruchbude beschrieben werden, und auch die Nachbarschaft war nicht viel besser; andererseits schien der Raum Seele auszustrahlen. „In den Dachsparren fiepten die Ratten“, erinnerte sich Gitarrist Reggie Young. Der Sound, der bei American produziert wurde, hatte nicht viel mit modernstem Equipment zu tun, sondern gründete vor allem auf seinem Stamm an Musikern, die einen stark vom R&B beeinflussten Stil entwickelt hatten, der jegliche bluesigen Kanten, mit denen die Nashville-Musiker aufgetrumpft haben mochten, bei weitem übertraf. Tommy Cogbill, Bassist und Produzent bei American, war ein brillanter Jazz-Musiker, dessen rhythmische Geschmeidigkeit die Musik vorantrieb und gleichzeitig eine melodiose Eigenschaft bewahrte, die seine ausgetüftelten Bassparts wie simple kommerzielle Hooklines klingen ließen. Gitarrist Reggie Young spielte mit einer dezenten aber eloquenten Schlichtheit, wobei er immer die Individualität und Klangfarbe eines jeden Songs herauszufinden versuchte. Der Rest der Band bestand aus Schlagzeuger Gene Chrisman, Bobby Wood am Klavier, Bobby Emmons an der Orgel und Mike Leech, der sich mit Cogbill am Bass abwechselte (aber auch für Percussion zur Verfügung stand). John Hughey würde bei Bedarf die Steel-Gitarre übernehmen und Chips' Assistent Ed Kollis an der Mundharmonika aushelfen. Sie stammten alle aus dem Süden, waren alle ungefähr in Elvis' Alter und teilten ein musikalisches Erbe, welches Country, Gospel und Rhythm & Blues miteinander verschmolz.

Für die Musiker war Chips Moman so etwas wie eine Vaterfigur im Studio, der nichts weniger als totales Engagement tolerierte. Was ihn anbelangte, so hatten die Musiker außerhalb des Studios kein Leben und konnten zu jeder Uhrzeit

ELVIS PRESLEY: A LIFE IN MUSIC

herbeizitiert werden. Doch ihre harte Arbeit als Session-Band hatte sich ausbezahlt gemacht und ihnen zu einem Ruf verholfen, an den nur noch die Hausbands von Motown, Muscle Shoals, und von Stax auf der anderen Seite der Stadt heranreichten. Sie nahmen ihre Platten so knackig und funky auf wie ihre lokale Konkurrenz bei Stax, doch sie wussten auch, wie man ihnen einen echten „weißen“, kommerziellen Anstrich verpasste – entscheidend, wenn man Pop-Platten für den Massenmarkt machen wollte.

Und obwohl er mittlerweile der Kopf eines Mini-Imperiums war, zu dem unter anderem Press Music Publishing und das neu gegründete AGP Label gehörten, war Chips nach wie vor ein Produzent, der mit anpackte. Er konnte ein geduldiger Zuhörer sein, der wartete, Vorschläge, Korrekturen oder Ermunterung zu bieten hatte, während die Musiker zusammen daran arbeiteten, die Essenz eines jeden Songs zu ergründen. Wie so viele Produzenten bevorzugte auch Chips, die Gesangspur separat aufzunehmen, was ein Überspringen der anderen Instrumente verhinderte und somit eine einfacher abzumischende Spur produzierte. Mit dem 8-Spur-Mischpult, das American besaß, wurden alle Live-Aufnahmen auf vier Spuren aufgenommen, was vier weitere Spuren für Overdubs übrig ließ. Der Sänger konnte zwar mit der Band zusammen singen, während die ihr Arrangement ausarbeitete, doch dies geschah unter dem Vorbehalt, dass es sich dabei nur um einen provisorischen Gesang handelte, der später durch eine bessere Aufnahme ersetzt werden würde. Durch dieses Maß an Kontrolle konnte Chips jedes Element selbst zusammenstellen und so den individuellen Sound erzeugen, der das Markenzeichen des Studios war. Und er hatte keinerlei Grund, bei Elvis Presley eine andere Herangehensweise zu verfolgen. Denn war es nicht etwa so, dass Elvis sich aus denselben Gründen zu dem Studio hingezogen fühlte, weshalb jeder andere Musiker auch zu American kam: Wegen seines einzigartigen Sounds und Chips Momans einzigartiger Fähigkeit, Hit-Platten zu produzieren?

Wie immer war Freddy Bienstock vorbereitet und kam zu den American-Sessions mit einer Mischung aus Elvis' Wünschen und neuen Songs von seinen angestellten Songwritern, sowie Titeln, zu denen sie bei früheren Sessions nicht gekommen waren. Auf Elvis' Liste standen viele der alten Favoriten, die ihn nach wie vor verfolgten: *From A Jack To A King*, *Without Love*, *Rags To Riches*, Ivory Joe Hunters *I Will Be True*, Bobby Darins *I'll Be There*, Dusty Springfields *You Don't Have To Say You Love Me*, und schließlich auch Hank Snows *I'm Movin' On*. Otis Blackwell, Billy Strange und das Team Giant, Baum und Kaye lieferten alle neue Songs ab. Ben Weisman reichte *Rubberneckin'* ein und Mort Shuman hatte zwei Songs zu bieten: *You'll Think Of Me* und *Over My Head*. Zu den wieder vorgelegten Demos gehörte Teppers und Bennetts *Can You Find It In Your Heart*, welches es beinahe in die Fernsehshow geschafft hätte. Die neu angeheuerten Songwriter Guy Fletcher und Doug Flett schickten Material, und Freddy hatte drei vielversprechende



Mit Chips Moman (links) und Felton Jarvis (rechts) bei American Studios, Memphis, Januar 1969

Stücke von dem Team Arnold, Martin und Morrow: *This Is The Story*, *A Little Bit Of Green* und *Sweet Angeline*. Lamar Fike steuerte *My Little Friend* von einem seiner neuen Songwriterin Shirl Milete bei, sowie *Wearin' That Loved On Look* von Doodle Owens und *Inherit The Wind*, den Song von Eddie Rabbitt, den er praktisch bei jeder Session seit August 1967 vorgelegt hatte.

Zu ungefähr jener Zeit hatten die Verlage von Elvis die Hälfte der Anteile an einem weiteren Verlag, American Music, erworben (keinerlei Beziehung zu dem Studio). Der erste Song aus diesem neuen Katalog war *Long Black Limousine*, mit dem Jody Miller damals einen kleinen Country-Hit feierte. In hoch dramatischer Form erzählt er die düstere Geschichte eines Mädchens vom Land, das auf der Suche nach Erfolg in der großen Stadt alles zurücklässt, nur um dann in einem Leichenwagen wieder nach Hause zurück gebracht zu werden. Als Elvis das Stück als erste Nummer der Session wählte, legte er ein Gefühl von Verlust und Verzweiflung in den Song, eine Art Wut, die von einer beinahe persönlichen Identifikation mit dem Thema angetrieben zu sein schien. Was auch immer der Ursprung seiner Gefühle gewesen sein mochte, nur wenige seiner Aufnahmen können dieser Leidenschaft in seiner Stimme Paroli bieten: Vielleicht nur bei *It Hurts Me* und *If I Can Dream* und in der Inbrunst seiner Gospel-Aufnahmen von 1966 gibt er sich dem Leid so vollkommen hin. Die Band spielte mit einfacher Effektivität, ließ dem Sänger Platz zur Erforschung, und die Geschichte des Songs entfaltet sich fast wie ein Film, zum Leben erweckt von den detaillierten Ergänzungen des mit Overdubs versehenen Arrangements. Als sie das Stück aufnahmen, ließ Chips die mittleren acht Takte offen. Das war eine Strategie, die für Elvis ungewohnt gewesen sein musste, der es gewohnt war, dass seine Musiker ihre Solos live spielten, während er sie dabei anfeuerte, doch für Chips war die Pause nur ein Fundament für die Bläser- und Gesangs-Overdubs, die er bereits im Kopf hatte.

This Is The Story von dem neu verpflichteten englischen Team Arnold, Morrow und Martin bekam einen großen Push von Freddy, der gerade erst die Vereinbarung eingegangen war, dass alle Songs von Carlin Music, seiner in London ansässigen Firma, über Elvis' Firmen in den Vereinigten Staaten laufen mussten. Diese langsame Ballade wurde erneut von der Einfachheit der musikalischen Begleitung zum Leben erweckt, insbesondere von Tommy Cogbills fließendem Basslauf und Chips' späteren Overdubs, bei denen Streicher und eine weibliche Stimme, die perfekt mit der von Elvis harmonierte, hinzugefügt wurden, was dem Song zu einer noch größeren Fülle verhalf. Bei dieser Vorstellung hatte Elvis' Stimme eine raue, beinahe heisere Note – eine Färbung, die an die Leidenschaft des NBC-Specials erinnerte, aber auch ein Zeichen dafür war, dass eine Erkältung im Anflug war. Er machte eine Pause, während die Band einen Backing-Track für ein Stück von RCA aufnahm, Don Thomas' und Mike Millius' *Come Out, Come Out*, doch obwohl sie es in zwei verschiedenen Geschwindigkeiten probierten, nahm Elvis nie einen Gesang dazu auf.

Um 3 Uhr morgens war Elvis wieder zurück am Mikrofon, bereit, es mit *Wearin' That Loved On Look* aufzunehmen, geschrieben in einem funkyen und souligen Genre, welches sowohl zeitgemäß war als auch gut zu Elvis passte. Elvis, der den Text abänderte, lachte, als seine Stimme sich überschlug und er die ersten beiden Zeilen von *A Little Less Conversation* einstreute, war entspannt und voller Energie, als sie sich durch eine Reihe von unvollständigen Takes rackerten, ehe sie es schließlich bei Take 10 bis zum Ende schafften. Die Rhythmusspur war immer noch chaotisch, Elvis' Stimme gab langsam nach, und Chips musste zum Ausgleich ein wenig am Hall nachjustieren. „Wenn wir beim ersten Teil einen guten Take erwischen“, schlug Elvis vor, „behalten wir ihn besser.“ Chips stimmte zu und entschied sich für Take 15 als Master, mit dem Plan, Elvis in der folgenden Woche die unsaubereren Zeilen ausbessern zu lassen. Als an jenem Morgen alle das Studio verließen, waren die Aussichten definitiv positiv. Elvis war in guter Stimmung, die Verlage hatten aufnahmefähiges Material abgeliefert und die Songs klangen aktueller als alles, was Elvis seit den 50ern veröffentlicht hatte.

Diese Stimmung übertrug sich auch auf den Einstiegssong der zweiten Nacht, bei dem Reggie Youngs elektrische Sitar den innovativen Ton angab. In Anlehnung an den Sound, den er im vergangenen Sommer bei *Cry Like A Baby*, dem

ELVIS PRESLEY: A LIFE IN MUSIC

Hit der Box Tops, erzielt hatte, arbeitete Reggie ein Intro zu *You'll Think Of Me* aus. Songwriter Mort Shuman hatte zusammen mit den Memphis Horns, deren funkye Ausführungen eine wichtige Zutat in Chips' Sound waren, einige weitere Parts zu dem neuen Arrangement von *I'm Movin' On* geschrieben.

Als Elvis am Montagabend zurückkehrte, machte er einen weiteren Schritt in seiner Entwicklung als seriöser, zeitgenössischer Musiker. Er hatte es immer vermieden, irgendeine Art von politischen Statements abzugeben, doch während der 60er hatte die Folkbewegung zu einem Wandel des textlichen Inhalts von Popmusik beigetragen, und sogar Elvis (der zu jenem Zeitpunkt noch am ehesten eine Figur des R'n'R-„Establishment“ war) hatte damit begonnen, textlich anspruchsvolle Songs wie *Clean Up Your Own Back Yard* und *If I Can Dream* aufzunehmen. Und jetzt hielt Chips mit seiner Meinung nicht länger hinter dem Berg: Wenn Elvis Mac Davis' *In The Ghetto* nicht aufnehmen wollte – ein innerstädtisches moralisches Lehrstück, das mit dem Finger auf soziale (und im weiteren Sinne auch ethnische) Ungerechtigkeiten zeigte –, dann würde er die Platte mit einem seiner eigenen Musiker herausbringen. Elvis musste nicht wirklich überzeugt werden. Er liebte den Song, war überzeugt von der Aufrichtigkeit seiner Botschaft und hatte eine entschiedene Meinung zu dem Thema. Und seine Gefühle spiegelten sich in seiner Vorstellung wider: Ausnahmsweise einmal ganz ohne seine für ihn so charakteristischen gesanglichen Tricks oder Eigenheiten gründete sie stattdessen allein auf der erstaunlichen Klarheit und dem Einfühlungsvermögen seiner Stimme. Er erzählte ganz einfach die Geschichte, und das Drama entwickelte sich in der stillen Würde der Erzählung, unterstrichen von einem



Mit der Studio-Band von American (von links nach rechts): Bobby Wood, Mike Leech, Tommy Cogbill, Gene Chrisman, Elvis, Bobby Emmons, Reggie Young, Ed Kollis und Dan Penn

beständigen, ominösen Trommelwirbel voller Vorahnung. Nach Take 4 stoppten die Musiker und hörten sich das Playback an, woraufhin sie beschlossen, es in einer höheren Tonart zu versuchen. Chips wusste, dass sie es beinahe hatten, doch er drängte sie weiter und machte nach jedem neuen Durchlauf Vorschläge. Nach Take 11, als sie die mittleren acht Takte neu gestalteten, begann die Konzentration der Band nachzulassen: „Das Stück bricht komplett auseinander“, warnte Chips und brachte sie wieder auf Kurs. Take 19 war „großartig“, doch Elvis musste auf seine „p“s aufpassen, damit das Mikro keine poppenden Geräusche verursachte. Take 20 war noch besser. Chips konnte noch zwei weitere Takes durchsetzen, bis er mit den Aufnahmen der Band vollkommen zufrieden war, doch von Elvis wollte er mehr, und als die Musiker ihre Instrumente weglegten, ließ Chips den Sänger zu der bereits fertigen Begleitung eine neue Gesangsspur aufnehmen. Dies war nicht die Art, wie Elvis gewohnt war zu arbeiten, und es war vielleicht nicht einmal die Art, wie er gerne arbeitete. Doch die Umstände hielten ihn kaum zurück und er lieferte eine ausnehmend engagierte Vorstellung ab. Elvis sang so stark, dass Al Pachucki, der von RCA geschickte Tontechniker aus Nashville für den nächsten Einsatz die Backing-Tracks für *Gentle On My Mind* einspielen ließ, den Song, bei dem Elvis die Woche zuvor aufgegeben hatte. Elvis' makellose Vorstellung sollte die Nummer zu einem der Highlights des ersten Albums machen, das aus den Sessions hervorging (nachdem die Band ihrerseits ihre eigenen Parts noch einmal eingespielt hatte). Ed Kollis fügte bei den Overdubs eine Mundharmonika hinzu, und Ronnie Milsap, ein lokaler Held seitdem er nach Memphis gezogen war, setzte sich ans Keyboard und sang bei ein paar Zeilen mit. Der Abend endete in einer etwas banaleren Note mit *Rubberneckin'*, einem Song, den Ben Weisman unter dem Namen seiner Frau eingereicht hatte. Das war die Art von Song, die noch ein Jahr zuvor vielleicht ganz passable Filmkost abgegeben hätte, doch bei American, und innerhalb von nur zwei Takes, schmiedeten Elvis und die Band das Stück zu einem soliden Stück Rock'n'Roll. (Und dennoch endete der Song zwangsläufig als Film-Song – auf dem Soundtrack zu Elvis' letztem Spielfilm *Change Of Habit*.)

Beinahe jeder war voller Angst und Sorge um die Zukunft zu jenen Sessions erschienen. Felton Jarvis, Elvis' de facto A&R-Mann und Produzent, hatte nach wie vor keinen echten Hit für seinen Freund produziert. Er war bei dem Erfolg des TV-Specials und der daraus hervorgegangenen Single *If I Can Dream* im Hintergrund geblieben und hatte keinerlei Absicht, noch einmal beiseitegeschoben zu werden. Wenn er sich schon die Aufgaben als Produzent mit Chips Moman teilen musste, um Hit-Platten zu bekommen – oder für eine einfache A&R-Rolle sogar ganz auf sie verzichten musste –, so würde er nicht zu streiten beginnen, solange er immer noch ein Teil des Ganzen sein konnte. Und auf Elvis' Seite war da eine spürbare Eindringlichkeit in seinem Eifer zu gefallen, auf Chips' Drängen hin das Beste abzuliefern, was er zu geben hatte. Als die Sessions sich entwickelten, wurde er immer zuversichtlicher, dass sie auf der richtigen Spur waren. Er wusste, dass er herausgefordert wurde, und er forderte sich selbst heraus, so wie er es vielleicht seit seinen Tagen mit Sam Phillips nicht mehr getan hatte. Später sollte er sagen, dass er nie so hart gearbeitet hatte wie bei American zu Beginn des Jahres 1969.

RECORDING INFORMATION		MUSICIAN		DATE	
ELVIS PRESLEY	MEMPHIS, TENNESSEE	10:00PM-1:00AM		1/15/69	
POOR MAN'S GOLD	(Scott Davis)	ARRANGED BY	GLEN SPREEN AND MIKE LEECH		
MUSIC INFORMATION		B-n-B Music, Inc.		(ASCAP)	
MUSICIAN		MUSICIAN		MUSICIAN	
Leader-Bass	Mike Leech	Guitar	Sam Cogbill	Organ	Reggie Young
Drums	Bobby Wood	Piano	Bobby Thomas		

033 1158