

ELVIS

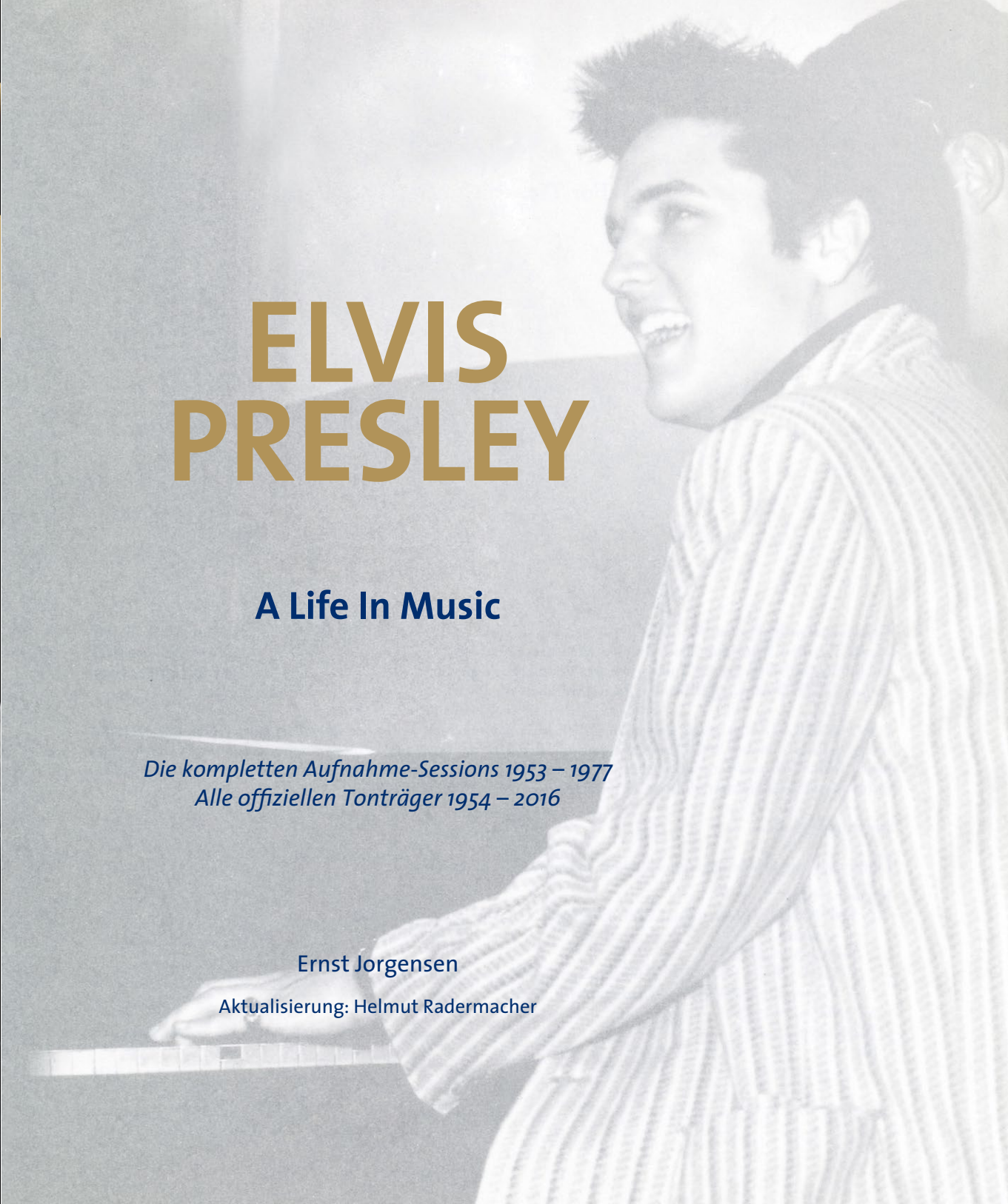
A LIFE IN MUSIC

Die kompletten Aufnahme-Sessions 1953–1977
Alle offiziellen Tonträger 1954–2016



Ernst Jorgensen
Aktualisierung:
Helmut Radermacher





ELVIS PRESLEY

A Life In Music

*Die kompletten Aufnahme-Sessions 1953 – 1977
Alle offiziellen Tonträger 1954 – 2016*

Ernst Jorgensen

Aktualisierung: Helmut Radermacher

ELVIS PRESLEY: A LIFE IN MUSIC

Copyright © 2016, Cosoc Grand Palace Publishing
Originalausgabe: St. Martin's Press, New York
Übersetzung des englischen Originals: Michael Widemann
Aktualisierung: Helmut Radermacher
Layout: Mattias Schelbert
Satz: Christian W. Huber
Coverdesign: Stephan Eibel
Cover Satz: Claudia Nothhelfer

www.cosoc.de

Alle Texte und Bilder sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwendung ohne Zustimmung des Verlags ist unzulässig. Kein Teil des Werks darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Verlags reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Ausgenommen hiervon sind auszugsweise Zitate mit Quellenangabe. Alle Rechte vorbehalten.

Vielen Dank für die Erlaubnis zur Verwendung der Bilder in diesem Buch: Showtime Archives (Toronto) / Colin Escott, Motion Picture & Television Photo Archive, RCA Record Label Archive, Ger Rijff, Roger Semon, Joseph A. Tunzi / JAT Publishing und Elvis Presley Enterprises Inc. Fotos vom 14. April 1956, © Don Cravens / Time Inc. Fotos vom 2. Juli 1956, © Alfred Wertheimer. Alle Rechte vorbehalten. Foto vom 23. April 1977, © Bob Heis.

Cover: Aufnahme des *Loving You* Soundtrack auf der Paramount Soundstage, Januar 1957, © Bill Avery / MPTV
Rückseite: Proben zu „That's The Way It Is“, The International Hotel, August 1970; mit freundlicher Genehmigung von JAT Enterprises

CGP1001
ISBN 3-86543-958-1
Printed in the EU

INHALT

Danksagung	9
Vorwort Peter Guralnick	11
Vorwort Helmut Radermacher	12
Einleitung	14
Legende zu den Session-Informationen	18
Abkürzungen und Fachbegriffe	20
1935-55 Musik liegt in der Luft	22
1956 Es geschah alles so schnell	48
1957 The King of Rock'n'Roll	92
1958 Das Ende der Straße	124
1958-59 Goethestraße	140
1960 Elvis Is Back	148
1961 Ein Bild zeichnet sich ab	182
1962-63 Die Formel	206
1964-65 Auf Irrwegen in Hollywood	232
1966 How Great Thou Art	250
1966-67 Double Trouble	270
1967-68 Harte Zeiten	282
1968 Das Comeback	298
1969 From Elvis In Memphis	322
1969 Wieder am Leben	346
1969 Ein Wiedersehen in Nashville	372
1970 Obenauf	386
1971 Unerreichbare Träume	408
1972 Separate Ways	430
1973 Aloha From Hawaii	458
1974-75 T-R-O-U-B-L-E	488
1976-77 Elvis Leaves The Building	526
1980-2010 - Die Jahre danach	562
Diskografie: Die deutschen Singles 1956-2015	572
Diskografie: Die deutschen EPs 1956-1983	580
Diskografie: LPs USA und Deutschland 1956-2000	584
Diskografie: LPs / CDs RCA 1956-2015	592
Diskografie: CDs Follow That Dream 1999-2016	624
Diskografie: LPs / CDs Helmut Radermacher 1979-2014	630
Index	640

1935 – 55

MUSIK LIEGT IN DER LUFT

Als Elvis Presley am 8. Januar 1935 zur Welt kam, war die Musik, die er eines Tages berühmt machen sollte, bereits überall um ihn herum. Sie war in den Kirchen, in den Kneipen, an den Straßenecken, im Radio, überall dort, wo Freunde sich versammelten. Alle Elemente, die er letztendlich in seiner Musik vereinte, ganz egal wie er oder der Lauf der Zeit diese noch veränderten, waren bereits Teil des Lebenselixiers von East Tupelo, Mississippi, und der Südstaaten Amerikas.

39 Jahre nach jenem Januartag fand Elvis sich in den Stax Studios in Memphis wieder, einem jener zahlreichen musikalischen Schmelztiegel, die in den zwanzig Jahren seit seinen ersten professionellen Gesangsversuchen aus dem Boden geschossen waren. Ein paar Zeilen eines Stückes, an das er sich nur vage erinnern konnte, *Columbus Stockade Blues*, kamen ihm in den Sinn, und wie er es schon so viele Male zuvor getan hatte, sang er sie vor sich hin, für sich selbst genauso wie für jeden anderen, der ihm zuhörte. Sein Cousin Billy Smith war auch anwesend, und Elvis witzelte: „Mann, der Song ist alt. Den hab ich schon gesungen als ich drei Jahre alt war.“ Zumindest chronologisch gesehen war das möglich: Der Titel war zum ersten Mal 1927 von Thomas Darby und Jimmie Tarlton aufgenommen worden, im selben Jahr, in dem sowohl Henry Burr als auch Vaughn Deleath große Hits mit *Are You Lonesome To-Night?* gehabt hatten. 1938 war das Stück dann bereits fest etabliert. Die Musik, die Elvis in diesem und in jedem anderen Jahr seiner Kindheit aufsaugte, die Musik, die er liebte und sang und aufnahm, kam aus jedem Genre und aus jeder Gesellschaftsschicht.

Nichts bedeutete ihm mehr als die Musik der Kirche. In einem Zitat, das in den Liner Notes zu seinem ersten religiösen Album abgedruckt wurde, erinnerte sich seine Mutter Gladys: „Als Elvis noch ein kleiner Kerl war, ist er immer von meinem Schoß gerutscht, durch den Gang gerannt und auf die Bühne geklettert. Da stand er dann, schaute zum Chor hinauf und versuchte mitzusingen. Er war natürlich zu klein, um die Texte zu kennen, aber er konnte die Melodie halten.“ Während Elvis noch Kniebundhosen trug, bereitete sich das Golden Gate Quartet auf seine ersten Aufnahmen vor, darunter einige Stücke, die Elvis später singen und aufnehmen sollte. Er war bekannt dafür zu sagen: „Ich kenne praktisch jedes religiöse Lied, das jemals geschrieben wurde.“ Elvis führte häufig Country & Western (C&W), Rhythm & Blues (R&B) und Gospel als musikalische Inspirationen an, doch er kannte auch – und liebte – das Material von Popstars wie Dean Martin und Bing Crosby und selbst von opernhafte Sängern wie Mario Lanza. Sein ganzes Leben lang, sowohl im Privaten als auch in der Öffentlichkeit, summt er, sang er, spielte er und nahm Songs auf, die er aus seinem musikalischen Gedächtnis hervorkramte, so als würde er sich und jeden in seiner Umgebung daran erinnern wollen, wo alles seinen Anfang genommen hatte.

Man kann unmöglich mit Bestimmtheit sagen, wann Elvis beschloss, Musiker zu werden. Später erinnerte er sich daran, dass sein Vater zu ihm sagte: „Ich habe nie einen Gitarristen gesehen, der auch nur einen Pfifferling wert gewesen wäre.“ Doch es war auch sein Vater, dessen angenehmen Bariton man im Presley-Haushalt während Elvis' Kindheit Gospel- und Country-Stücke singen hörte. Seine Eltern schenkten ihm seine erste Gitarre, seine Onkels gaben ihm seine ersten Unterrichtsstunden. Das früheste Anzeichen ließ sich vielleicht im Alter von zehn ausmachen, als er bei der Mississippi-Alabama Fair die Bühne erklomm, sich auf einen Stuhl stellte und mit Red Foleys *Old Shep*

den fünften Platz bei einer Talentshow belegte. Später, so wissen wir, drückte er sich bei Tupelos Radiosender WELO herum, in der Hoffnung, dass die lokale Berühmtheit, der Sänger Mississippi Slim, ihm ein paar Akkorde zeigte oder ihm ein paar Geschichten über die Stars erzählte, die er getroffen hatte. In diesem frühen Teenager-Alter schien er die Musik als seine Zukunft auserkoren zu haben.

Die kleine Familie – Vernon, Gladys und Elvis – zog 1948 nach Memphis und in eine neue musikalische Umgebung. Memphis war kosmopolitisch. Die Beale Street atmete den Blues, und die Radiosender der Region spielten so genannte „Race Records“ mit der Musik, die später als Rhythm & Blues bekannt werden sollte. Es gibt viele Geschichten über den Teenager Elvis, wie er sich an den verschiedenen musikalischen Schauplätzen der Stadt herumtrieb – die einen fundiert, andere wiederum nicht – doch jeder erinnert sich daran, wie er ihn singen hörte und ihn mit seiner Gitarre sah, und vielen fiel auch sein verändertes Aussehen auf. Gegen Ende seines letzten Schuljahrs hatte er bereits ganz bewusst versucht, sich von seinen Klassenkameraden abzuheben und sich seinen persönlichen Dresscode direkt aus dem Schaufenster der Lansky Brothers zugelegt. Doch selbst als er allmählich begann, sich nach und nach dem Look der R&B- und Honky-Tonk-Stars anzupassen, so schien er selbst doch nichts außer Balladen gesungen zu haben. Nachdem er berühmt geworden war, erinnerte er sich, bis zu seiner ersten offiziellen Aufnahme-Session niemals „einen schnellen Song gesungen“ zu haben. Dixie Locke, in jenen Jahren seine feste Freundin, erinnert sich, von ihm ausschließlich Stücke wie *Tomorrow Night* und *My Happiness* gehört zu haben. In den Lauderdale Courts, wo er während seiner frühen Highschool-Tage mit seiner Familie lebte, hörten ihn die Nachbarn Lieder singen, die Bing Crosby, Eddy Arnold und Joni James berühmt gemacht hatten. Er unternahm ein paar halbherzige Versuche einige der älteren, erfahreneren und ehrgeizigeren Musiker in den Courts dazu zu bringen, ihm das eine oder andere beizubringen, doch dies erwies sich als nicht so einfach: Sein Nachbar Lee Denson erinnert sich daran, wie er von seiner Mutter (einer Freundin von Gladys) gezwungen wurde, Elvis bei ein paar Gitarrengriffen zu helfen, und auch an die langsamen Fortschritte seines jungen Schülers.

Im Lauf der Jahre kamen die meisten von Elvis' Freunden und Bekannten mit seinen schüchternen, aber dennoch hartnäckigen Gesangsversuchen in Berührung. Für sie mag es eine Art Traum gewesen sein, doch Elvis' Wunsch Sänger zu werden war immer mehr eine Hoffnung, die Hoffnung, etwas Gutes oder gar Glorreiches aus seiner unbestimmten Zukunft zu machen. Viele hielten ihn für einen Einzelgänger, doch er war immer in der Nähe, beobachtete, hörte zu – und wartete darauf, den entscheidenden Schritt zu tun.

Die Geschichte jenes Schritts ist legendär. An einem Sommertag im Jahr 1953 saß Marion Keisker an ihrem Schreibtisch im Phillips Recording Studio in der Union Avenue 706 in Memphis. Von dort aus leitete der Studiobesitzer und -Betreiber Sam Phillips ein Plattenlabel namens Sun. Der in Alabama geborene Phillips hatte das Studio 1950 eröffnet, um einige der vielen afro-amerikanischen Musiker aus der Umgebung von Memphis und dem fruchtbaren Farmland des Mississippi-Deltas südlich der Stadt aufzunehmen. Was er hier anzapfte, war eine explodierende R&B-Szene, die bereits eine der aufregendsten in ganz Amerika war. Die Musik war mit der langsam schwindenden Popularität der Big-Bands nach dem 2. Weltkrieg immer beliebter geworden, und in der gesamten Region – in Memphis, auf der anderen Seite des Flusses in West Memphis, Arkansas, bis runter nach Helena, Arkansas, und Clarksdale, Mississippi – machten schwarze Künstler ein gutes Geschäft, indem sie ihrem reichen Blues-Erbe neue und aufregende Sounds entlockten. Sam Phillips machte in der Union 706 Aufnahmen von B. B. King, Howlin' Wolf, Junior Parker, Joe Hill Louis und vielen anderen. Er hatte sogar die Platte aufgenommen, die später als die erste Rock'n'Roll-Scheibe bezeichnet werden sollte: *Rocket 88* von Jackie Brenston und Ike Turner. Das kleine Studio bot auch den Service, dass sich jeder für 8,25 Dollar ein zweiseitiges Azetat anfertigen lassen konnte. Es gab in der Stadt andere, billigere und weniger professionelle Einrichtungen, wo man Aufnahmen machen konnte und die auch von anderen Musikern genutzt wurden, doch Elvis entschied sich für Sun. Später sollte er behaupten, dass er seine Mutter überraschen wollte.

Vielleicht aber, und das erscheint wahrscheinlicher, trieb ihn sein brennendes, unausgesprochenes Verlangen Musik zu machen und ein Star zu werden.

Marion Keisker arbeitete für Sam und mit ihm. Sie hatte ihre eigene Radio-Talkshow und ein Gespür für Musik. Als sie den nervösen, nahezu unverständlichen jungen Mann fragte, „Was für eine Art Sänger bist du denn?“, antwortete er umgehend: „Ich singe alles“. „Nach wem klingst du?“, hakte sie nach. „Ich klinge wie niemand“, war seine Antwort. Er hoffte, so sagte er, dass sie ihm jemand empfehlen könnte, der einen Sänger suchte. Vielleicht versuchte er aber auch ein wenig, sich zu verkaufen. Tatsache war, dass er eigentlich nichts außer Balladen sang, und für ein ungeübtes Ohr, so wissen wir mittlerweile, klang er wie viele andere lokale C&W-Sänger. Für Marion jedoch war da etwas – ein stärkeres Verlangen? Eine größere Leidenschaft? Eine größere Entschlossenheit? Was auch immer es gewesen sein mochte, sie wollte ihn im Auge behalten. Nachdem der Junge sein Azetat aufgenommen hatte, machte sie sich folgende Notiz: „Guter Balladensänger. Merken“.

Private Aufnahmen

1953: Memphis Recording Service (Sun Studio), Memphis, Tennessee

Gitarre: Elvis Presley

WPA5 2531	My Happiness <i>Peterson/Bergantine</i>	The Great Performances <i>2227-1/1990</i>
WPA5 2532	That's When Your Heartaches Begin <i>Raskin/Brown/Fisher</i>	The King Of Rock'N'Roll <i>66050/1992</i>

That's When Your Heartaches Begin endet (mit den Worten „*That's the end*“) direkt nach dem Teil, der normalerweise ein gesprochener Mittelteil sein sollte. Es ist nicht klar, ob dies beabsichtigt war.

An jenem Tag klimperte und sang Elvis mit äußerst rudimentären Gitarrenfertigkeiten eine 20 Jahre alte Ballade mit dem Titel *My Happiness*, gefolgt von dem Hit der Ink Spots aus dem Jahr 1951, *That's When Your Heartaches Begin*. Der Sound muss genau der gewesen sein, den seine Familie, Freunde und Nachbarn seit Jahren gehört hatten, während das Repertoire eine Musikbranche widerspiegelte, in dem die Grenzen zwischen Genre, Rasse und sozialer Herkunft bereits am Verschwimmen waren. *My Happiness* war bereits eine Pop-Platte gewesen, eine Country-Platte und eine Jazz-Platte, ehe Elvis sich das Stück vornahm. Seine Version war eine Art von nur bedingt selbstbewusst vorgetragenem Klagelied. Die andere Seite – ein Song, auf den er im Verlauf der Jahre immer wieder zurückgreifen sollte – war voller Sehnsucht. Sollte er auf eine unmittelbare Anerkennung gehofft haben, oder dass Sam Phillips seinen Regieraum verließ um mit ihm zu sprechen, so wurde er leider enttäuscht. Marion notierte sich geflissentlich seinen Namen und seine Nummer, doch Wochen und Monate vergingen und er hörte nichts.

Es wurde Januar – oder vielleicht auch einige Monate später; diese Daten sind nach wie vor schwer festzumachen – und da er es nicht mehr aushielt, begann er immer wieder mal im Studio vorbei zu schauen und sich mit Miss Keisker zu unterhalten. Zu ungefähr der gleichen Zeit bewarb er sich um einen Platz bei den Songfellows, eine Art Nachwuchs-Gruppe für das in Memphis sehr populäre Gospel-Quartett der Blackwood Brothers. Er wurde nicht genommen. Er könne keine Harmonien singen, sagten sie, und das war's. Er unternahm keine weiteren konkreten Anstrengungen um seine Karriere voranzutreiben. Er schloss sich nie einer Band an, noch gründete er seine eigene Band oder versuchte es beim Radio. Doch schließlich ging er zurück zu Sun und bezahlte für die Aufnahme eines weiteren Azetats.

Private Aufnahmen (Sun Studio)

4. Januar 1954: Memphis Recording Service, Memphis, Tennessee

Gitarre: Elvis Presley

CPA5 5101

I'll Never Stand In Your Way

Platinum: A Life In Music

Hy Heath/Fred Rose

67469-2/1997

CPA5 5102

It Wouldn't Be The Same Without You

Sunrise

Jimmy Wakely/Fred Rose

RCA, 1999

Alle vier privaten Aufnahmen sind auf der FTD-Box *A Boy From Tupelo* erstmalig in herausragender Qualität zu hören. Das gilt auch im Besonderen für die fünf SUN-Singles, die so klar und trocken – sprich original – noch nie veröffentlicht wurden.

Dieses Mal entschied er sich für einen neuen Pop-Song von Joni James, *I'll Never Stand In Your Way*, der bereits in einer Country-Version veröffentlicht worden war. Für die Rückseite sang er *It Wouldn't Be The Same Without You* von einer Platte des hochgeschätzten Country-Sängers Jimmy Wakely. Seit den letzten Aufnahmen hatte er nur geringe Fortschritte gemacht. Die schwermütige, unsichere, aber dennoch seltsam leidenschaftliche Stimme schien nicht den geringsten kommerziellen Erfolg zu versprechen. Und so wartete Elvis weiter und schaute ab und an beim Studio vorbei, fest entschlossen, dass etwas geschah. Das musste es einfach, er wollte es so sehr.

Dann, am 26. Juni, rief Marion an. Könnte er um 15 Uhr da sein? „Ich war in dem Moment dort, als sie den Hörer auflegte“, witzelte er später. Sie vermutete, dass er den ganzen Weg gerannt war, vollkommen aufgedreht von der Vorstellung, dass Mr. Phillips vielleicht etwas für ihn gefunden hatte.

Im Jahr zuvor hatte Sun einen ansehnlichen Hit mit einer Gruppe namens The Prisonaires gehabt, allesamt Insassen des Staatsgefängnisses in Nashville. Deren Song *Just Walking In The Rain* war ebenfalls von einem Häftling geschrieben worden. Jetzt hatte Sam ein Stück von einem weiteren Insassen, dieses Mal eine Ballade mit dem Titel *Without You*, und er glaubte, dass sie gut zu dem ruhigen jungen Sänger passen würde. Und vielleicht hätte sie das auch, doch Elvis fand einfach keinen Zugang zu dem Stück. Nichtsdestotrotz bat Sam ihn weiter zu singen, ihn hören zu lassen, welche anderen Songs er noch kannte. Der ältere Mann ermutigte den Jungen, hörte ihm zu und versuchte ihn zu verstehen, doch als alles vorbei war, wusste er nicht wirklich, was er empfehlen sollte. Er wusste nur, dass da etwas war. „Ich habe dieses eine Talent“, sagte Sam Phillips später, „und dieses Talent ist es, einem Menschen in die Augen zu schauen und sagen zu können, ob er etwas zu geben hat, und wenn er das hat, dann habe ich diese Gabe, ihn von dem zu befreien, was ihn zurückhält.“ An jenem Nachmittag ist das nicht geschehen, aber irgendwann im Verlauf der folgenden zehn Tage. Sams Menschenkenntnis und seine geduldige Beharrlichkeit sollten ihm dabei helfen, einer der genialsten und produktivsten Schallplattenproduzenten traditioneller amerikanischer Musik zu werden.

Zu ungefähr derselben Zeit trieb sich auch ein junger Gitarrist namens Winfield Scott „Scotty“ Moore III beim Studio herum, und schließlich gab Sam seiner Band, den Doug Poindexter's Starlite Wranglers, die Chance zu einer Aufnahme. Scotty war ehrgeizig – er wollte im Musikgeschäft arbeiten – und Sam hatte ihn wirklich gerne. Eines Tages bei einer Tasse Kaffee schlug er Scotty vor, er solle einen jungen Balladen-Sänger kontaktieren, den Sam eventuell aufnehmen wollte, um zu sehen, ob sie etwas für eine Session auf die Beine stellen könnten. Scotty bekam keine weiteren Anweisungen, doch er wusste, dass er es zumindest einmal versuchen sollte, wenn er mit Sam etwas ins Rollen bringen wollte. Er rief den jungen Sänger an und die beiden verabredeten sich. Bill Black, der Bassist der Wranglers, würde auch vorbeischauen. Bills jüngerer Bruder Johnny war einer jener jungen Musiker, mit denen Elvis

sich die Zeit in den Lauderdale Courts vertrieben hatte, in einer lockeren Gruppe, zu der auch Lee Denson und die Burnette-Brüder Johnny und Dorsey gehörten.

Da während der Woche alle arbeiten mussten, traf sich das Trio am darauffolgenden Sonntag bei Scotty zu Hause und sie begannen sich durch alle Songs zu arbeiten, die Elvis in den Sinn kamen. Bei den beiden älteren Musikern hinterließen seine Gesangkünste keinen besonderen Eindruck, doch sie waren beeindruckt von seinem extravaganen Aussehen. Er war in einem schwarzen Hemd erschienen, einer pinkfarbenen Hose mit schwarzem Streifen, weißen Schuhen und gegelten Haaren inklusive Kotletten und Tolle. Gleich am nächsten Abend nach der Arbeit setzte das Trio seine Probe im Studio fort, wo ein entschlossener Sam Phillips bereit zu sein schien, der Sache endlich auf den Grund zu gehen – zu verstehen, warum er die Vorstellung von diesem Jungen einfach nicht aus dem Kopf bekam.

Studio-Session für Sun 5.–6. Juli 1954: Sun Studio, Memphis, Tennessee

Produzent/Tontechniker: Sam Phillips

Gitarre: Scotty Moore | Bass: Bill Black | Gitarre: Elvis Presley

G2WB 1086-sp	I Love You Because	Elvis Presley
	<i>Leon Payne—Fred Rose Music</i>	<i>LPM 1254/1956</i>

Der RCA-Master ist ein Splice aus Take 3 und Take 5 ohne den gesprochenen Teil. Als Elvis zu RCA wechselte, erhielt die Firma ein Tonband, auf dem laut Steve Sholes' Notizen auf „That's All Right plus zwei weitere Stücke“ verwiesen wird. Es ist nicht klar, ob diese „weiteren Stücke“ Aufnahmen von Elvis Presley waren.

Take 2	Elvis: A Legendary Performer Vol. 1	RCA, 1974
---------------	--	------------------

Takes 1, 3, 4, 5	The Complete Sun Sessions	RCA, 1987
-------------------------	----------------------------------	------------------

Ab Take 3 pfeift Elvis beim Intro. Daher ist das Pfeifen auch beim Splice aus Take 3 und 5 zu hören.

EPA3 2742-03	Harbor Lights	Elvis: A Legendary Performer Vol. 2
	<i>J. Kennedy/H. Williams-Peter Maurice Music Co./Chappell</i>	<i>CPL1 1349/1976</i>

Hier kam es durch die neu aufgetauchten Takes zu einer anderen Nummerierung, womit bekannte Take-Angaben hinfällig werden. Dies wird man später noch öfter vorfinden.

Take 4	Today, Tomorrow & Forever	RCA-Box, 2002
---------------	--------------------------------------	----------------------

Takes 1-8	A Boy From Tupelo	FTD-Box, 2012
------------------	--------------------------	----------------------

F2WB 8040-4	That's All Right	Single A-Seite
	<i>Arthur Crudup—St. Louis Music/Wabash Music</i>	<i>Sun 209/1954</i>

Takes 1-3	A Golden Celebration	RCA-Box, 1984
------------------	-----------------------------	----------------------

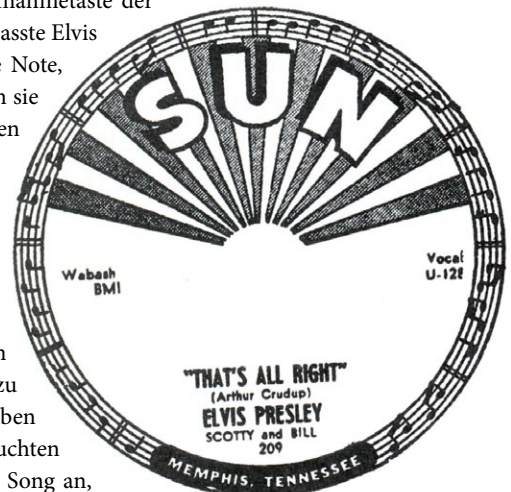
F2WB 8041-na	Blue Moon Of Kentucky	Single B-Seite
	<i>Bill Monroe—Peer International</i>	<i>Sun 209/1954</i>

Take 3 (+Dialog)	A Golden Celebration	RCA-Box, 1984
-------------------------	-----------------------------	----------------------

Zurück im Studio, dieses Mal zusammen mit Scotty und Bill, probierte Elvis wieder alles aus, was ihm in den Sinn kam. Sam nahm ihn auf, wie er Leon Paynes Country-Hit *I Love You Because* sang, doch das war kaum von Erfolg gekrönt; nicht dass Elvis schlecht gewesen wäre (mal abgesehen von dem fürchterlichen gesprochenen Mittelteil), doch was brachte es schon, dass Elvis den Song sang, wenn das bereits jemand besser gemacht hatte? Dann, so gegen Ende der Nacht, war Sam gerade mit irgendetwas im Regieraum beschäftigt, als er von einem der bedeutendsten musikalischen Momente in seinem Leben und dem von Elvis, Scotty und Bill überrumpelt wurde. Geduld mag vielleicht nicht gerade die offensichtlichste Tugend des umtriebigen Sam Phillips gewesen sein, doch sie war sicher eine seiner wichtigsten, was die Stunden, die er mit Elvis und den Jungs verbracht hatte, nun endlich bewiesen. In seiner vierjährigen Arbeit mit lokalen schwarzen Musikern hatte er festgestellt, dass deren Talent häufig von einer lebenslangen Unsicherheit überlagert wurde, und darauf zu warten, dass die Musiker dieses „Minderwertigkeitsgefühl“ abschüttelten und ihre natürliche Angst vor dem Versagen überwand, brauchte natürlich Geduld. Sam hatte immer an den Amateurgeist geglaubt: Für ihn konnte man nur mit frischen, unverbrauchten und nicht professionellen Musikern wahrhaft kreative und innovative Arbeit leisten. Und nun – wenn er dem Sound, den er über die Monitorboxen hörte, trauen konnte – zahlte sich seine Geduld endlich aus. Nach all seinen Fehlversuchen begann Elvis langsam warm zu werden.

Scotty und Bill selbst fühlten sich noch nicht so wirklich wohl, stimmten aber umgehend mit ein und zogen so gut sie konnten mit Elvis mit. Herumzualbern war definitiv ein wichtiger Teil von Elvis' und Bills Charakter, und so hätte es eigentlich keine große Überraschung sein dürfen, als die beiden mit einem bekannten Blues-Song herumzuspielen begannen: Arthur „Big Boy“ Crudups *That's All Right*. Als dann auch noch der sonst eher zurückhaltende Scotty mit einstieg, spürte Sam, dass der geduldige Teil seines Jobs vorbei war. Dies war etwas wahrhaft Unerwartetes, etwas Originelles – es hatte seine eigene Logik, obgleich Sam einige Elemente erkannte, die seinen eigenen Aufnahmen von Jackie Brenston oder Junior Parker entliehen waren. Dies war das „gewisse Etwas“, auf das er gewartet hatte, der Beat, der der Musik bislang gefehlt hatte, und ohne zu zögern ergriff Sam die Initiative. Er stoppte die Band mitten in der Strophe, bat sie noch einmal zu beginnen und drückte die Aufnahmetaste der Bandmaschine. Zum ersten Mal vollkommen entspannt und locker verpasste Elvis dem traditionellen Blues eine fröhliche, beschwingte und melodiosere Note, und mit nur zwei Gitarren und dem Wummern von Bills Bass erzeugten sie einen Sound, der Sams Augen zum Leuchten brachte. Plötzlich machten sie eine Platte.

Vielleicht versuchten sie sich in jener Nacht an weiterem Material, versuchten andere Stücke auszuarbeiten, die in dieselbe Richtung gingen wie *That's All Right*. Sie könnten *Tiger Man* gespielt haben, einen Song, den Sam (unter dem Namen Burns) zusammen mit dem Blues-Musiker Joe Hill Louis geschrieben und Rufus Thomas zum Aufnehmen gegeben hatte. (Wir wissen, dass Elvis 1970 das Stück mit einer kryptischen Einleitung ankündigte: „Das war meine zweite Platte, doch nicht allzu viele Leute haben sie gehört.“) Vielleicht noch vor *I Love You Because* haben sie *Harbor Lights* versucht, doch sie bekamen den hawaiianisch angehauchten Pop-Song einfach nicht hin. Letztendlich jedoch kamen sie mit einem Song an, der noch abwegiger war als *That's All Right* – doch ebenso vielversprechend. Seit seiner Kindheit, während der er Samstagabend den Übertragungen der Grand Ole Opry gelauscht hatte, kannte Elvis die Bluegrass-Musik von Bill Monroe und seinen Bluegrass Boys. Das Walzertempo von *Blue Moon Of Kentucky* war so weit von Crudups Rhythm & Blues entfernt wie man sich nur vorstellen konnte, doch die Band passte das Stück an,



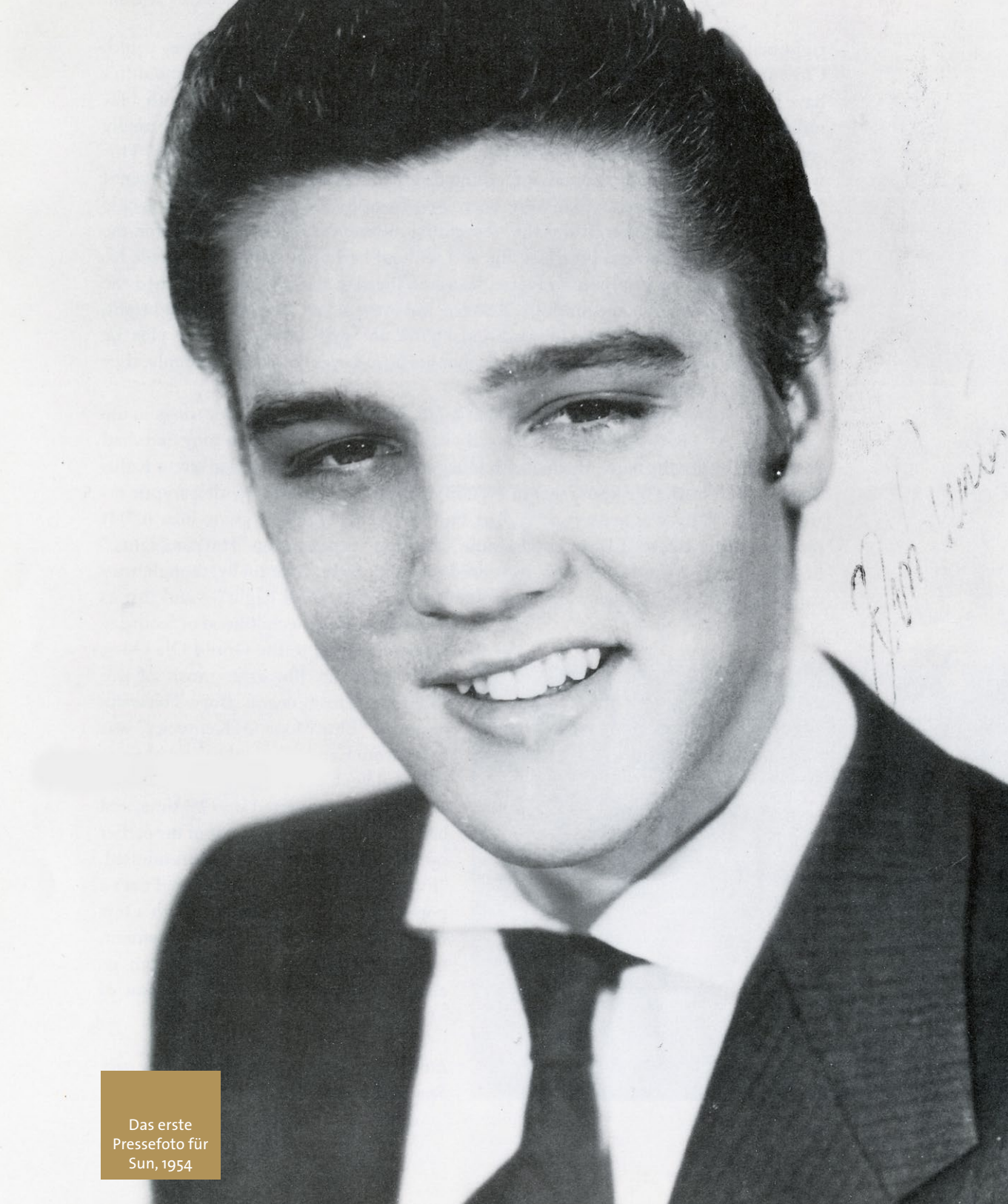
verpasste ihm einen 4/4-Takt und zog das Tempo wie bei der vorangegangenen Nummer an. Nach einem frühen Take schwärmte Sam: „Klasse, Mann. Zur Hölle, das ist anders. Das ist jetzt ein Pop-Stück, zumindest fast.“ Nach ein paar weiteren Takes und ein paar Verfeinerungen entfernte sich der Song sogar noch weiter von seinen Country-Wurzeln hin zu einem waschechten Rhythm & Blues. Das Resultat passte zu *That's All Right* und war – was noch wichtiger war – die perfekte B-Seite zu einer Platte.

Scotty und Bill waren sich sicher, „dass sie aus der Stadt gejagt werden würden“, sollte das Stück jemals veröffentlicht werden. Doch Sam wusste, was er tat. Umgehend schickte er eine Testpressung an den coolsten DJ in Memphis und ganz Amerika: Dewey Phillips (nicht verwandt) von WHBQ. Als Dewey dann Elvis' Platte in seiner Show „Red, Hot and Blue“ spielte, war dies Elvis so peinlich, dass er sich im Suzore No. 2, einem Kino, versteckte, bis ihn seine Eltern abholen kamen. Dewey Phillips rief an: Die Telefonzentrale im Sender war komplett überlastet und bestätigte Sams Bauchgefühl. Das war etwas Neues, etwas Interessantes, ein Sound, auf den sich alle einigen konnten. Und plötzlich wurden all die alten Hoffnungen von Elvis zu unmittelbaren Tatsachen seines Lebens. Aufgrund der großen Nachfrage nach der Platte bei „Red, Hot and Blue“ wurde die kleine Band, die noch nie öffentlich aufgetreten war, für einen Gastauftritt im Bon Air Club in Memphis gebucht. Und dann dauerte es auch nicht mehr lange bis Elvis' Name ganz unten auf einem Konzertplakat für die „Folk Music“-Show draußen in der Overton Park Shell erschien, bei der Slim Whitman Headliner war und die von dem bekannten Memphis-DJ Bob Neal veranstaltet wurde. Ein Medien-Hype, inklusive Foto und Artikel im *Memphis Commercial Appeal*, begleitete den überraschenden lokalen Erfolg der Platte. Bei der Show im Overton Park kämpfte sich Elvis, nahezu überwältigt von Panik, durch sein erstes Stück, doch nicht

ohne eine weitere unerwartete Wendung: Sein Bein begann unkontrolliert zu zittern, genau wie er es bei Jim „Big Chief“ Wetherington, dem Bass-Sänger der Statesmen, gesehen hatte, während der das Publikum anheizte. Die Reaktion der Mädchen folgte postwendend. Jenen ganzen Sommer über war die Platte überall in Memphis zu hören, und durch die Macht des Radios machte sie sich auch in den benachbarten Regionen breit.



Elvis Presley, Bill Black und Scotty Moore mit Sam Phillips am Mischpult von Sun.



Das erste
Pressefoto für
Sun, 1954

Studio-Session für Sun 19. August 1954: Sun Studio, Memphis, Tennessee

Produzent/Tontechniker: Sam Phillips

Gitarre: Scotty Moore | Bass: Bill Black | Gitarre: Elvis Presley

F2WB 8117-09	Blue Moon <i>Rodgers/Hart—Robbins Music</i>	Elvis Presley <i>LPM 1254/1956</i>
Das Band ist mit einem Aufkleber auf der Plastikspule datiert: „19.8. Mittwochnacht.“		
Take 4	The King Of Rock’N’Roll	RCA-Box, 1992
Take 5	Platinum: A Life In Music	RCA-Box, 1997
Takes 6-8	Sunrise	RCA, 1999
Takes 1-3	A Boy From Tupelo	FTD-Box, 2012

Auf der FTD-Box befinden sich alle 9 Takes.

Das kleine Sun Studio wurde zum Mittelpunkt seines Lebens, ein Ort, an dem er sich mit Freunden treffen und neue Ideen ausprobieren konnte. Eines Tages wollte er *Blue Moon* von Rodgers und Hart aufnehmen, doch woher er diese Idee hatte, ist vollkommen unklar. Vielleicht von Slim Whitman (obwohl Slim das Stück noch gar nicht aufgenommen hatte), doch der Musikhistoriker Colin Escott legt nahe, dass das nicht sein einziger Einfluss gewesen sein konnte: Elvis lässt die Bridge und die letzte Strophe mit dem Happy End weg und macht aus dem klassischen Pop-Song mit 32 Takten einen beklemmenden 16-Takt-Blues. Es war eine faszinierende Mischung unterschiedlichster musikalischer Stile, doch – wie Sam letztendlich entschied – noch keine Platte.

Für Plattenfirmen war es üblich, alle drei Monate eine neue Single zu veröffentlichen, doch mit solch einer heißen Geschichte wie Elvis wusste Sam, dass er am Drücker bleiben musste: Der richtige Hit mit ausreichend Unterstützung durchs Radio könnte sich für ein Jahr oder noch länger in den Charts halten. Es ist ein Indiz für die Art des Vertrauens, das Sam Phillips in Elvis hatte, dass er nach Elvis’ erfolgreichem Debüt keine neuen Platten von irgendeinem anderen Künstler veröffentlichte – bis es dann Zeit für eine zweite Veröffentlichung von Presley wurde.

Studio-Session für Sun
10.–? September 1954: Sun Studio, Memphis, Tennessee

Produzent/Tontechniker: Sam Phillips

Gitarre: Scotty Moore | Bass: Bill Black | Gitarre: Elvis Presley

F2WB 8115-07	Tomorrow Night	The King Of Rock’N’Roll
	Sam Coslow/Will Grosz—Bourne Company	66050-2/1992

Bei dieser Version hört man ab ca. 1:30 das „Solo“. Hierzu zum besseren Verständnis die originalen Zeilen aus dem Buch von 1998:

Die Angaben zu *Tomorrow Night* beziehen sich auf die Erstveröffentlichung des vollständigen Masters ohne Overdubs, welches in der Mitte eine lange Pause enthielt, die offenbar für ein Gitarrensolo vorgesehen war. Das Stück wurde zum ersten Mal 1965 auf dem RCA-Album *Elvis For Everyone* (LSP/LPM 3450) veröffentlicht, und zwar in einer Version mit Overdubs (Gitarre, Mundharmonika und Backgroundgesang). Eine überarbeitete Version des Original-Masters ohne Overdubs, bei der die Pause für das Solo herausgeschnitten wurde, wurde auf *The Complete Sun Sessions* (6414-2-R) veröffentlicht.

Als man das Stück zusammen mit den Overdubs vom 18.3.65 veröffentlichte, wurde die Version um ca. 8% verlangsamt; jetzt betrug die neue Laufzeit 2:52. Auf der CD-Veröffentlichung von 1990 befand sich dann aber genau die Overdub-Version in der richtigen Geschwindigkeit, jetzt nur noch 2:39 lang. So hört man hier den echten jungen Elvis von 1954. Auf der FTD-CD *Elvis For Everyone* und der *Tupelo*-Box wurde jedoch wieder der Master mit einer Länge von 2:52 verwendet.

Anmerkung: 1987 erschien die Doppel-LP *The Complete Sun Sessions* mit 33 Titeln, als CD aber nur mit 28 Titeln (*The Sun Sessions*).

Ohne Solo	Reconsider Baby	RCA, 1985
	The Complete Sun Sessions	RCA, 1987

Man hat das praktisch nicht existierende Gitarrensolo von Scotty Moore ausgespart, dafür Elvis eine Strophe ein weiteres Mal singen lassen. So hat es die Aufnahme nie gegeben.

Overdub-Version	Elvis For Everyone	RCA-LP, 1965
-----------------	--------------------	--------------

Gitarre: Chet Atkins und Grady Martin | Bass: Henry Strzelecki | Schlagzeug: Buddy Harman | Mundharmonika: Charlie McCoy | Backgroundgesang: Anita Kerr Singers

-01	Satisfied	
	Martha Carson	
F2WB 8116-na	I’ll Never Let You Go (Little Darlin’)	Elvis Presley
	Jimmy Wakely—Sunshine Music	LPM 1254/1956
Alternate Take	A Golden Celebration	RCA-Box, 1984
2WB 8042-03	I Don’t Care If The Sun Don’t Shine	Single B-Seite
	Mack David—Famous Music	SUN 210/1954
Takes 1-3	A Golden Celebration	RCA-Box, 1984

FF2WB 8118-na	Just Because Bob & Joe Shelton/Sid Robin—Leeds Music	Elvis Presley LPM 1254/1956
Hier könnte Buddy Cunningham mit Besen auf einer Snare-Drum spielen.		
F2WB 8043-2	Good Rockin' Tonight Roy Brown—Blue Ridge Pub. A Boy From Tupelo	Single A-Seite SUN 210/1954 FTD-Box, 2012

Mit Fragment von 0:10 Sekunden.

Laut Steve Sholes' Originalaufzeichnungen zu den 15 Sun-Bändern, die RCA erworben hatte, wurde definitiv die folgende Anzahl von Takes aufgenommen: *Satisfied* (1), *I'll Never Let You Go* (10), *I Don't Care If The Sun Don't Shine* (3), *Just Because* (17), *Good Rockin' Tonight* (2). Es könnten noch viel mehr gewesen sein, doch Sam Phillips überspielte viele Presley-Bänder immer wieder. Die Sun-Bänder, die RCA von diesen Sessions erhielt, gingen 1959 beim „Ausmisten“ des Archivs verloren.

Seine langjährige Erfahrung und die vorangegangene Session sagten Sam, dass Elvis etwas Zeit brauchen würde, um sich wieder an die Studioumgebung zu gewöhnen und die richtige Stimmung zu finden. Und so war es nur natürlich, den jungen Sänger mit dem beginnen zu lassen, was er am meisten liebte: Balladen. Dieses Mal versuchte er sich an Lonnie Johnsons *Tomorrow Night*, ein Song, den er andauernd zu Hause zusammen mit Dixie sang. Sam aber wusste, dass dies nicht die Art von Song war, die er Elvis aufnehmen lassen wollte. Dean Martin, Perry Como, Teresa Brewer, Doris Day und zig andere populäre Sänger und Sängerinnen hatten dieses Gebiet bereits abgedeckt, alle von ihnen auf Major-Labels mit hohem Werbeetat und gut getimten Fernsehauftritten im Rücken. Es war auch nicht so, dass Elvis den Song nicht gut gesungen hätte, denn dieses Mal tat er das definitiv. Das gewonnene Selbstvertrauen war bereits in seiner Stimme zu hören, genauso wie eine nicht zu leugnende Leidenschaft. Aber wie alle von Elvis' Sun-Balladen hatte *Tomorrow Night* kein richtiges Arrangement aufzuweisen. Elvis' Stimme ging im Echo beinahe unter und Scotty klimperte nur vor sich hin, so als würden Sie Cowboy-Songs aufnehmen. In einem Versuch zu erklären, warum er Elvis so viele Balladen aufnehmen ließ, sagte Sam: „Ich brachte es einfach nicht übers Herz ihn zu stoppen.“ Und sollte Sam jemals mit dem Gedanken gespielt haben, Elvis davon abzuhalten seinem Riecher zu folgen, so war da *That's All Right* als Mahnung, dass der Junge die Freiheit zum Ausprobieren brauchte, sich auf alles stürzen zu können, was ihm in den Sinn kam. Ab und an kam etwas Vielversprechendes zum Vorschein, so wie Martha Carsons *Satisfied*, das aber umgehend wieder fallen gelassen wurde, als Elvis einer anderen Idee folgte. Auf seinem zweiten Azetat hatte Elvis Jimmy Wakelys *It Wouldn't Be The Same Without You* gesungen, und nun entschied er sich für eine weitere Wakely-Ballade, *I'll Never Let You Go* (ursprünglich 1941 für Gene Autry geschrieben). Bis zu den letzten beiden Refrains sang er ganz normal, bis er dann versuchte, doppelt so schnell zu singen. Die Band arbeitete immer und immer wieder an der Nummer, schaffte aber nie ganz den Übergang von einer Ballade zu einem rhythmusbetonten Song, so wie sie es sich vorstellten.

Die Songs, die Elvis in den Sinn kamen, waren ein bunt zusammen gewürfelter Haufen, doch jeder einzelne von ihnen stammte aus seiner eigenen Lebenserfahrung. Sein außergewöhnliches Gedächtnis half ihm dabei, Songs aus den seltsamsten Orten hervorzukramen, und der Film *Scared Stiff* (Starr vor Angst) mit Dean Martin und Jerry Lewis war einer davon. Er erinnerte sich an Martins Interpretation eines Stückes mit dem Titel *I Don't Care If The Sun Don't Shine*, das ursprünglich für *Cinderella* geschrieben, in dem Disney-Film aber nie verwendet worden war. Die Filmversion unterschied sich von Martins Aufnahme aus dem Jahr 1950, und die Filmversion war es auch, die er im Kopf hatte. Er führte Martins Herangehensweise noch einen Schritt weiter, machte das Stück schneller, verdichtete

den Beat und verpasste dem Ganzen einen dynamischen Gesang. *Just Because*, ein weiterer Song aus diesen Sessions, ist etwas schwerer festzumachen. Das 1933 geschriebene Stück war 1948 in einer populären Polkaversion von Frankie Yankovic erschienen, welche gut und gerne die Interpretation gewesen sein mag, die Elvis gehört hatte. Genauso gut aber hätte es auch die Originalaufnahme der Shelton Brothers oder das Cover von Cliff Carlisle gewesen sein können. Was auch immer die Quelle gewesen sein mochte, die Band arbeitete hart daran, Sams Vorgaben bei beiden Songs umzusetzen. Um seine Künstler anzutreiben, schlug er oft vor, ein Stück etwas schneller zu spielen, um anschließend wieder in einen langsameren Groove zurück zu wechseln. *Just Because* wurde in beiden Versionen aufgenommen, doch als RCA den Song auf Elvis' Debütalbum veröffentlichte, war es die schnelle Version, die verwendet wurde.

Da sie nach wie vor keinen echten Gewinner in der Tasche hatten, griffen sie auf die Formel zurück, die sich bei *That's All Right* als so erfolgreich erwiesen hatte, und polierten eine alte R&B-Nummer auf, was sich zusehends zu einem neuen charakteristischen Stil entwickelte. In diesem Fall war es Roy Browns *Good Rockin' Tonight* – ein perfektes Motiv für eine Überarbeitung. Sams Vision drehte sich um den Rhythmus. Andauernd warnte er Scotty Moore, er solle die Finger von dem Stil seines Idols Chet Atkins lassen: Nettes Fingerpicking war gut und schön für Country oder Pop, doch Sam war auf der Suche nach etwas Einfacherem, etwas Mutigerem. *Good Rockin' Tonight* erwies sich als würdiger Nachfolger: Es stammte aus derselben aktuellen R&B-Szene, es war flott, und mit Scotty, der sich an einen neuen Stil herantastete und selbst während der Soli den Beat aufrechterhielt, funktionierte es blendend. Es war eine überzeugende Demonstration, dass Elvis' erste Platte kein Zufallstreffer gewesen war. Hier war ein aufstrebendes Talent, das seinen nächsten logischen Schritt tat. Unmittelbar nach Ende der Session wurde das Band zu Buster Williams' Presswerk Plastic Products auf der Chelsea Avenue gebracht. *Good Rockin' Tonight*, zusammen mit *I Don't Care If The Sun Don't Shine*, sollte die nächste Single werden.

Doch wie weit konnte dieses kleine Trio kommen? Sam schaffte es, ihnen im Oktober einen Gastauftritt bei der Grand Ole Opry zu ergattern, wo die drei jungen Männer, eingeschüchtert von vielen ihrer musikalischen Helden, einen ganz passablen Auftritt ablieferten, aber nur wenig Begeisterung seitens des Publikums erfuhren – und auch kein zweites Mal eingeladen wurden. Da die Opry nun nicht mehr in Frage kam, wandte sich Sam dem anderen bedeutenden Event für Country & Western-Talente zu, dem Louisiana Hayride in Shreveport. Dieser war nicht nur weniger wählerisch, sondern auch etwas risikofreudiger als sein vornehmer Cousin. Auf dem Hayride hatte Hank Williams seine ersten Triumphe gefeiert, zusammen mit Webb Pierce, Faron Young und anderen großen Country-Stars. Genauso wichtig wie seine Geschichte jedoch war das Sendesignal des sponsernden Radiosenders KWKH, das von Nordwest-Louisiana Richtung Westen bis nach Texas und Teilen von Arkansas reichte.

Live-Aufnahmen für den Louisiana Hayride
16. Oktober 1954: Municipal Auditorium, Shreveport, Louisiana

Gitarre: Scotty Moore | Bass: Bill Black | Gitarre: Elvis Presley

HPA5 6101	That's All Right Arthur Crudup	Elvis: The Hillbilly Cat PB 3602/1984
HPA5 6101	Blue Moon Of Kentucky Bill Monroe	Elvis: The Hillbilly Cat PB 3602/1984

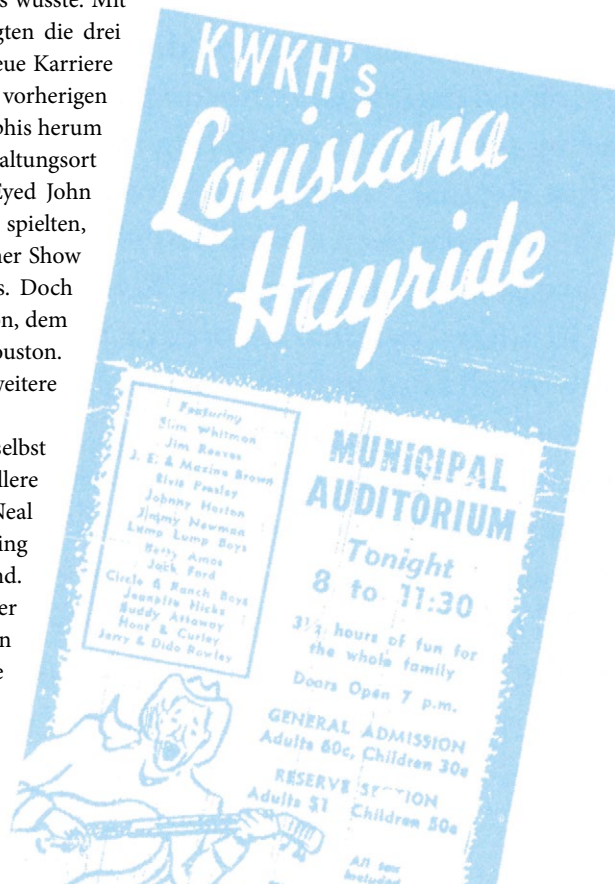
Und nun zu den Gästen unseres Sponsors Lucky Strike. Vor nur ein paar Wochen nahm ein junger Mann aus Memphis, Tennessee, ein Lied für das Sun Label auf, und in einem Zeitraum von nur wenigen Wochen schoss diese Platte direkt die Charts nach oben. Sie läuft wirklich gut im ganzen Land. Er ist erst 19 Jahre alt. Er hat einen neuen, unverwechselbaren Stil – Elvis Presley. Heißen wir ihn mit einem freundlichen Applaus willkommen.

– Frank Page, Ansager des Louisiana Hayride

Vielleicht war er nervös, doch seiner absolut souveränen Version von *That's All Right* merkte man dies nicht an. Das Publikum mag durchaus überrascht gewesen sein, dass der voluminöse Sound, den es von Platte kannte, nur von solch einem bescheidenen kleinen Trio fabriziert wurde, doch angeheizt durch eine einwöchige Promotion im Radio reagierte es auf Elvis und seine Band (die mittlerweile die Blue Moon Boys hieß) mit aufrichtiger Anerkennung. Als Frank Page Elvis fragte, wie die Band auf diesen neuen Stil gekommen sei, antwortete der 19-Jährige mit ehrlicher Bescheidenheit, „Wir sind durch Zufall darauf gestoßen“, und dann spielten sie die Rückseite der Platte. Wenn er auch nicht gerade über Nacht zur Sensation wurde, so war er doch so erfolgreich, dass Horace Logan, Manager des Hayride, ihm einen Vertrag anbot. Und so kam es, dass Elvis am 6. November für eine weitere Vorstellung zurückkehrte, dieses Mal in Begleitung seiner Eltern, die für die Unterschrift des minderjährigen Sängers gebraucht wurden.

Zeitgenössische Berichte erzählen davon, dass Elvis an jenem Abend unter anderem ein Stück mit dem Titel *Sitting On Top Of The World* sang, was entweder der alte Delta-Blues (der von Bob Wills bis weit in die 50er hinein im Umlauf gehalten wurde) oder der Pop-Standard desselben Titels gewesen sein könnte. Und der Titel passte perfekt – voller Stolz umarmte er eine neue Welt, von der er kaum etwas wusste. Mit einem zwölfmonatigen Hayride-Vertrag in der Tasche kündigten die drei Musiker ihre regulären Jobs, um sich voll und ganz auf ihre neue Karriere konzentrieren zu können. Scotty und Bill waren bereits aus ihrer vorherigen Band ausgestiegen, als das neu formierte Trio in und um Memphis herum aufzutreten begann, hauptsächlich im Eagle's Nest, einem Veranstaltungsort auf der Lamar Avenue, wo der beliebte Country-DJ Sleepy-Eyed John Shows veranstaltete. Die Konzerte, die sie außerhalb der Stadt spielten, waren oft eine Enttäuschung – lediglich 32 Leute kamen zu einer Show an der Nettleton High School kurz nach Jonesboro, Arkansas. Doch dann, Ende November, buchte sie Biff Collie, ein DJ aus Houston, dem der neue Sound gefiel, für das Palladium im Zentrum von Houston. Als sie dann beim Publikum gut ankamen, lud er sie für zwei weitere Abende ein.

Scotty fungierte als Manager der Band, doch sowohl er selbst als auch Sam Phillips wussten, dass sie eine professionellere Vertretung brauchten. Und so kam es, dass schon bald Bob Neal von der Overton Park „Folk Music“-Show nicht nur das Booking übernahm, sondern auch das komplette Management der Band. Als beliebter Country-DJ bei dem weit reichenden Radiosender WMPS hatte Neal eine beachtliche Gefolgschaft in den vielen kleinen Gemeinden in der Nähe der Stadt und moderierte und promotete oft Shows mit Künstlern wie Elvis und dem Geschwister-Duo Jim Ed und Maxine Brown.



Die Blue Moon Boys machten langsam Fortschritte. Doch so gut wie die zweite Platte auch angenommen wurde, so verkaufte sie sich doch kaum, und jetzt wo der Winter vor der Tür stand, wollte Sam Phillips die Band unbedingt wieder im Studio haben, um einen weiteren Versuch zu unternehmen, den Erfolg der ersten Single zu wiederholen.

Studio-Session für Sun November oder Dezember 1954: Sun Studio, Memphis, Tennessee

Produzent/Tontechniker: Sam Phillips

Gitarre: Scotty Moore | Bass: Bill Black | Gitarre: Elvis Presley

F2WB 8044-na	Milkcow Blues Boogie <i>Kokomo Arnold—Leeds Music</i>	Single A-Seite <i>SUN 215/1955</i>
F2WB 8045-na	You're A Heartbreaker <i>Jack Sallee—Hill & Range</i>	Single B-Seite <i>SUN 215/1955</i>

Ein Zahlschein vom 15. November scheint auf das Session-Datum hinzuweisen, doch es könnte sich auch um eine Fälschung handeln. Auch der 8. Dezember wurde als mögliches Datum der Session angeführt. Es ist ziemlich wahrscheinlich, dass bei der Session auch andere Stücke ausprobiert wurden, doch offensichtlich haben keine weiteren Bänder überlebt. RCA hat von Sun keine Masterbänder oder Outtakes aus dieser Session erhalten; deren Master wurden aus einer 78er-Platte von Sun erstellt.

Über die Sessions, die zu Elvis' dritter Single für Sun führten, ist nur wenig bekannt. Wie schon die ersten Aufnahmen, so war auch *Milkcow Blues Boogie* ein kerniger Blues mit einem soliden Beat, dem Elvis zusätzlich ein lockeres, eindeutiges Country-Feeling verpasste. Von einem rhythmischen Standpunkt aus gesehen funktionierte der Kniff mit der doppelten Geschwindigkeit hier besser als bei *I'll Never Let You Go*, und die Platte verband Charme mit einem nicht zu leugnenden bluesigen Touch. Es könnte sein, dass die A-Seite für den Großteil von Elvis' weißem Publikum zu „schwarz“ klang. Doch es ist ebenso möglich, dass genau das Gegenteil der Fall war, weshalb sie zum Scheitern verurteilt war: Bob Wills, der „King of Western Swing“, hatte das Stück in seiner eigenen aufgepeppten Version bereits seit 1946 gespielt. Mit anderen Worten: Es ist gut möglich, dass diese spezielle Art der Stilvermischung für die meisten DJs einfach zu vertraut war, als dass sie diese noch wahrgenommen hätten. Was auch immer der Grund gewesen sein mochte: Das Publikum und die DJs hinkten hinterher – Elvis und seine Jungs, zusammen mit Sam Phillips, veröffentlichten einen Klassiker nach dem anderen.

Am Neujahrstag 1955 stand das Presley-Trio vor ausverkauftem Haus in der Eagle's Hall in Houston. Ein paar Tage später in New Boston, Texas, war eine Menge von 500 Konzertbesuchern groß genug, um die Aufmerksamkeit eines Veterans der Musikbranche zu wecken: des ehemaligen Managers von Country-Sänger Eddy Arnold, der mittlerweile für Hank Snow arbeitete – „Colonel“ Thomas A. Parker. Bob Neal schlug dem Colonel vor, am folgenden Samstagabend vorbeizuschauen, um sich den jungen Künstler beim Hayride anzusehen. Parker konnte der Bericht im *Billboard*-Magazin über den wachsenden Erfolg der neuen Band sowohl bei ihren Auftritten als auch im Radio im gesamten Osten Texas' kaum entgangen sein. Genauso wenig dürfte ihre Besprechung der neuen Single an ihm vorbeigegangen sein: Über *Milkcow Blues Boogie* schrieben sie: „Presley beeindruckt weiterhin“. Und sie lobten *You're A Heartbreaker* für seinen raffinierten Country-Stil.

Studio-Session für Sun

Vermutlich zwischen November 1954 und April 1955: Sun Studio, Memphis, Tennessee

Produzent/Tontechniker: Sam Phillips

Gitarre: Scotty Moore | Bass: Bill Black | Gitarre: Elvis Presley

How Do You Think I Feel

A Boy From Tupelo

FTD-Box, 2012

Proben 1, 2

Die Aufnahme erschien erstmalig 1986 auf der Country-Box *The Country Years* bei Bear Family. Dort gelistet unter den Interpretennamen: Scotty Moore, Elvis Presley, Johnny Bernero. Als Schlagzeuger wird hier also nicht Jimmie Lott aufgeführt. RCA hatte wohl wegen der schlechten Qualität eine Veröffentlichung abgelehnt. Datum bei Bear Family: „vermutlich Dezember 1954“.

Radio-Aufnahmen

6. Januar 1955: Lubbock, Texas

Gitarre: Scotty Moore | Bass: Bill Black | Gitarre: Elvis Presley

WPA5 2533

Fool, Fool, Fool

The King Of Rock’N’Roll

Nugetre

66050-2/1992

WPA5 2534

Shake, Rattle And Roll

The King Of Rock’N’Roll

Charles Calhoun

66050-2/1992

Diese Aufnahmen entstanden höchstwahrscheinlich am 6. Januar, als Elvis zum ersten Mal in Lubbock spielte. Wenn nicht, dann am 13. Februar, als er zurückkehrte. Damals war es üblich, dass Musiker auf ihren Tourneen lokale Radiosender besuchten, um die DJs dazu zu animieren, ihre Platten zu spielen, und dabei auch oft live spielten, um Werbung für ihre anstehenden Shows zu machen. Da Elvis und seine Blue Moon Boys nur über ein kleines Repertoire an eigenen Aufnahmen verfügten, ergänzten sie dies mit Coverversionen wie den oben genannten, beides aktuelle Singles auf Atlantic. *Fool, Fool, Fool* war eine Nummer-1-R&B-Platte von den Clovers aus dem Jahr 1951. *Shake, Rattle And Roll* war 1954 in seiner Originalversion von Big Joe Turner ein R&B-Hit und landete in seiner unmittelbar darauf folgenden Coverversion von Bill Haley and His Comets auf Platz 7 der Pop-Charts. Schlechte, nahezu kaum hörbare Aufnahmen existieren von anderen Presley-Shows Anfang 1955 und dokumentieren, dass zu seinem Repertoire auch LaVern Bakers *Tweedle Dee* (siehe 15.1.1955, 5.3.1955 und 30.4.1955) und *Hearts Of Stone* (siehe 15.1.1955 und 5.3.1955) von den Charms gehörten (beide Stücke waren auch von den Fontane Sisters gecovert worden), sowie ein weiterer Song der Clovers (*Little Mama* – siehe 5.3.1955) – alle aus dem Jahr 1954 – wie auch Ray Charles’ *I Got A Woman* und *Money Honey* (siehe 22.1.1955 und 5.3.1955) von den Drifters, welches erst ein paar Wochen zuvor veröffentlicht worden war.

Die Popularität dieser neuen Gesangssensation – „Hillbilly Cat“ begannen sie ihn zu nennen – nahm in der kleinen Region um Memphis und dem Gebiet, das der Louisiana Hayride erreichte, explosionsartig zu, doch Bob Neal wusste, er bräuchte Hilfe, um Elvis über jene bescheidenen Grenzen hinaus bekannt zu machen. Als Colonel Parker zusammen mit seinem Assistenten Tom Diskin beim Louisiana Hayride ankam, erwartete sie etwas vollkommen Neues, vollkommen Andersartiges – etwas, das in einem rostfarbenen Anzug, pinkfarbenen Socken und einer lila und schwarz gepunkteten Krawatte gekleidet war. Zu Elvis’ Repertoire gehörten nun neben seinen eigenen Aufnahmen auch aktuelle Radio-Hits wie *Hearts Of Stone*, *Tweedle Dee* und *Shake, Rattle And Roll*. Was aber noch viel überraschender war als die Musik selbst, war die Intensität der Reaktionen seines Publikums – insbesondere das überhitzte Gebaren der Mädchen. Dies war ein Potenzial, wie Tom Parker es noch nie gesehen hatte. Seine Antwort

Kritiker sind sich einig: **Elvis Presley: A Life In Music ist essentieller Lesestoff für jeden Fan des King.**

*„Selbst für einflussreiche Pop-Künstler ... gibt es nur ein oder zwei Bücher, die von Bedeutung sind.
Und im Fall von Elvis Presley gab es bislang nur ein einziges Buch, das wirklich zählte:
Peter Guralnicks brillante Biografie Last Train To Memphis. Jetzt gibt es zwei.“*

THE CHICAGO TRIBUNE

*„Von den Hunderten von Büchern, die über Elvis Presley geschrieben wurden, gibt es nur eine
Handvoll, die es wert sind, in eine Musikbibliothek aufgenommen zu werden. Elvis Presley:
A Life In Music ... ist eines dieser wenigen. Wir erlangen natürlich Einblick in Elvis den
Künstler, erhalten jedoch auch eine neue Perspektive auf den Menschen Elvis. Dieses Buch
mit seinen großartigen Fotos ist ein Muss für jeden Elvis-Liebhaber.“*

THE WASHINGTON POST

*„Das mit Abstand detaillierteste Nachschlagewerk über Elvis' Aufnahmen
und eines der wenigen unverzichtbaren Bücher über Presley.“*

BOSTON HERALD

*„Dies ist ein grandioses und besessenes Buch, das in endlos faszinierenden Details
schwelgt und das Hauptaugenmerk endlich wieder darauf richtet, wo es die ganze Zeit
über hätte liegen müssen: die Musik.“*

COLIN ESCOTT, AUTOR VON GOOD ROCKIN' TONIGHT
UND HANK WILLIAMS: THE BIOGRAPHY

- Vollständige Aufnahmeinformationen zu jeder Session zwischen Sommer 1953 und Sommer 1977.
- Alle offiziellen Tonträger von 1954 bis 2016.
- Vollständige diskografische Informationen, inklusive privater Aufnahmen, Konzertmitschnitten und Alternate Takes.
- Mehr als 150 Fotos in Farbe bzw. Schwarz und Weiß.

ERNST JORGENSEN, Produzent und Katalogexperte, ist seit mehr als zwei Jahrzehnten verantwortlich für das Revival von Elvis Presleys Aufnahmen. Die Box-Sets, die er für RCA koproduzierte, darunter THE KING OF ROCK'N'ROLL, FROM NASHVILLE TO MEMPHIS, WALK A MILE IN MY SHOES und PLATINUM: A LIFE IN MUSIC wurden für den Grammy nominiert und verkauften sich mehr als eine Million Mal. Zusammen mit Peter Guralnick verfasst er ELVIS DAY BY DAY. Ernst Jorgensen ist Däne und reist häufig nach New York, Memphis und Nashville.

HELMUT RADERMACHER gilt als der Elvis-Experte. 1958 Gründer des ersten Elvis Fancubs in Deutschland und 1978 der Elvis-Presley-Gesellschaft. Ab 1979 verantwortlich für über 30 Schallplatten/CDs bei RCA/SONY mit Elvis-Kopplungen. Ab 1980 tätig für Radio und Fernsehen, ARD, RTL, RSH. Autor der beiden Elvis Rillen-Revue Bücher, Mitarbeiter der FTD-CDs und Bücher, seit 2004 Initiator und Reisebegleiter der jährlichen Elvis-Gruppenreisen in die USA, Moderator bundesweiter Elvis-Veranstaltungen, Autor von DAS GROSSE ELVIS PRESLEY FILMBUCH. Seit 2007 Herausgeber des Fachmagazins GOLDEN BOY ELVIS.

