

i hear
a new
world

1958-1962

I HEAR A NEW WORLD

1958-1962

I HEAR A NEW WORLD

1958-1962

I HEAR A NEW WORLD 1958-1962

© 2012 Bläck Charm Nostalgi Vassa Tänder
Redaktörer: Stefan Zachrisson och Elias Hillström
Formgivning: Mikael Granberg

Ett STORT tack till ★LILLA TRYCKERIET★ för ovärderlig hjälp med tryck av diverse bokstäver. Deras välljudande Heidelberg Vinge från 1958 fick oss att hitta den rätta rytmen. Följ deras inspirerande äventyr med trä- och blytyper på lillatryckeriet.wordpress.com

BLÄCK CHARM NOSTALGI VASSA TÄNDER

c/o Zachrisson
Höstgatan 33
126 37 Hägersten

www.bcnvt.se
www.facebook.com/blackcharmnostalgivassatander
www.bcnvt.bandcamp.com
info@bcnvt.se

@BCNVT

Utgivna titlar:
Testbild! Where Did This Begin? (2012)



BLÄCK CHARM NOSTALGI VASSA TÄNDER

1958 1959

7

FÖRORD

Stefan Zachrisson

96

EFTERORD

Elias Hillström

12–23

THE CAPRIS

There's a moon out tonight
Jonas Ellerström

CATERINA VALENTE

Kiss of fire
Ida Holmbom

FRANK SINATRA

Blues in the night
Ingemar Breithel

MAL WALDRON

Portrait of a young mother
Erik Andersson

ELLIE GAYE

Cha-cha charming
Jenny Franzén

ELIZETE CARDOSO

Vida bela
Amanda de Frumerie

SHIN JOONG HYUN

Moon watching
Daniel Persson

24–41

MARTIN DENNY

Quiet village
Mattias Holmberg

JOHN FAHEY

The transcendental waterfall
Anders Sveen

TOM DISSEVELT

Syncopation
Ann Trop

NINA SIMONE

Wild is the wind
Elias Hillström

THE MARKKO POLO

ADVENTURERS
Rain in Rangoon
Ida Holmbom

SERGE GAINSBURG

La Nuit d'Octobre
Stefan Zachrisson

LONNIE DONEGAN

Battle of New Orleans
David Edward Price

BERNARD HERRMANN

The 7th voyage Of Sinbad
Einar Ekström

ARTHUR LYMAN

South Pacific moonlight
Daniel Persson

MARTY ROBBINS

El Paso
Anders Sveen

THE FLAMINGOS

I only have eyes for you
Mattias Holmberg

1960 1961 1962

42–61

VLADIMIR USSACHEVSKY

Wireless fantasy
Petter Herbertsson

LES BAXTER

Acapulco
Ingemar Breithel

JOE MEEK & THE BLUE MEN

I hear a new world
Ann Trop

DAPHNE ORAM

Four aspects
Henrik Bylund

THE SHADOWS

Apache
Monika Svensson

JULIE LONDON

Lonesome road
Mattias Jonsson

THE PHANTOM

Love me
Stefan Wesley

GIORGIO GASLINI

Lettura della lettera
Amanda de Frumerie

EDEN AHBEZ

Tobago
Johan Fredriksson

JOHN COLTRANE

Naima
Petter Herbertsson

THE FOUR VOICES

Sealed with as kiss
Mattias Jonsson

62–75

THE OUTLAWS

Crazy drums
Klas Senatus Sjögren

YOKO ONO

Voice for soprano
Henrik Bylund

RAYMOND SCOTT

Lightworks
Joakim Norling

YUSEF LATEEF

Love theme from Spartacus
Mattias Holmberg

ETTA JAMES

Seven day fool
Robert Wolf

THE TOKENS

The lion sleeps tonight
Monika Svensson

BILL EVANS

Waltz for Debby
Kim Duvarci

BURT & THE BACKBEATS

Move it on the beackbeat
Stefan Wesley

JAN JOHANSSON

Emigrantvisan
(de sålde sina hemman)
Kim Duvarci

76–95

THE TORNADOS

Telstar
Stefan Zachrisson

LA MONTE YOUNG

The second dream of the high
tension line stepdown transformer
Jonas Ellerström

TAMBA TRIO

Tamba
Joakim Norling

SUN RA & HIS SOLAR ARKESTRA

Solar drums
Elias Hillström

CHUCK JACKSON

I keep forgettin'
Erik Andersson

KRZYSZTOF KOMEDA

Ballad for Bernt
Petter Herbertsson

MASARU SATOH

Yojimbo (Theme of Sanjuro)
Jonas Fust

QUINCY JONES

On the street where you live
Jenny Franzén

SCREAMIN'JAY HAWKINS

I hear voices
Robert Wolf

THE PAUL HORN QUINTET

Count your change
Einar Ekström

JERRY BUTLER

Make it easy on yourself
Elias Hillström

THE MIRACLES

I'll try something new.
Jonas Fust

THE NEW WORLD

History has to be rewritten in every generation, because although the past does not change the present does; each generation asks new questions of the past, and finds new areas of sympathy as it re-lives different aspects of the experiences of its predecessors. Each generation, to put it another way, rescues a new idea from what its predecessors arrogantly and snobbishly dismissed [...].

Christopher Hill,
The world turned upside down

1958-1962, du skulle ha varit där! Det hör man inte sägas så ofta. Ingen legendarisk klang omgärdar de årtalen i pophistorien. "Bara en jävla massa Bobbies" sammanfattade John Lennon läget pre-Beatles utifrån Bobby Darin och periodens popstjärnor. Historien skrivs av vinnarna och förenklande mytologi hör till pophistoriens kännetecknande drag, på gott och ont.

The Beatles första singel släpptes för nästan exakt 50 år sedan: 5 oktober 1962. Och inget skulle bli sig likt. Men tesen i den här boken är att perioden före, ofta beskriven som pophistoriens lågvattensmärke – trots omvälvande samhällslig kontext som välbståndsexpansion i det inhemska folkhemmet, kallt krig runtom världen och Yuri Gagarin uppe i rymden – är minst lika spännande som det som komma skulle.

För min del började *I hear a new world* för ett år sedan, genom min egen okunskap. Men en känsla av nyfikenhet och förvirring var starkare. En tanke började

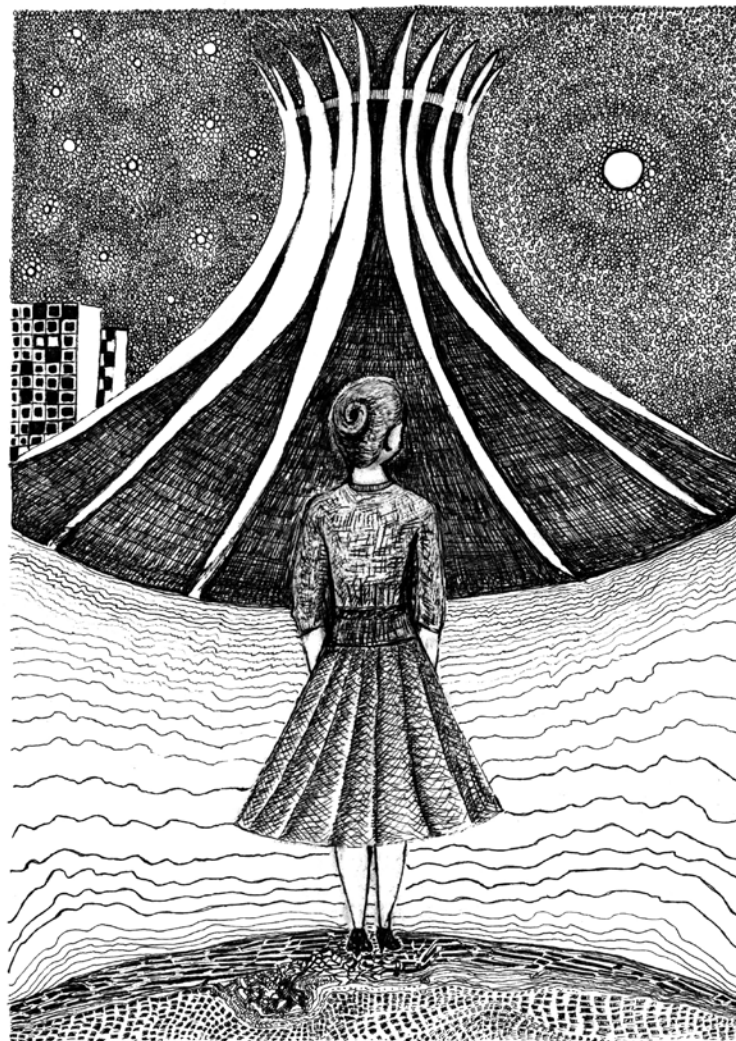
pocka på uppmärksamhet. Perioden mellan Elvis Presleys genombrrott och The Beatles första singel: hände det ingenting då? Om vi nu ändå har vänt på varje sten och letat i varje skrymsle överallt annars i pophistorien vore det inte dags att forsla iväg stenbumlingen som placerats över 1958–1962, och se vad som kan tänkas döljas därunder? Allting tycktes så väldefinierat och förpackat. Pophistorien som snitslad bana. Den ikoniserade pophistorien till döds. Det började kännas konstigt, nedstämt. Så jag tog fram ett förstoringsglas, hittade vissa spår av tidig, bortglömd civilisation, och ville veta mer. Vem kunde jag fråga?

I september 2011 startade jag Facebook-gruppen *I hear a new world* (namngiven efter Joe Meek-låten med samma namn). Jag bjöd in vänner som bjöd in sina vänner och till slut var vi ett 100-tal personer som tipsade varandra om musik från 1958–1962. Inbäddade länkar tog oss vidare någonstans där vi inte riktigt hade varit tidigare, genom en kollektiv filtrering av den enorma mängd videor som människor runtom i världen laddat upp på YouTube. Några som var med kan beskrivas som experter på perioden, de allra flesta hade samma slags nyfikna och naiva musikentusiastiska nyfikenhet som jag, och det blev den mest aktiva och inspirerande Facebook-grupp jag varit med i.

På ett plan handlade gruppen om subjektiva tips på fantastisk musik. Musik som får en att häpna, särskilt idag. Fantastisk jazz, elektroniska pionjärer, tidig soul, one hit wonder-hits, visionära producenter...

Samtidigt uppstod en känsla, i alla fall hos mig, av att allting tycktes hänga ihop på något märkligt sätt, i denna glipa innan 1960-talet och popkulturen på riktigt hade definierats. En känsla av att det är här som mycket startar, av ett annat sätt att se på hela pophistorien, av ett egenvärde med "det tidiga". En känsla av dörrar som öppnas istället för att stängas, av igenkänning från andra "tidiga" perioder: den tidiga postpunkten, tidiga indiepoppen, tidiga hiphopen, tidiga technon, och så vidare. En känsla av pophistorien som en mängd av födelser och pånyttfödelser, av öppenhet, optimism, förändring.

Den översikt vi har möjlighet till 50 år senare är så klart en efterklokhet. En privilegerad position där man på avstånd kan scanna av, välja och vraka. Medan dåvarande medietekniska för-



I hear a new world. Illustration av Amanda de Frumerie.

utsättningar var begränsade finns idag ett överflöd av information som egentligen omöjliggör överblick. Vi hör ett annat 1958–1962 än vad dåtiden gjorde. Det som var spännande 1960 kanske är det mest mossiga i dagens hörlurar, och vice versa. Vi har ingen möjlighet att på riktigt känna det kulturella sammanhang som musiken existerade i, och kan bara gissa oss fram och relatera till egna upplevelser. Men i denna mix av då och nu är det lätt att få en pirrig svindelkänsla inför pophistoriens oändlighet och komplexitet. Inte minst lär det bli en arkeologisk utmaning att om 50 år, utifrån vårt överflöd, försöka berätta om dagens kultur!

Boken *I bear a new world* är således en fortsättning på Facebook-gruppen. Vi tillfrågade personer som varit aktiva i gruppen, och en del andra vänner, om att medverka. Låtarna som omskrivs är ingen kanon, ingen definitiv historieskrivning. Det var helt enkelt de låtar vi kände för att skriva om. Vi kunde lika gärna ha skrivit om 50 andra låtar. Varje låt och text får representera varsin ingång till perioden 1958–1962. Det här är ledtrådar mer än något annat.

På vår hemsida (bcnvt.se) finns en länk till en Spotify-spellista med nästan alla låtar vi skriver om. Dessutom finns ett soundtrack till boken: en digital samling (bcnvt.bandcamp.com) där de nutida svenska musikerna Duga-3, Death & Vanilla, Jonas Fust, Top Sound, Testbild!, Differnet och Ann Trop gör låtar baserade på original av Joe Meek, Daphne Oram, Burt Bacharach & Hal David, Eden Ahbez och Krzysztof Komeda. Den samlingen ges även ut på kassett av Zeon Light (zeonlight.wordpress.com).

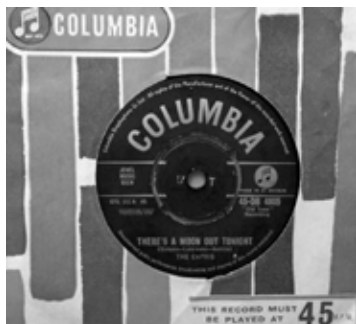
Tack till alla som medverkar i Facebook-gruppen, till alla som skriver i boken, till musikerna, till formgivare Micke, och till alla som fortfarande känner sig nyfikna! Trevlig läsning, önskar Bläck Charm Nostalg Vassa Tänder. Det här är vår första bok.

Stefan Zachrisson



Kniven i vattnet. Illustration av Amanda de Frumerie.

1958



THE CAPRIS

There's a moon out tonight
Singel, Planet Records, 1958.

Ett kännetecken på en bra ornitologisk fälthandbok är att den fonetiskt återger fåglars sång och andra läten på ett sätt som gör dem igenkännbara när man hör dem i verkligheten. Samtidigt är detta inslag i beskrivningen av olika arter ofelbart vad som får nykomlingen att misstroget utbrista "Men så kan de väl inte låta?" eller helt enkelt att brista i skratt. Jag minns hur komisk jag själv tyckte att följande passage var; den är ur Bruun & Singer: *Alla Europas fåglar i färg*, tredje omarbetade upplagan från 1975 och handlar om dvärgrördrommen, *Ixobrychus minutus*: "Parningslåtet är ett ganska dämpat grymtande 'grok' som upprepas 5–7 gånger, taktfast varannan sekund, ibland med stigande styrka."

Fågelsången är kanske den ursprungliga musiken och män-

niskornas frambringande av sina första toner på vasspipor och lergökar ett försök att härma eller svara lövsångaren, sommargyllingen och koltrasten. (Den större nord-europeiska rördrommen härmas lätt genom att blåsa i en kvartsfull pilsnerflaska.) Jenny Lind kallades "den svenska näktergalen" och samma analogiska princip gjorde att många amerikanska vokalgrupper på 1950- och 1960-talen tog fågelnamn: The Orioles, The Larks, The Swallows. Svalor har ingen påfallande melodisk sång, annat än hos Walt Disney, men dels var inte ornitologisk exakthet vad som gällde och dels spelade synintrycken också roll; se ett namn som The Penguins.

Kvartetten var det dominerande formatet: en bas, en baryton och två tenorer, varav en ledsångare. Från början, på gathörnen och i frisersalongerna, fanns inga kompmusiker och att inom ramen för de intrikata stämmorna härma olika blåsinstrument eller en kontrabas var en uppskattad gimmick. Också när kvartetterna blivit vokalgrupper med eller utan fågelnamn och skjutsats in i en studio hörs rester av de gamla a cappella-arrangemangen: basgångarna i "So fine" med The Fiestas eller "Come go with me" med The Del-Vikings hade lika gärna kunnat sjungas som spelas.

Och hur skall man nu transkribera de ljud och ramsor, den ordlösa sång som gett hela genren dess namn, doowop? Känner ni igen den

upprepade rytmiska figuren "mmm-showaddywaddywop" från The Bobettes' "Mr. Lee"? Och håller ni med om att The Marcells inleder och avslutar "Blue moon" med den magiska räckan "mmbawm-bawm-bawm-ah-bawm-ah-bawmbawm-uh-dang-dang-dang-oh-dang-a-dang-dang-ah-ding-a-dongding"?

Komiken ligger inte bara på lur, den hotar ständigt att ta över inom doowop, vare sig det gäller uptempolåtar som "Blue moon" eller ballader långt inifrån Benjamin Syrsa-land som "There's a moon out tonight" med New York-gruppen The Capris. Deras italienskklingande namn var ingen tillfällighet; den ursprungligen svarta vokalmusiken slog an bland storstädernas italienska och spanska befolkningar och från Queens, Bronx och Brooklyn kom också grupper som Vito & the Salutations och Don & Juan. Ledsångaren i Dion & the Belmonds, en av de få som gjorde solokarriär, höll strategiskt nog inne med sitt efternamn DiMucci.

Ändå är mycket doowop oemotståndlig. Det spelar mindre roll att grupperna är utbytbara, att sångerna sällan har mer än standardtexter och att det är nästan lika omöjligt att föreställa sig hur kvartetterna kan ha sett ut i studion eller på scen som det är att visualisera inspelningen av, säg "Pink elephants on parade" från *Dumbo*. Kanske är det just det artificiella i musiken som lockar, det

besynnerligt androgyna hos dessa ljusa mansröster som sjunger trånande om kärlek i månskenet medan andrastämmorna flaxar med änglingarna och basen hummar som en nattsuddande ollonborre utmed pigtjusarharmonierna. "Ice-cream harmonies" kallas de i USA, eller "50s chord progression" – G följs alltid av e-moll, sedan C och så vänder det på D.

Några år senare, på nedre Manhattan där John Cale träffade doowopälskaren Lou Reed, föddes en vit experimentell musik som fortfarande genljuder och omformas hos band som Sonic Youth. I de fattigare områdena av storstaden dog doowopen, en i grunden vokal musik som inte kunde göras elektrisk och som inte gick att förnya. Kanske var den för oskyldig.

Jonas Ellerström



Vertigo, Alfred Hitchcock (1958)



Breakfast at Tiffany's, Truman Capote (1958)



CATERINA VALENTE

Kiss of fire

Från A toast of the girls, album, Decca, 1958.

"Kiss of fire" är en låt som levt längre och mer fullödigt än nästan varje människa. Den föddes i Buenos Aires 1903 som "El Choclo", enligt sägnen döpt efter en beryktad nattklubbsägare. Översatt betyder det "Majskolven", vilket kanske eller kanske inte var ett respektabelt smeknamn i Argentina tidigt 1900-tal. Under kommande decennier spelades melodin av alla tangoorkestrar som fanns; "El Choclo" blev en landsplåga, eller snarare en världsplåga. 1952 var den Billboardtvåa, 1953 blev den finsk och hette "Tulusuudelman". Nat King Cole gjorde den spansk, Louis Armstrong gjorde den raspig och lite uppsluppen. Långt senare lyckades Delinquent Habits göra den till hiphop.

Jag var obekant med det här sekellånga segertåget när jag råkade på Caterina Valente, anade inte att det fanns tidigare liv och inkarnationer. För mig var det tre minuter hon kunde ha skapat i just den sekunden. Som att få en vän i vuxen ålder utan att reflektera över de tusen tillfälligheter och resor och olyckor som varit nödvändiga för den person hon blivit.

Kanske är det förflutna inte relevant, Valentés tolkning är närmast självklar i sin tid, strävar bortom tradition och gamla trygga tango-trådar. Den är långsammare och mer dämpad, verkar inte omedelbart vilja tillfredsställa ett dansgolv. Återhållet eldig, med en dramatisk virveltrumma och en illavarslande kalimba. Där Georgia Gibbs succéversion var relativt lättsmält och liksom avväpnande är Valentés så nervig som texten egentligen fordrar. För den behandlar överhuvudtaget inte majs, det är en naken passionshistoria om att vägra släppa taget.

Jag läser i You Tube-kommentarer till "Kiss of fire" att en person använder låten som en ingång till det engelska språket, vilket är helt vansinnigt och ganska oemotståndligt. För tänk att erövra ett språk genom "If I'm a slave, then it's a slave I want to be" eller "Love me tonight and let the devil take tomorrow."

Ida Holmbom



A touch of evil, Orson Welles (1958)

FRANK SINATRA

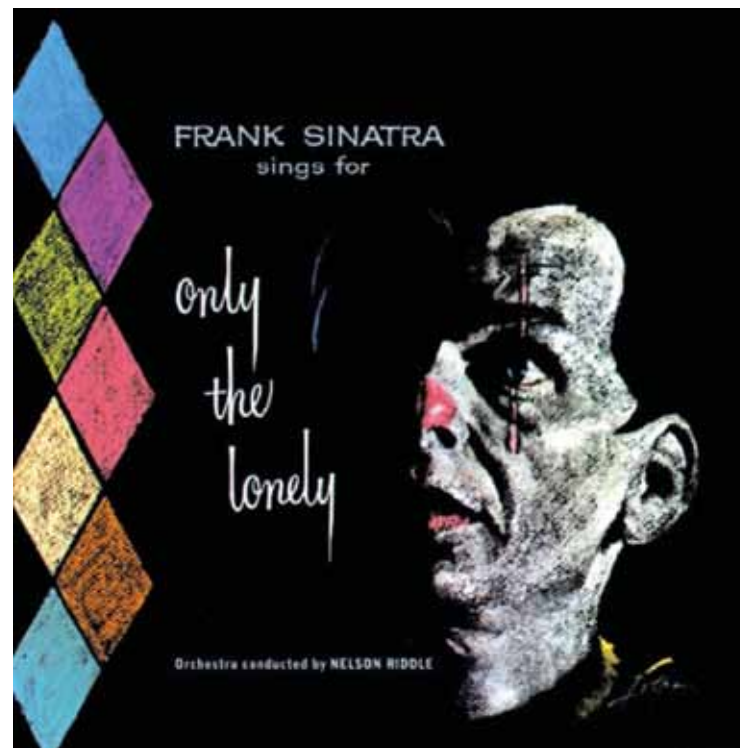
Blues in the night

Från Frank Sinatra sings for only the lonely, album, Capitol, 1958.

1958 var ett ganska normalt arbetsår för Frank Sinatra – flera veckolånga konsertengagemang i Las Vegas och Miami, TV-shower med Dinah Shore och Dean Martin, seriösa roller i några filmdramer: *Kings go forth* och *Some came running* hade premiär och Frank Capras *A hole in*

the head började spelas in. Dessutom hann han med att förlova sig med Lauren Bacall (och dumpa henne efter några veckor) och göra det som han väl egentligen var bäst på: stå i en studio och sjunga in låtar. Det kom som brukligt flera skivor under året. *Come fly with me* gick upp på förstaplatsen på Billboardlistan i januari och i december spelade han in *Come dance with me*, två svängiga album med Billy May som arrangör.

En höjdpunkt under året, och i



A taste of honey, Shelagh Delaney (1958)

hela Sinatras karriär, var annars ett album som kom ut på hösten, bestående av långsamma, hjärtskärande ballader, vars fullständiga titel lyder *Frank Sinatra sings for only the lonely*. Sinatra spelade in flera skivor med enbart ballader (den första var *In the wee small hours* 1955) som nästan kan ses som konceptalbum. Skivtitlar som *Where are you?*, *No one cares* och *Only the lonely* antyder vilket stämningssläge som eftersträvades.

Titellåten till *Only the lonely* var specialskriven av Sammy Cahn och Jimmy Van Heusen, i övrigt bestod materialet av klassiska låtar om angst, weltschmerz och olycklig kärlek som "What's new", "Angel eyes", "Willow weep for me" samt två låtar av Harold Arlen och Johnny Mercer, "One for my baby" och "Blues in the night", den sistnämnda en filmmelodi från 1941.

Filmen *Blues in the night* är en förträfflig liten film, delvis musikal, delvis film noir, om ett jazzband som turnerar genom att tjuvåka med godståg och får fast engagemang på en gangsterkrog i New Jersey. I filmens början har några av bandmedlemmarna hamnat i finkan efter ett krogslagsmål och får där höra sina svarta medfångar sjunga filmtitelns klagosång, vilket blir avgörande för deras karriärval. Filmen blev dock ingen större publikframgång men låten bet sig fast.

"Blues in the night" blev snabbt en standardlåt i den repertoar som brukar kallas "the Great American

Songbook" och med textrader som "A woman's a two-face, a worrisome thing / Who'll leave you to sing the blues in the night" passade den naturligtvis perfekt för Sinatra på *Only the lonely*.

Av alla arrangörer som Frank Sinatra anlitate var nog Nelson Riddle den som mest lyhört kunde tolka en melodis alla subtila nyanser. Deras samarbete på *Only the lonely* är av närmast telepatisk karaktär. Sången är fullständigt kontrollerad, med ett emotionellt djup som är oöverträffat inom populärmusiken. De följsamma stråkarna accentuerar de mörka stämningarna men tar aldrig överhanden. Med fuktiga ögon är vi beredda att följa Sinatra långt in i den blå natten.

Ingemar Breithel



MAL WALDRON

Portrait of a young mother

Från *Mal/3 Sounds*, album, *Original Jazz Classics*, 1958.

Mal Waldron debuterade som ledare för en kvintett 1956 med skivan *Mal/1*, och året därpå spelade han i *Mal/2* med en sextett. Det är ovanliga skivor på det sättet att han som pianist och bandleadare inte tar särskilt stor plats. Han har lagt allt krut på sina kompositioner och sina arrangemang. Särskilt i de långsammare numren är instrumenteringen slående. Den som inte har något särskilt att tillföra får hålla tyst – en enkel och bra regel, egentligen.

Den 31 januari 1958 är det dags att åka ut till Rudy Van Gelder igen och spela in en ny skiva, *Mal/3* får den heta förstås men med ett tillägg: *Sounds*. Formatet är sextett plus vokalist, och den här gången har Waldron arbetat intensivt med klangerna. Han har slängt ut saxo-

fonerna och istället plockat in flöjt och cello. Trumpeten är kvar: skulle man koka ner Waldrons musik till det allra väsentligaste återstod nog bara trumpeten och basen.

"Portrait of a young mother" är en vaggvisa som Elaine Waldron, Mals fru, sjunger. Hon är själv ännu inte mor, men gravid. Det är meningen att den ordlösa sången skall skildra hur kvinnan tänker än på sig själv, än på barnet. Temat är uppbyggt kring fallande och stigande små sekunder, två toner som ligger intill varandra i skalan.

Två toner. Så liten kan en idé vara.

Mrs Waldron sjunger igenom melodin en gång utan ackompanjering. Sedan kommer en ensam bas, och därefter några toner unisont på trumpet och piano. Den ensamma basen har dykt upp flera gånger på de tidigare skivorna. "Yesterdays" (Kern) börjar med en vandrande bas, liksom "Don't explain" (Holiday–Hertzog). På den senare har ett befintligt sekundintervall framhävts och ligger som grund för arrangemanget.

Mr Waldron kommer inte in som ackompanjatör förrän efter två och en halv minut. Han gör ett nedkortat solo när de andra är klara med sina insatser. Men han har full kontroll över vad som händer i denna luftiga, långsamma, lidelsefulla låt.

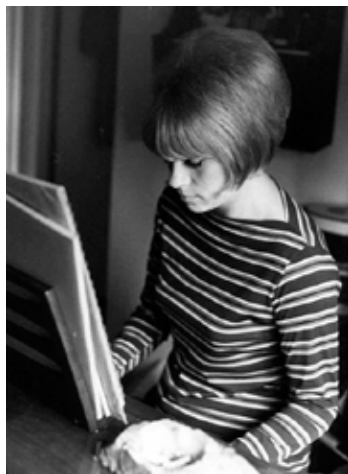
Erik Andersson



ELLIE GAYE
Cha-cha charming
Singel, RCA, 1958.

Ellie Greenwich var en fantastisk kvinna. Tillsammans med sin make Jeff Barry och låtskrivare som Phil Spector och George "Shadow" Morton, skapade hon klassiker som "Be my baby", "Doo wah diddy", "The leader of the pack", "River deep mountain high", "Da doo ron ron", "I can hear music" och "Christmas (Baby please come home)", låten som Darlene Love uppträder med varje jul hos Letterman. Hon skrev och producerade åt Dusty Springfield, Lesley Gore och Connie Francis, och hon upptäckte även Neil Diamond.

Phil Spector må ha varit mannen bakom Wall of Sound, men Ellie Greenwich arrangerade alla sångarrangemang på samtliga hits under hans storhetstid. Hon var kvinnan bakom Wall of Vocals i Phil Spectors ljudbild. Ellie Greenwich stoppade dessutom in "yeah, yeah" i sina verk innan The Beatles gjorde det till sitt kännetecken. Under sjuttio- och åttiotalet fortsatte hon att arrangera körer i låtar för bland andra Blondie och Cyndi Lauper. Vad få känner till är att "Girls just wanna have fun" saknade en riktig refräng när den skulle spelas in, vilket Ellie Greenwich räddade genom att lägga till kören som sjunger "girls, they wanna have fun...". Hur det hade



gått för den låten utan den delen är svårt att säga.

Ok, jag fattar säger ni nu, men vad hände innan? Nog kom hon väl inte från ingenstans? Det gjorde hon förstås inte. Ellie Greenwich föddes i Brooklyn men flyttade vid tio-årsåldern med sina föräldrar till Levittown där hon gick lektioner i dragspel. Snart började hon komponera och bytte instrument från dragspel till piano. När hon var sjutton gav hon ut en singel under namnet Ellie Gaye. "Silly isn't it" var en egenskriven ballad som kanske inte sticker ut massor. Det intressanta var istället b-sidan.

"Cha-cha charming" är precis som "Silly isn't it" skriven av Ellie själv, vilket var rätt unikt på den tiden. Först då The Beatles slog igenom blev det vanligare att artis-

terna själva skrev sina egna låtar. Ellie Greenwich skulle några år senare bli en av få kvinnor i Brill Building-gänget, vars jobb var att knäpa ihop hits åt det tidiga 60-talets största artister. Medan hennes blivande make skapade melodin till Ray Petersons låt "Tell Laura I love her" med endast två ackord visar Ellie Greenwich prov på betydligt mer komplext låtskrivande i "Cha-cha charming", utan att den för den skull är en komplex låt i sig själv. En titel har väl aldrig beskrivit låten så träffande som "Cha-cha charming".

Ellie låter i "Cha-cha charming" som en Connie Francis utan divalater som aldrig har gråtit en tår i hela sitt liv. Om Pollyanna skulle spela in en skiva gissar jag att det skulle låta ungefär som "Cha-cha charming". Ellie har träffat en kille som hon, trots att det enda han kan säga är "you're cha-cha-cha charming", är upp över öronen kär i. Låten har passande nog fått ett cha-cha-chå-influerad arrangemang och låter som en solig vårdag, komplett med ett kvittrande flöjtsolo.

Av någon anledning blev "Cha-cha charming" ingen hit, men frågan är vad som hade hänt om Ellie slagit igenom som artist och därmed inte fått någon chans att fortsätta ägna sig åt komponerande. Vad hade hänt med The Ronettes utan "Be my baby"? Vad hade hänt med musiken utan "Be my baby"? Vad för låt skulle Brian Wilson väcka sin fru

med varje morgon utan den? Musikhistorien hade sett annorlunda ut, men egentligen tror jag inte att Ellie Greenwich sörjde den uteblivna kommersiella framgången med "Cha-cha charming". Inte efter allt hon åstadkom som låtskrivare och producent efter det.

Jenny Franzén

ELIZETE CARDOSO
Vida bela

Från Cancao do amor demais, album, Festa, 1958.

En taxklack bryter igenom den frusna hinnan på en vattenpöl. Isen spricker och steget går vidare. Ett språng över ett grusgrått torg, vassa diagonala skuggor skjuter fram. Hårda sulor mot grus. Fort, fortare. Plinget från en spårvagn som drar bort. Ljusreflexer i en silverskena. En kvinnas gula kappa fladdrar. Frisyren ligger stela under sjalletter. En liten hund går förbi på mjuka tassar. Någon springer. Det blåser. I mitt huvud hörs suddiga ljud, skira som solkatter. Ett nynnande. En föraning om något som ska bli. Det finns en framåtlutning i stegen som att vara på väg till någon man håller av, men redan framme i tanken. Det vackra livet. Vi springer över ett solvitt torg över frusna vattenpölar i nya vårskor. Vinterns svartvita palett kan fyllas med klara färger.

Musiken uppkom för att spelas i lägenheter. Det gick att finna kom-



binationer av rytmer och gitarrspel som kunde låta nya, som inte var tyngda av det förgångna. Bossanovan kom att bli ledmotiv till Brasiliens modernistiska projekt och sprudlade av framtidsanda och optimism. Det gick att sitta och spela i trånga vardagsrum, någon kunde nynna med och klappa och festen kunde svaja i takt. Det gick att sjunga mellan tonerna. Innanför lackade skor rör sig fötter i takt. Symmetriska sjaletter knyts upp och hårsvall släpps ut.

Elizete Cardoso var redan känd sambasångerska när "Vida bela" släpptes ganska obemärkt. En månad senare svepte bossanovan över världen med Joao Gilberto och "Chega de saudade". "Vida bela" är en översvallande smäktande sång, fylld till bredden med stråkinstrument, cello, flöjt, trumpet och en röst som rör sig från ljusst till dovt. Mycket av detta skalades av och förenklades i den bossanova som följde.



Den var kanske inte tillräckligt lätt och ledig, solig och hoppfull för att blåsa som en frisk fläkt, som en del av ny tid över västvärlden. Sången andas känslostorm och melodram. Den är kontrastrik och mättad som en film i technicolor.

Amanda de Frumerie

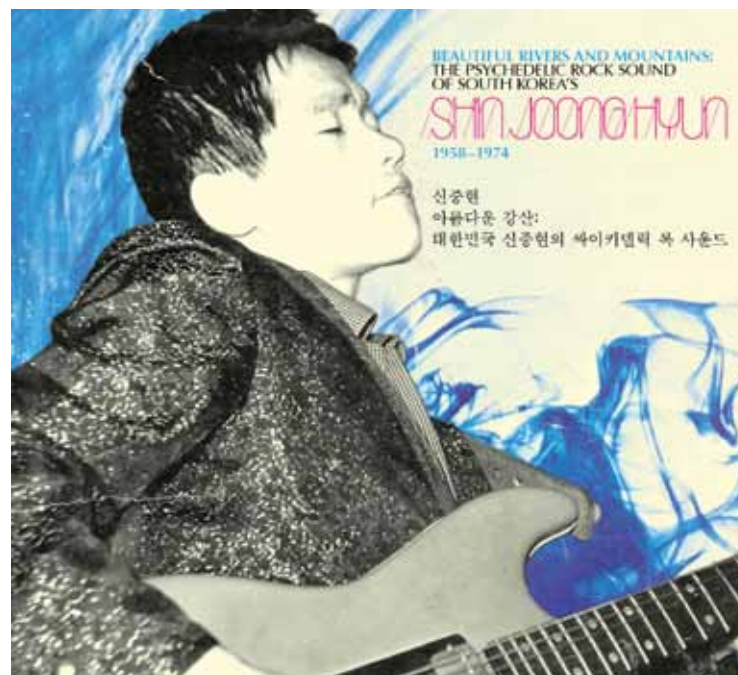
SHIN JOONG HYUN

Moon watching

Från *Hiky Shin*, album, 1958.

Den sydkoreanske gudfadern av rock n'roll är kanske inte så känd utanför Korea, men bland de som känner till honom är han en väl-respekterad låtskrivare, musiker och producent. Jag hade själv inte hört talas om honom förrän den utmärkta skivetiketten *Light in the attic* nyligen släppte samlingen *Beautiful rivers and mountains. The psychedelic rock sound of South Korea's Shin Joong Hyun 1958–1974*. Shin Joong Hyun utgick alltid från soulmusik för att sedan sätta sin personliga prägel på musiken. Hans tidiga influenser var namn som Charlie Parker, Miles Davis och John Coltrane.

"Moon watching" är en instrumental liten surfpopig låt med en jazzig saxofon som avslutas med ett bluesigt gitarrsolo. Låten spelades in tillsammans med musiker från en amerikansk militärbas i ett vardagsrum med enbart en mikrofon som de fick stå i en cirkel runt. Den är ursprungligen med på hans första



skiva, det instrumentala gitarralbumet *Hiky Shin* som bestod av covers av gamla traditionella koreanska låtar. Inspelningen var i mono vilket innebar att man fick spela in allt från början om någon spelade fel. Lo-fi-pop från 1958.

För Shin var musiken på blodigt allvar, han var totalt kompromisslös och när han blev ombedd av Sydkoreas dåvarande ledare Park Jung-hee att skriva en sång till hans ära så vägrade han med orden "My music is about love, beauty and emotions; I do not even know how

to write for specific politicians or political parties". Shin skrev istället en låt som motreaktion till Park Jung-hees uppmaning; "Ahreum-daung Gangsan" (*Beautiful rivers and mountains*) där budskapet var: "varför behöver vi diktaturer när det koreanska folket är så vackert?" Detta ledde till att Shins musik blev bannlyst i all media och han blev inte spelad någonstans på många år. Som tur är fortsatte han skapa musik och göra skivor och är aktiv än idag.

Daniel Persson



1959



MARTIN DENNY

Quiet village

Singel, Liberty Records, 1959.

"Quiet village" skrevs av Les Baxter redan 1952, men det var ett gäng grodor i en damm i Shell Bars utomhushotellbar i Waikiki, Honolulu som några år senare utvecklade låten till att nå dess fulla potential. Ni är bekanta med historien om grodorna som förändrade popmusiken för all framtid? I vilket fall, låt oss börja med att konstatera att orkesterledaren Martin Dennys kontakter med de flygvärdinnor som övernattade på hotellet lade grunden för utvecklingen. Med sig från sina resor till Fjärran östern hade de orientaliska musikinstrument som kunde användas till exotiska utsvävningar i det underhållningsjazziga ljudlandskapet.

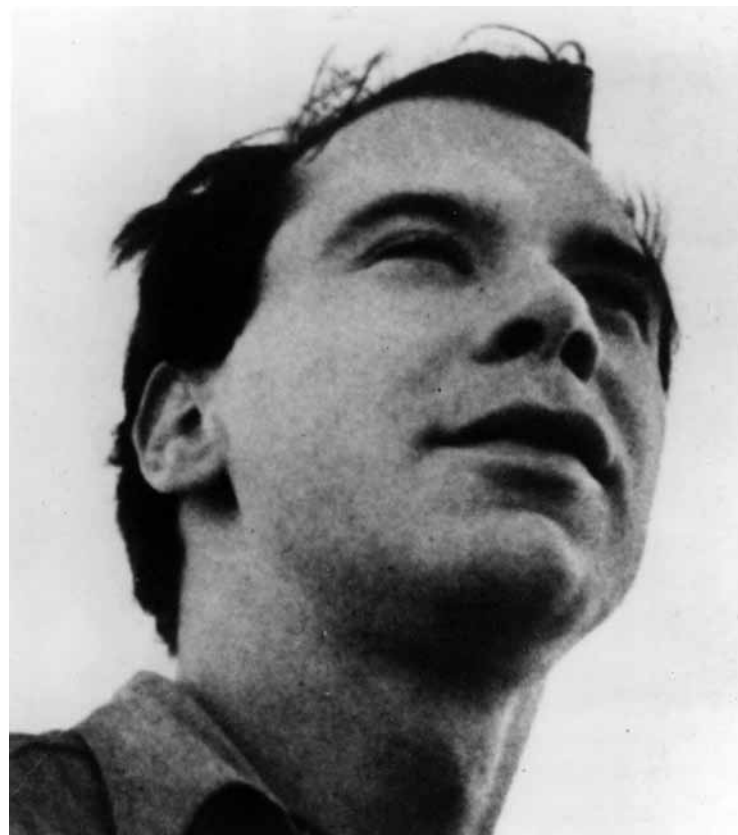
En kväll medan bandet spelade "Quiet village" upptäckte Martin Denny att grodorna i dammen vid

utomhusbaren kväkte i samklang med musiken för att plötsligt sluta när låten tystnade och sedan börja igen när musikerna återupptog spelandet. På skämt satte bandet igång att härma ljuden från grodorna i dammen och fåglarna i palmerna. Nästa kväll önskade publiken låten som hade spelats kvällen innan, den med alla fåglar och grodor, och snart spred sig ryktet bland Hawaiis turister om Holiday Villages speciella exoticaorkester.

När musiken spelades in på skiva 1956 blev Martin Denny i princip lovad att den skulle slå, men det var först efter att en DJ i Detroit ett par år senare tokspelat "Quiet village" som det tog fart och både låten i fråga och albumet *Exotica* blev jättestora hits. Martin Dennys klangvärld har varit en outsinlig källa för progressiva artister genom åren, inte minst vore det fel att undvika att nämna Throbbing Gristles väldokumenterade fascination.

Och för mig, en nutidsmänniska, som på sätt och vis vant mig vid att experimentell musik ska vara på ett visst sätt och bara kan skapas i vissa miljöer är det fantastiskt att konstatera att popmusikens utvecklingsfront en gång funnits i en hotellbar på Hawaii. I solnedgången med oceanen som bakgrund; palmer vajar i vinden; exotiska fåglar gör märkliga ljud och grodor kväker. Experimentell miljö.

Mattias Holmberg



JOHN FAHEY

The transcendental waterfall

Från *Blind Joe Death*, album, Takoma Records, 1959.

Det är möjligt att jag redan hade någon slags föräning om John Fahey. Många år innan jag hörde honom fanns hans musik som en

självklar föreställning i mitt huvud. Vibrationer från kosmos födelse. Ljudet av sten, vatten, eld och luft. Grundelementen. Frågan är om någon hade en föräning om Fahey 1959 när han först smyger ut ett album han spelat in själv, släppt på en egen label, i under hundra exemplar. När jag först hör den här musi-



ken i mitten av 90-talet är Fahey ett någorlunda känt namn, legendariskt i vissa kretsar, och jag kan placera honom i ett då aktuellt sammanhang via samarbeten med band som Cul de Sac och tolkningar och hyllningar av Jim O'Rourke med flera.

1959 har ännu inte folkmusikens återtag nått sin kulmen. Jämfört med The Weavers lär musiken på John Faheys första LP låtit minst sagt annorlunda. Inte heller kan den ha varit möjlig att sätta i direkt samband med den tidiga blues som den samtidigt verkade sprungen ur. Snarare kan man ha fått uppfattningen att albumets elva stycken slungats i en kapsel genom tid och rum, en inspelning från en avlägsen framtid. För de som ens hörde skivan vill säga. Jag spekulerar förstås här, men fick någon fatt på ett av den första pressningens extremt rara exemplar måste det ha framstått som en mycket märklig artefakt.

På skivans ena sida står i svarta stora bokstäver mot vit bakgrund "Blind Joe Death", på den andra "John Fahey". Man skulle kunna tro att den mytologiska bluesfigur Fahey skapar som sitt alias är befriande, ett nom de guerre under vilken han kan kanalisera och kommentera den död och det mörker Amerika är byggt på. Men det är under sitt eget namn, med sina egna kompositioner, han släpper all förväntningar och former. Den första sidan innehåller traditionella bluesvarianter. På skivans andra sida,

som inleds med "The transcendental waterfall", slår Fahey en brygga till särlingar som Jandek och Mayo Thompson som 25–30 år senare ska manipulera själva verklighetsväven på liknande sätt.

På "The transcendental waterfall" låter Fahey som om han mäter ut all tids slut. Det är en karta omöjlig att tolka, vägbeskrivningar som villar bort dig. Tycker du att den låter bekant kan det vara för att den är det, men som ett videoband lämnat på din farstutrappa, som inget annat visar än din port filmad, infinner sig snart en känsla av att inte ha fast mark under fötterna. Den stadiga rytmen och tonerna slinker plötsligt undan, saktar ner och blir sedan snabbare. Samtidigt finns den verkliga musiken i tystnaden mellan strängarnas klang, i den rymd som uppstår i motsättningarna.

Melodin är ömsom hoppfull ömsom ödesmättad. Det är som om titelns vattenfall är ett renande vatten som bär till bortom och befrielse, men med kraftiga underströmmar. Kanske är det syndafloden. Hursomhelst vittnar den om något större. Den föräning jag haft om Fahey kan ha handlat om att det går att göra musik själv, spela in den själv, släppa den själv. Jag kan ha känt kraften från den här skivan innan jag visste att den fanns, för att jag ville att den skulle finnas.

Anders Sveen

TOM DISSEVELT

Syncopation

Från The fascinating world of electronic music by Kid Baltan And Tom Dissevelt, album, Philips, 1959.

Om man tittar på fotografier eller videospelningar inifrån ljudstudior från den här tiden upptäcker man snart att nästan alla (män) bär vit skjorta och slips. Det är elegant skraddade silhuetter, utfört med rustika material i propa, sobra färger. Att bilderna i själva verket är svartvita förefaller vara irrelevant; det tillåter bara betraktaren att själv fylla i färgerna (i mitt fall: oxblod, plommon, brunt, salt & peppar). Vad finns det att inte bli attraherad av?!

Tom Dissevelts "Syncopation" inleds, i mina öron, som en orientalistisk vaggvisa. Suggestiv ormtjusar-musik. Härmed tänkte jag bjuda på en onomatopoetisk skildring av dess melodi: na-naaa-na-na-na-naaa. Men kanske skänker den numera bortglömda – eller överhuvudtaget ens nyttjade – genreindelningen "popular electronics" den mest adekvata beskrivningen av hur musiken låter. Här skulle man kunna dra en parallell till "popular music". Låt oss göra det. I "Syncopation" finns kanske det jag älskar allra mest med "popular music": en komplex lätthet och/eller ett yligt djup. Men genren är electronics; inte jazz, inte blues. Något annat.

Paradoxalt nog rymmer Dissevelts musik en spontanitet utan



någon som helst tillstympelse av eftertanke när det omöjligt kan vara så. Det här är musik som skapad genom kliniska laboratorieförsök; med skalpell splitsade magnetband med en närmast kirurgisk precision. Är det inte så långt bort man kan komma från en tidigare klassiskt skolad jazzmusiker såsom Dissevelt? För mig har musiken blivit befriad som från sina känslor och i stället koncentrerad på sin synestesi: ljuspulser från blinkande maskiner, ljudet av fotonkaskader slungade i en partikelaccelerator, elektroniskt laddad vätska översvämande en fontän, statiska urladdningar från ett gallerstaket. Jag är mycket för metonymi.

När jag lyssnar på Dissevelt i dag framstår han som helt fristående: avant utan att för den sakens skull vara avantgarde – själv är jag en smula förjust i skrivningen (s)avant – dysfunktionell och isolerad från popmusiken, men tillika en pionjär



för utvecklingen av den så ytterst funktionella dansmusiken. Med sin "Vibration", från samma år uppfinner Dissevelt exempelvis acid house-musiken redan 1959. Det är en låt fylld av rastlöshet och nervositet, en gurglande synthbas och smått episka drops & breaks. Stå helt blick stilla! En omöjlighet.

Måhända ter det sig en smula banalt, men för mig framstår det som att rum 306 i Philips laboratorium i Eindhoven, där den här musiken är inspelad, är en parallell realitet i ett musikaliskt rumtidkontinuum (eller: det finns inget kontinuum). I ljuset av nutida teknik, med en demokratisering av det elektroniska ljudet som följd om man så vill, framstår Dissevelts musikaliska alster enbart som än mer unika. Om vi skulle få för oss att upprätta en stamtavla över den elektroniska musiken skulle Tom Dissevelt antagligen återfinnas allra högst upp. Fullständigt och för evigt förlöst i sin egen tid.

Ann Trop

NINA SIMONE

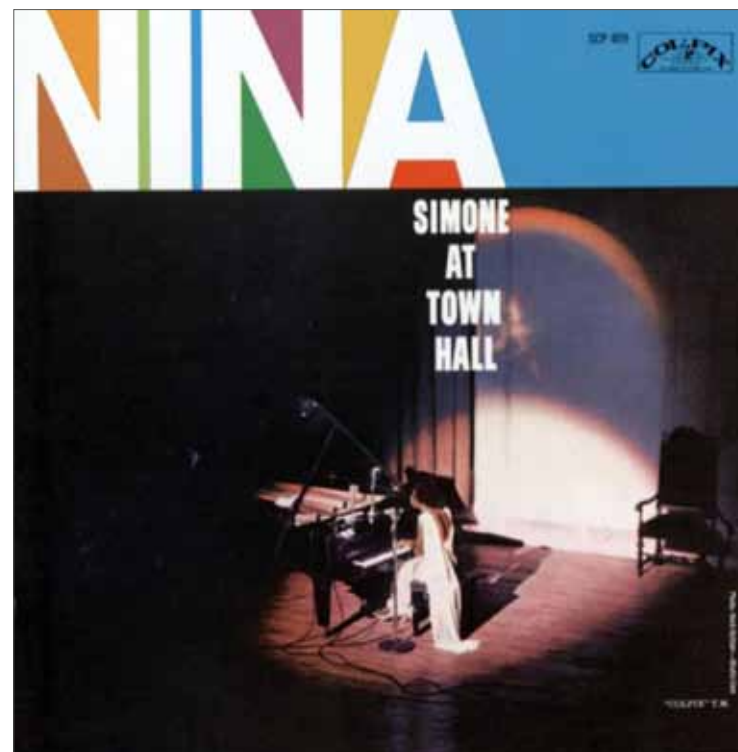
Wild is the wind

Från Nina Simone at Town Hall, album, Colpix, 1959.

Sången "Wild is the wind" är idag antagligen mest känd genom David Bowies tolkning från 1976. En makalös inspelning. Sällan har Bowies röst låtit så bra som just där. Han sjunger både hjärta och själ rakt ut ur kroppen känns det som. Placerad som sista spår på *Station to station* låter den verkligen som ett rop på hjälp. Detta under en tid när Bowie var långt inne i drog-dimmorna och säger sig inte minnas egentligen någonting av själva inspelningen. Att Bowie i detta tillstånd sjunger som han gör, att han lyckas nå så långt in, ta i så och få det att hålla, är både fascinerande och imponerande.

Har man bara hört den versionen kanske man tror att bättre än så blir inte den här sången. Kanske en anledning till att många inte letar rätt på Nina Simonas version. Eller Johnny Mathis originalinspelning, då som ledmotiv till filmen *Wild is the wind* från 1957. Också det en mycket fin inspelning, om än annorlunda än Bowie och Simonas. Svalare kanske man skulle kunna säga. En western-schlager med munspel, körer och smäktande stråkar. Så populär att han fick sjunga den på Oscarsgalan 1958.

Men den som verkligen tog *Wild is the wind* och där hittade någon-



ting större var dock Nina Simone. En av hennes liveinspelningar gavs ut redan 1959 på skivan *Nina Simone at Town Hall*. En tre och en halv minuts version som till längd och form mycket följer Mathis inspelning. Men utan stråkar, körer och munspel. I förgrunden istället Ninas hypnotiska pianospel och förstas hennes röst. För när Nina sjunger är det som om alla de här egentligen rätt banala orden förvand-

las till ren häxkonst. Bara sättet som hon fraserar "begins" på är värt hela skivan, eller hennes mässande upprepning av de avslutande "wind".

Den slutgiltiga versionen hittar man dock på en liveinspelning från 1964, som blev en del av skivan *Wild is the wind* från 1966. Där får låten fortsätta i sju minuter. Nina maler och karvar in orden om en kärlek större än livet, igen och igen... En inspelning som Bowie hade som



utgångspunkt för sin version. De två träffades också i Los Angeles i mitten av sjuttioalet, ett möte som tydligen inspirerade Bowie och gav honom mod att ta sig an låten. För när man hör Ninas version undrar man faktiskt hur Bowie vågade. Kanske var det allt kokain. Hybris möjligen.

Vad är det då som gör "Wild is the wind" till en så makalös låt? Någonting har det att göra med hur ackord och melodi på ett så sällsynt sätt möjliggör för en sångerska av Nina Simones kaliber att spela ut hela sitt register. Att sjunga de här vackra men ändå enkla orden om kärlek och besatthet och verkligheten få det att handla om precis det.

Elias Hillström

THE MARKKO POLO ADVENTURERS

Rain in ragoon

Från Orienta, album, RCA Victor, 1959.

En av mina favoritböcker är R. Murray Schafers *Ljudbildning* från 1992. Genom 100 korta övningar vill han lära oss konsten att lyssna, att "göra örat känsligt för den fantastiska ljudvärlden omkring oss". Läsaren tränas i att höra akustiska skuggor (till exempel hur en röst blir dämpad bakom ett draperi), att bedöma om steg är på väg uppför eller nedför en trappa, att känna igen sin egen nyckelknippa, att identifiera smådjur på

taket. Eller att leta upp ett ljud som "börjar med ett skrapande och slutar med en klang".

Syftet är att vi ska fokusera på de små skiftningarna och diskreta variationerna. Att analysera vad det är vi hör, och hur det nästan obemärkt glider över i något annat. Han hyllar stillheten och det subtila, vill förhöja det vardagliga och lyfta fram de skygga låten som vi inte längre uppfattar. Det här var en inledning för att försvara eller åtminstone förklara varför jag lärt mig att älska "Rain in Ragoon".

Lyssnar man utan att faktiskt lyssna så är det 3,39 av halvtystnad, skyndsamma steg och en ganska väntad äskknall. Inget som grabbar tag eller river till. Men lyssnar man på riktigt så märker man att det är minuter som vibrerar av liv. Försiktigt skissas det fram en kuliss av verklig naturdramatik, en förtäta stämning där varje knyst blir avgörande. Något är absolut i görningen.



Jag söker hårda fakta om "Rain in Ragoon", det finns en handfull. Själva intrigen bjuder inte på några egentliga överraskningar eller någon stor finess; en burmesisk jungfru är ute i trädgården, det börjar regna, hon söker skydd, det slutar regna. Men instrumentalmusik i allmänhet och kanske exotica i synnerhet har väl aldrig varit beroende av ett intrikat manusbygge. Spänningen byggs istället kring instrumentens dynamik, i det här fallet en bokstavig djungel av percussion.

Låten är hämtad från fullängdaren *Orienta*, där 25 sorters slagverk och fem av landets bästa musiker skapat ett myllrande men välordnat klickande och tickande. I texthäftet förklaras *Orienta* likna "the dreams of an imaginative person who has fallen asleep during a 'Dr. Fu Manchu' movie on television", och rent objektivt tycker jag att det är en riktig beskrivning. (Omslaget slutligen är den exakta motsatsen till den raffinerade måttfullhet som jag precis lovordat.)

Ida Holmbom

SERGE GAINSBOURG

La Nuit d'Octobre

Från N° 2, album, Philips, 1959.

Det finns en lång förhistoria till den Serge Gainsbourg som främst är känd för skivor från det sena 1960- och tidiga 1970-talet. Klassikern *Histoire de Melody Nelson*, från 1971,



var Gainsbourgs elfte (!) album. Artistnamnet Serge Gainsbourg föddes 1958 då Lucien Ginsburg bytte namn, redan 30 år gammal. Förhistorien går ännu längre tillbaka, till 1920-talet då Serges föräldrar emigrerade från Ukraina till Paris. Det franskklingande Lucien var ett försök till assimilation från föräldrarna, medan artistnamnet blev ett sätt att istället glida in i en konstnärlig persona. Hellre definiera sitt eget utanförskap, än att passa in. En annan typ av, bohemisk, anpassning som helt klart ofta gränsar till kliché men i alla fall utifrån självvalda preferenser.

"Lucien Ginsburg" var den blyga, fula, judiska flyktingen, ett "förlorarnamn", som han aldrig känt sig bekväm med. Serge å andra sidan lät ryskt, medan efternamnet valdes efter den engelska 1700-talskonstnären Gainsborough. "Serge Gainsbourg was like putting on a suit of armour. Afterwards, little by little, he started to sing his songs



himself. He was very frightened", har Jane Birkin berättat (Ironiskt nog döpte Serge 1986 en son till just Lucien). Namnet hintade mot ideal av konstnärlig kosmopolism och det rollspel som skulle komma att präglade Serge Gainsbourgs musik.

Låten "La Nuit d'Octobre" finns med på Serge Gainsbourg andra album N° 2, från 1959. En skiva som säkert kunde uppfattas som omodern när det begav sig, eftersom den var mer jazz/latin/exotica/chanson än rock, men som låter så fräsch att den i själva verket överskrider sin tid. "La Nuit d'Octobre" var ingen singel och är inte särskilt känd, men det är min favorit från den rika, tidigare Gainsbourg-eran.

Texten till "La Nuit d'Octobre" (titeln betyder "natten i oktober") inspirerades av en dikt av 1800-talspoeten Alfred de Musset. Enligt Gainsbourg av en Mussets sämsta dikter och därmed en anledning till att våga sig på att adaptera den. Jag förstår knappt ett ord franska, men det gör inget i det här fallet. Det som lockar med "La Nuit d'Octobre" är till stor del det som lockar med Serge Gainbourg över huvud taget: det är inte text utan en musikalisk detalj i form av en catchy blåslinga som stannar i ens huvud i dagar, och det är dess patos och lekfullhet. Tillsammans är det kvaliteter som tillhör essensen av riktigt bra popmusik, då som nu.

Stefan Zachrisson

LONNIE DONEGAN

The battle of New Orleans

Singel, Pye, 1959.

In 1959 both the American John Gale "Johnny" Horton and the English Anthony James "Lonnie" Donegan charted in the United Kingdom with recordings of the quasi-folk song "The Battle of New Orleans", composed by James Corbitt Morris, or Johnny Driftwood as he was known as a songwriter. He composed the song as an educational aid for the high school students he taught. Driftwood used an older, wordless folk melody, "The 8th of January", the 1815 date of the Battle of New Orleans itself, when a British invasion of that city was quashed by American forces.

These two recordings of the song differ slightly in their lyrics (Donegan was forced to omit the only mildly shocking word "bloody" and substitute it with "bloomin'"), but also in Donegan's nationally self-deprecating introduction, in which he concedes that "the British came off rather ignominiously". Whilst Horton had made a career out of performing "historical song", Donegan's relationship to any sort of historical authenticity was looser still. He became famous after departing from the English Trad Jazz scene of the 'fifties so as to perform a thrilling sort of proto-rock'n'roll, in which he and his band played



simplified and at times hysterical renditions of thoroughly decontextualised American songs. He sung about "picking bales of cotton", about working the Rock Island Line, and indeed about fighting the British 150 years before.

The American names and places in Donegan's recordings are like abstract incantations or chants, as "Mighty Mississippi" or "Wabush Cannonball" become dextrous, driving codes for youthful release. His own musical background, in fact, came from a decontextualization of New Orleans itself, playing the banjo in Chris Barber's Jazz Band. But in his shift to skiffle music (the name of the style itself was derived from an earlier African-American party blues music combining home-made instruments with banjos and guitars) he taught a generation of

British people to play, listen and dance to a music released from its narrative meanings and vivified by intensity and vigour. Some of these listeners, like the youthful Liverpoolian members of The Quarrymen, would stage their own British Invasion with an irresistible success that had eluded the soldiers aboard the fleet of Sir Alexander Cochrane in 1815.

The "skiffle craze" of the late 'fifties remains floating in historical isolation between the music that inspired it and the music it itself inspired, and seems now like a strange and exciting trans-Atlantic musicological curiosity – music that rebounded freely and naively from its origins in order to be contemporary, and which is now so thoroughly planted in historical time.

David Edward Price

BERNARD HERRMANN

The 7th voyage of Sinbad

Från filmen The 7th voyage of Sinbad, 1958, Colpix Records, 1964.

Ovanstående Herrmann-verk är välbekant för de flesta som har lite koll på musik eller för vem som helst som sett en Hitchcock-film. Ibland kan jag vara lite allergisk mot personer som är hyllade bortom alla proportioner och ofta är ju inte de mest hyllade de som nödvändigtvis har mest substans heller.



Imitation of life, Douglas Sirk (1959)



The Caretaker, Harold Pinter (1959)

I fallet Bernard Herrman skriver jag faktiskt under allt som sagts och tycker att han är värd varje lovord. Filmmusik har alltid legat mig nära hjärtat så man har tröskat igenom en del soundtracks och kompositörer, men Herrmann står nog i topp på min lista.

Något som jag tycker är intressant med Bernard Herrmann är att han egentligen helst ville bli dirigent, filmmusiken var bara liksom en språngbräda för att nå dit. Det gick inte riktigt som han tänkte, och kanske dog han med en viss bitterhet i hjärtat över detta. Men det musikaliska arvet han lämnat bakom sig känns ändå kompromisslöst och som att det var skapat med stor passion trots att filmmusiken egentligen inte var hans största kärlek.



Många av Herrmanns bästa kompositioner finns givetvis i hans Hitchcock-produktion men han har gjort mycket utöver det. Kommer dock ihåg att jag någon gång, då jag försökt ladda ner hans musik, insett att det är lite svårare att få tag på hans tidiga verk. Ironiskt med tanke på att musiken måste ha nått miljoner när det väl begav sig. Om man däremot väljer att höra musiken så som den var ämnad, genom filmerna, är det desto lättare åtgärdat.

The 7th voyage of Sinbad är en av de stora äventyrsfilmerna som antagligen slukade rätt generös hollywoodbudget på sin tid. Har kollat på en hel del sådana filmer och har en viss förkärlek för genren med sin tidstypiska färgsprakande estetik, och sina stop motion-animationer och fantasifulla historier. Om filmen dessutom har ett soundtrack av Bernard Herrmann kan man säga att kakan fått sin glasyr.

Titelmusiken till *The 7th voyage of Sinbad* tycker jag är en av Herrmanns bästa stunder. Detta är ett kontrastrikt stycke som går från bombastiskt till harmoniskt om vartannat samtidigt som den bjuder på en melankoli och tankfullhet. Ett slags känslighet, som för mig personligen är essensen av Bernard Herrmann. Musik som fungerar bra i filmen men kanske ännu bättre utanför eftersom den lever sitt eget liv och har sin egen historia att berätta.

Einar Ekström

ARTHUR LYMAN

South pacific moonlight

Från *Bwana A*, album,
Hifi Records, 1959.

"South Pacific moonlight" låter som en drömsk vaggvisa. Någon slår lite slött på en trumma, lite vågskvalp och Arthur Lyman's karakteristiska vibrafon/marimba spelar en vacker liten melodi.

Låten är inspelad 1958 men det skulle lika gärna kunnat vara 2000-tal och något av Nick Palmers Director'sound eller kanske svenska Musette. Arthur Lyman föddes på Hawaii 1932 och dog 2002. Hans pappa brukade låsa in honom på sitt rum och tvinga honom att spela på en leksaksmarimba till Benny Goodman'skivor. Någoting som tydligen skulle lära honom att uppskatta bra musik.

Flera år senare blev han känd som The King of Lounge Music och hans musik kom att kallas exotica. Lyman spelade i ett jazzband från det att han var 14 år gammal, när han var 21 blev han erbjuden en plats i den legendariska pianisten Martin Dennys band. Under en konsert när Lyman hade fått lite för mycket att dricka började han plötsligt att ge ifrån sig fågellåten, publiken började besvara hans låten och sedan dess blev fågellåten vanliga i Lyman's låtar.

Arthur Lyman släppte över 30 skivor och 400 singlar där hans debutskiva *Taboo* nog är den mest



kända. Lyman's skivor är även intressanta rent ljudmässigt då han lekte med stereoeffekten vid inspelningen av olika instrument. Någoting som gjorde att Lyman's skivor var populära som testskivor när man ville demonstrera stereoeffekter.

Även om de kanske inte är så lika musikaliskt kommer jag gärna att tänka på den belgiske musikern Lieven Martens Dolphins Into The Future, vars musik försätter lyssnaren i ett avslappnat och drömskt tillstånd, om än med mer okonventionella metoder.

Arthur Lyman skapade dock sin musik för över femtio år sedan och var då banbrytande på sitt sätt.

Daniel Persson



THE FLAMINGOS
I only have eyes for you
 Från *Flamingo serenade*,
 album, Reo/End, 1959.

"I only have eyes for you" skrevs redan 1934 av Harry Warren och Al Dublin till Busby Berkeley-drömmen *Dames* (en film alltså) och låt oss börja där på 30-talet, i själva kompositionen, med textens beskrivning av en upphöjd upplevelse. En

hyperromantisk tillvaro, känsligt och finessfullt tecknad i oerhört vackra meningar, som i ett ögonblick försvinner i kärleksobjektets närvaro: "Are the stars out tonight? I don't know if it's cloudy or bright, I only have eyes for you... I don't know if we're in a garden or on a crowded avenue ...".

25 år senare lyckas doo wop-gruppen The Flamingos väva samman textens tema med sina lena

röster och ett längtansfullt arrangemang till ljuv musik – till kongenial musik. Ett monotont pianoackord hamrar med besattheten hos någon som är beredd att byta ut allting i hela världen mot att bara vara med en enda människa. Det är här det blir sublimt. Hur kan en produktion som helt saknar tyngd ha en så förstummande effekt?

På ytan rör sig The Flamingos i det mest klichéartade av 50-tal och "I only have eyes for you" är en ikoniserad sång. I populärkulturella sammanhang används den ofta för att associera till sådant som etsat sig fast starkt från tidsperioden trots att den i det avseendet släpptes ganska sent. Den kan signalera oskuldsfullhet från brytningstiden innan en stor omvälvning. Men inte bara det. Ett starkt begär döljer sig i det monotona.

Det lär inte ha varit en slump att Axel Willner byggde den låt som fick ge namn åt The Fields klassiska technoalbum *From here we go sublime* (Kompakt, 2007) på en sampling från just "I only have eyes for you". Axel är inte ensam om att ha velat föra dess sublimes kvaliteter vidare in i vår tid. Oavsett om inriktningen har varit att sampla, som Fugees eller The Field, att spela in mer eller mindre originaltrogna versioner, som Mercury Rev eller Zapp, eller att skapa ambitiösa konstprojekt baserade på låten, som Doug Aitken med sitt "Song 1" – är det kombinationen av det ikoniserade och vad

det väcker ur vårt kollektiva medvetna och det förunderligt, obeskrivligt vackra som ger denna intensiva kärlekshistoria evigt liv.

Mattias Holmberg

MARTY ROBBINS **El Paso**

Från Gunfighter ballads and trail songs, album, Columbia, 1959.

När jag var barn var jag väldigt inne på vilda västern. Jag slukade redan i sjuårsåldern böckerna om Hjortfot, Bill & Ben, Bill Brandon och liknande äventyr. Senare blev det serietidningen *Western*, Blueberry som följetong i *Fantomen* och *Macabán* på TV. Jag växte upp på landet i Dalarna och skogen bakom huset var Redwood, hygget en prärie, större stenar och hållar en mesa. Jag kunde ligga där i timmar i en annan värld. Mot denna bakgrund är det kanske naturligt att tänka sig att en av de första popsånger jag faller för, på riktigt, verkligen försvinner in i, är Marty Robbins melodramatiska cowboyepos "El Paso" från 1959.

Jag hör den kanske första gången i nioårsåldern, på ett kassettband i mina föräldrars bil. Jag sitter sannolikt i baksätet och ser ut genom fönstret, försvunnen i tankar, när en gitarr når mig, en latinamerikansk slinga, och "Out in the west Texas town of El Paso..." Jag är bra på engelska och kan följa med i texten, det är en berättelse, om kärlek och





hämnd och död. Marty Robbins sjunger i första person. Musiken böljar fram mot en bitterljuv ohejd-bar ödespunkt. Man känner den komma från första stund, och för varje textrad läggs en sten på mitt bröst. Strukturen är märklig, låten innehåller ingen refräng, inga tydliga verser, den är nästan hypnotiskt suggestiv. Bilderna som framkallas för mitt inre är filmiskt starka, som hallucinationer.

När Marty Robbins sjunger "something is dreadfully wrong for I feel a deep burning pain in my side" sviktar mitt hjärta. Jag har väntat på den raden, men han smyger in den som den kula som träffar honom i sidan, och vi dör tillsammans. Jag är nog i tjugofemårsåldern när jag förstår just hur elegant det är, vilken fantastiskt komposition som ligger till grund för mina känslor. Då, när jag är tjugofem, i slutet

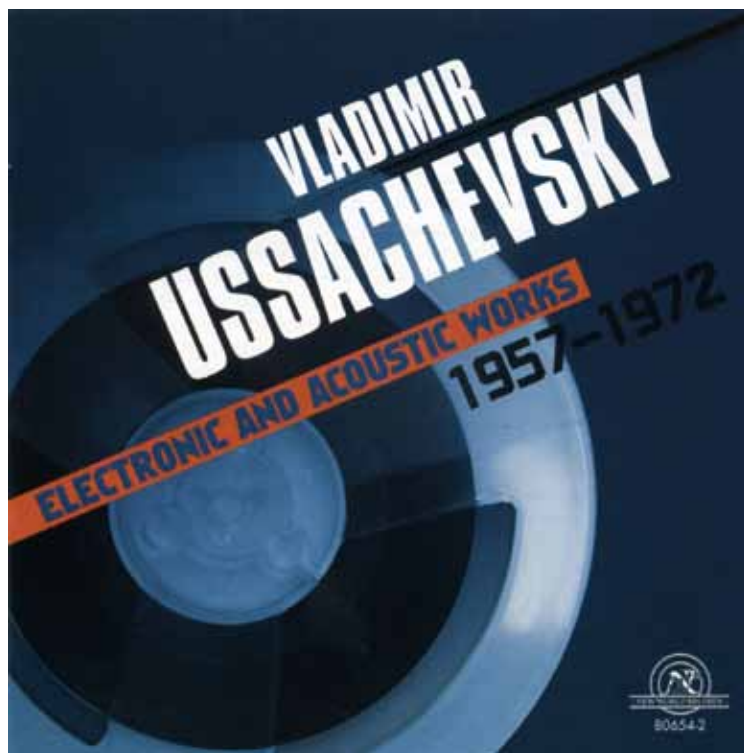
av 90-talet, kan jag se hur välskriven texten är och finna en förklaring till varför en del fraser fastnade som de gjorde så många år tidigare. Som tjugofemåring är "El Paso" dock främst nostalgisk, och jag har svårt att placera låten i ett sammanhang som stämmer överens med mitt dåvarande intresse för countrymusik.

"El Paso" släpps 1959 som en av de längsta låtarna dittills på singel. Den kortas ner för radio men den långa versionen blir en succé. Något som var, på sitt sätt, banbrytande blir med åren till radio-skval. Hur ska man beskriva den 40 år senare så att det låter fränt? "Sur-realistisk barock-country?" Marty Robbins sticker ut, men på ett lite komiskt sätt. Jag tycker om det, men, bestämmer jag mig för, för de sentimentala skälen och kitschiga klichéerna. Det är inte riktigt rättvist mot nioåringen för vilken "El Paso" inte är en fortsättning på vilda västern-fascinationen utan en början på något annat. Jag fortsätter ligga på stenar i skogen och drömma mig bort, men med en smak av damm och död i munnen, solblind. Idén om kärlek finns plötsligt i mitt medvetande och samtidigt en sexuell laddning som både uppstår och undviks i idén om döden. Det är också kärleken till musik som tar sin början med "El Paso", och känslan av att träffas av en textrad som en kula, kallsvettig och knäsvag.

Anders Sveen



1960



VLADIMIR USSACHEVSKY Wireless fantasy

Inspelad 1960. Från *Electronic and acoustic works 1957-1972*, samlingsalbum, Composers Recordings Inc., 1999.

En staty av Vladimir Ussachevsky står på en sockel av gjutjärn inne i ett nedsläckt observatorium. Statyn är grovt uthuggen i svart porfyr, med små detaljer såsom ögon och

tänder i rent, polerat silver. Om man står mitt framför den och tittar statyn i ögonen, samtidigt som man med händerna greppar två av de elva radiomaster som är uppställda i en exakt geometrisk figur runt omkring, spelas stycket "Wireless fantasy", som Ussachevsky specialskrev inför invigningen av den sedermera inställda konstbiennalen i Toulon 1960.

Vid själva avbildandet var

Ussachevsky klädd i en heltäckande kroppstrumpa i mörkblått nylontyg. Han hade välansat helskägg och bar en gammal otymplig men fungerande radio under vänstra armen, medan högra armen till hälften var höjd mot skyn som om han förberedde en hälsning eller bara ville skydda sig mot det starka solljuset. När konstverket var färdigt var radion plötsligt utbytt mot en astronauthjälm, helt utan förklaring. Ussachevsky lär då ha sagt att statyn blev "ganska fin", men ifrågasatte samtidigt varför i helvete han avbildades som rymdfarare när han i själva verket var kompositör.

Ingen, allra minst konstnären – som här skall förbli anonym – ville svara honom på det, men påpekade istället att Ussachevsky skulle kunna blunda när han stod och begrundade statyn, och därmed föreställa sig den med radioapparat istället för rymdhjälm, en enligt honom (eller henne) mycket praktisk och bekväm lösning på problemet. Det hela kunde slutat mycket olyckligt i ett vilt slagsmål, om inte Ussachevskys assistent och tillika kusin vid namn Maksim Abalkin, som också var närvarande, kläckte den briljanta idén att placera statyn i ett låst och igenbommat observatorium istället för mitt på rådhusplatsen i Chevskoye, den lilla byn i norra Ryssland farföräldrarna kommit ifrån när de emigrerade till Amerika i slutet av 1800-talet.

Observatoriet låg på en kulle i utkanten av Minsk, och bara att ta

sig dit var ett stort besvär då ingen kollektivtrafik tycktes röra sig så långt utanför staden, och markerna runt omkring mest bestod av en oländig blandning av torr och nästan ökenliknande ödemark och sumpiga sjöar, de flesta omgivna av små kluster av stickiga buskar som ingen visste namnet på. Om någon mot förmodan skulle lyckas ta sig ända fram till observatoriet väntade ytterligare prövningar, såsom att övertyga vakten om att man verkligen förtjänat att gå in, en procedur som med största sannolikhet måste innehålla en väl avvägd blandning av fjäsk, mutor, fula knep och regelrätt våld, samt att utantill komma ihåg den 101-siffriga kombinationen till dörrlåset – en siffra fel och man skulle bli brutalt avvisad från platsen, kastad i fängelse och i värsta fall få lämna landet för all framtid.

"Om, jag säger om, någon efter detta fortfarande står på benen och har lyckats ta sig förbi vakten och in genom porten" fortsatte Abalkin, "måste han eller hon försöka hitta rätt rum i observatoriet, en i sanning icke angenäm uppgift, då hela komplexet kan beskrivas som en psykedelisk labyrinth, där varje rum är helt inklätt i unika OP-mönster och upplysta av rödgröna stroboskoplampor. För att göra det lite extra spännande har vi fött upp en koloni med känslolalla pingviner som springer omkring i korridorerna och letar efter fisk. Och – jag ser att ni höjer på ögonbrynet



Herr Konstnär – naturligtvis har vi betänkt temperaturfrågan: det är alltid exakt minus tre grader celsius i alla delar av observatoriet. Den som mot förmodan hittar fram till statyn trots alla dessa hinder har sannerligen förtjänat att se den, och bör inte utsättas för fler plågor!”

Ussachevsky gick med på detta, alla tre skakade hand och tog sina rockar för att gå hem, konstnären öppnade dörren men blev stående. Det var redan mörkt ute, ingen kom på någonting att säga. Det var onaturligt tyst, alldeles vindstilla.

Radion fräste till och slocknade, det blev helt svart. Stjärnorna speglade sig i statyns silverögon. Kanske pågick ett krig.

Petter Herbertsson

LES BAXTER

Acapulco

Från *The sacred idol*, album, Capitol Records, 1960.

1959 satt Les Baxter på ett hotellrum i Mexico City och skrev musiken till en film som ingen verkar ha sett: *The sacred idol*. Ofta låter Baxters skivor just som musik till filmer som inte existerar, även om han också hade en lång karriär som filmmusikkompositör. Även om filmen *The sacred idol* aldrig såg dagens ljus kom albumet ut i USA 1960 – ”haunting melodies and primitive rhythms in selections inspired by the savage splendor of

the fabled Aztec Empire”, enligt den målade beskrivningen på omslaget.

Det avslutande spåret ”Acapulco” är typiskt för hur Les Baxter bygger upp sina kompositioner – en knapp fyra minuter lång svit som vill frammana bilder av en främmande exotisk värld. Den börjar lugnt med typiska Baxtersynkoper, en flöjt och ordlös kör. Plötsligt ökar tempot, någon bankar våldsamt på congas och kören arbetar sig upp till allt hetsigare nivåer under ett par minuter. Med hjälp av några drag på en harpa är vi tillbaka till lugnet igen och vi lämnar Acapulco och de gamla aztekerna. Eller var vi kanske i Hollywood hela tiden?

Les Baxter svarade för några av 50- och 60-talens mest fantasifulla skivor inom den genre som kallas exotica - orkestermusik med mer eller mindre (oftast mindre) autentiska exotiska influenser. Exotiska ur ett strikt amerikanskt etnocentriskt perspektiv, vill säga. Typiskt är Baxters album *Tambool* som målar upp musikaliska bilder av Teheran, Havanna, Rio de Janeiro, Moçambique, Egypten – allt komponerat av en snubbe från Texas och framfört av anonyma studiomusiker i Kalifornien.

Det amerikanska samhället präglades vid 50-talets slut alltså av efterkrigsoptimism. Förortsbebyggelsen för den nya medelklassen växte explosionsartat. Hawaii blev 1959 USA:s 50:e delstat och jettflyget gjorde det möjligt att semestra



utomlands. Vurmen för det exotiska kan förefalla paradoxal med tanke på andra stämningar som gjorde sig gällande under samma tid: kalla kriget, segregation, imperialism. Men exotisk musik och ”primitiva” rytmer, lagom filtrerat och tillrättat, kunde uppenbarligen kanalisera en del av nyfikenheten på främmande kulturer och fungera som underhållning för medelklass-amerikanen med nyinköpt stereoanläggning.

Man var vid den här tiden inte heller främmande för att med musikens hjälp utforska såväl rymden (Les Baxters *Space escapade*, Russ Garcias *Fantastica*) som havsdjupen (Baxters *Jewels of the sea*, Nelson Riddles *Sea of dreams*) eller till och med skåda in i framtiden. ”Hur kommer populärmusiken att låta 1970?” frågade sig Bernie Green 1961 på skivan *Futura*, som innehöll instrumentala låtar i fantasifulla arrangemang med ekoeffekter i pingpongstereo. Hans musikaliska

visioner var naturligtvis helt felaktiga skulle det visa sig när 60-talets poprevolution gjorde rent hus. Just det naivt visionära kännetecknade mycket av musiken åren innan rock och pop tog över.

Exotica som musikgenre är uppkallad efter Martin Dennys album med samma namn, vilket innehöll en version av Les Baxters ”Quiet village” som blev något av en signaturmeli för genren. Exotismen inom musiken var definitivt inget nytt – det blir tydligt när man lyssnar på Debussy, Ravel eller Gilbert & Sullivans *Mikado*. Inom jazzen förekom exotiska influenser hos en del kompositörer med Duke Ellington som det mest uppenbara exemplet. Saturnusmedborgaren Sun Ra påverkades av Les Baxter – dessa två har mer musikaliskt gemensamt än vad man skulle kunna tro.

Åtskilliga musiker och arrangörer hakade på exoticatrenden i slutet på 50-talet och fantastisk musik skapades på skivor som Frank Hunters *White goddess*, Robert Drasnins *Voodoo*, Dominic Frontiers *Pagan festival*, Phil Moores *Polynesian paradise* och Tak Shindos *Mganga*, för att nämna några. Les Baxter måste ändå ses som mästaren på att skapa drömlika musikaliska stämningsbilder av ett exotiskt paradys som man fortfarande trodde gick att tjäma.

Ingemar Breitbel



JOE MEEK & THE BLUE MEN

I hear a new world

Inspelad 1960. Från *I hear a new world*, album, RPM Records, 1991.

En gång en dröm.

I ett rum på månen, från golv till tak täckt av elektronisk utrustning, sitter Joe Meek. Han lever en spartansk tillvaro. Hans utrustning är primitiv, men han har en radiosändare. I ett annat rum, i ett mycel av ljudkablage i centrala London, sitter

Delia Derbyshire. Hennes utrustning i BBC:s radiofoniska verkstad är tekniskt avancerad, och hon har en radiomottagare.

Via radiovågar skickar Joe Meek & Delia Derbyshire vänliga hälsningar till varandra. Meddelanden, ljudpoem & vad som för utomstående skulle kunna misstas för kärleksbrev. Deras relation var såväl flyktig som lätt och något svävande, men samtidigt präglad av en ömsesidig respekt och djup beundran.



Det var aldrig tal om känslor av kärlek, jag vill mycket noga poängtera det, eftersom de två helt bekymmerslöst ignorerade detta och i stället uppvisade en uppriktig men ändå dock fabricerad fasad av gladlythet i sin kommunikation. Det var en relation fylld av mer !!! än ???, för att tala klarspråk.

Det var via denna radiomottagare som Delia Derbyshire sedermera spelade in Joe Meeks musik eftersom han själv saknade lämplig utrustning för ändamålet. (Under vilka omständigheter som Meek överhuvudtaget placerade sig på månen förefaller fortfarande vara en oförklarlig händelse, måhända en petitesse i sammanhanget). Att spela in musiken var ett mödofyllt arbete, till viss del eftersom det blev nödvändigt att synkronisera månens tidszoner (icke-existerande) med jordens. Inga omtagningar skedde. Inga pålägg gjordes. De var därför mycket noga förberedda innan inspelningarna påbörjades. Minutiöst, men inte maniskt.

När ljudvågorna (svallande) från månen sedan traverserade rymden för att sedermera penetrera vår planets magnetfält, tillkom en osynlig manipulation som gjorde musiken osynkad, krökt & skev, fyllde den med rymdekon. Det är detta som fortfarande kan höras i inledningen och avslutningen i inspelningen av "I hear a new world". Som vore musiken en ananassymfoni med söderhavsgitarrer – en

resonans av Meeks tropiska nätter i total ensamhet på månen. Som vore Elvis Presley producerad av Kraftwerk i Kling Klang-studion i Düsseldorf.

I retrospektiv inbillar jag mig att det är spillror av ett sådant möte, som jag nyss nämnde, som vi lika gärna skulle kunna höra i "I hear a new world". Ett slags vimsig seriositet – komik/allvar – Meeks egen ambivalenta croon, balanserandes mellan sensibilitet & patetik, sammanflätad med sång manipulerad genom vocoder, autotune eller en snabbspolad rullbandsinspelning fungerande som kontrastvätska. Teknikaliteter som dessa som i dag, uppspelade i lägre hastighet, skapar ett tempo som nästan skulle kunna närma sig hip-hop.

Det allra mest fascinerande, åtminstone för mig, och till viss del symptomatiskt för den här epoken i stort, är att "I hear a new world" rymmer ett slags nostalgi för framtiden. Det är ett "för" som i både "inför", och ett "för" möjliggörandes en för oss i dag retrospektiv blick. Den tillåts att rymma drömmar, fantasier.

Framtiden var en gång en vacker plats.

Ann Trop



DAPHNE ORAM

Four aspects

Inspelad 1960. Från Oramics, samlingsalbum, Paradigm Discs, 2007.

Musik skapad av färg. "Four aspects" är en studie i elektroniska färgtoner, från klara toner till ett överflöde av komplexitet. Efter sin död 2003 hyllas Daphne Oram som en av technons pionjärer. Och visst finns det element i hennes ljudbild som lägger en grund för den moderna elektroniska musiken.

Jag gillar verkligen "Four aspects" med dess smygande känsla. Jag tilltalas av att Daphne Oram var inspirerad och imponerad av samtida elektronisk musik och Musique concrète, samtidigt som hon var ännu mer inspirerad av teoretiska och skönlitterära texter om ljud, elektronik och new age.

Själva tanken om en möjlighet till elektronisk musik väcktes hos henne när hon 18 år gammal läste Kurt Londons bok *Film music*. I boken beskriver London hur det med vetenskapens hjälp borde gå att producera inte bara ljud av ingenting, utan även att det borde gå att skapa dessa ljud i oändliga variationer. Detta kom att bli vad Daphne Oram ägnade resten av sitt liv åt.

1960 hade Oram precis slutat på BBC eftersom den av henne grundade BBC Radiophonic Workshop tydligen ska fokusera på ljudeffekter snarare än den experimentella elektroniska musik Oram ville utforska.

På väggen i Radiophonic Workshop hade Oram satt upp ett citat från Francis Bacons *New Atlantis* från 1624. Bacon beskriver ett utopiskt samhälle som bland annat innehåller ljudhus:

"We have also sound-houses, where we practise and demonstrate all sounds and their generation. We have harmony which you have not, of quarter-sounds, and lesser slides of sound. Divers instruments of music likewise to you unknown, some sweeter than any you have; with bells and rings that are dainty and sweet. We represent small sound as great and deep, likewise great sound extenuate and sharp."

Efter att Oram lämnat BBC började hon bygga sitt eget ljudhus Oramics, en studio för utforskande av elektronisk musik ute i ett hus på landsbygden. I studion producerades inte bara nyskapande konsertverk som "Four aspects". Här gjorde Oram fantastisk musik till teater, film, tv, radio och reklam. Kolla gärna upp "Kia Ora", låten hon gjorde till en Schweppesreklam 1962. Missa heller inte soundtracket och ljudeffekterna till *The innocents*, en fantastisk filmadaption från 1961 av Henry James *The turn of the screw*.

Ofta när jag lyssnar på Oram, både när hon pratar i gamla klipp och på hennes musik, är det just utforskandet som känns centralt. Som en sann visionär kunde hon föreställa sig saker som ännu inte finns, hon kunde i sitt huvud höra



och tänka sig elektroniska ljud som hon inte kunde producera. Vilket ledde fram till den maskin som hon antagligen är mest ihågkommen för: the Oramics. En maskin som manifesterar ritat ljud. Inspirationen till the Oramics machine kommer även den från en text, en kort passage i Leopold Stowkowskis *Music for all of us* från 1943.

Stowkowski skriver om en framtid där en kompositör inte behöver gå omvägen via noter i ett partitur utan komponerar direkt i toner, likt en målare som komponerar sin bild direkt i färg. I denna framtid ska kompositören ha tillgång till naturens alla tänkbara klangfärger och inte bara de relativt få som analoga instrument kan producera.

Oram nöjde sig inte där utan ville

med the Oramics skapa en maskin som även kunde ge henne tillgång till alla tänkbara rytmer. Genom att lära sig ett alfabet av symboler skulle kompositören kunna styra alla parametrar som behövs för att bygga upp det ljud som önskas, skriver Oram i samband med att hon 1962 tilldelas ett stipendium för att utveckla sin idé.

Det är oklart hur mycket Daphne använde the Oramics i komponerandet av "Four aspects", mycket av dokumentationen är försvunnen. De flesta av verken vi vet att hon använde the Oramics till gjordes senare. För mig är det tydligt att "Four aspects" härstammar från samma idévärld. En idévärld med klangfärger bortom tid och rum.

Henrik Bylund



THE SHADOWS

Apache

Singel, EMI Columbia, 1960.

Under sena 1970-talet och tidiga 80-talet rådde det fullständig westernfeber i svensk television. I ett stort antal filmer av John Ford och andra regissörer som omfamnade de stora vidderna kunde man uppleva hänförande natur och kampen mellan nybyggare och indianer. Under samma tid sändes även serier såsom *Lilla huset på prärien*, *Bröderna Cartwright* och *Familjen Macabean*.

Allt detta gav bensin till våra cowboy- och indianlekar och ledde till att vi barn visste precis hur vilda västern såg ut. Men hur lät den? Var den ett ensamt munspel vid en lägereld? Var den finstämd stämsång till banjo? Eller det okänsliga plinkandet från en full pianist i saloonen? Nej, inget av detta tycktes riktigt fänga både svärtan och spänningen eller skönheten och styrkan i naturupplevelserna och kampen mellan det goda och det onda.

Det var inte förrän man hörde "Apache" med The Shadows som träsmaken av gammal hästsadel, lukten av svettig boskap och känslan av vinden i fjäderskruden föll på plats. Ingen annan låt kunde på samma gång framkalla sinnebilderna av både indianer och cowboys. Samtidigt.

I ena stunden galopperade man krigsmålad fram på en mustang genom prärien. I andra grillade man

en bit segt kött över öppen eld, med hela stäppen runtomkring, fylld av sovande boskap och präriehundarna ylande i natten. Det spelade ingen roll vilken sida man valde. "Apache" funkade alltid.

Många andra har också hittat "Apache" och gjort den till sin. Det instrumentala stycket skrevs av engelsmannen Jerry Lordan och spelades ursprungligen in av gitarristen Bert Weedon i början av år 1960. Lordan hade inspirerats av westernrullen *Apache* från 1954 med Burt Lancaster i huvudrollen. Det var dock landsmännen The Shadows som kom att få en hit med "Apache" samma år.

De fick låten av Lordan under en gemensam turné och hann ge ut inspelningen först. Tydligt hade Lordan spelat upp den på ukulele för bandet när det sa klick. Därefter toppade The Shadows version listorna under fem veckor. Bandet spelade under många år tillsammans med Cliff Richards och det är honom man hör i det inledande tickande trumkompet, som även återkommer i låtens sluttamp.

Därefter slungades låten ut i etern för att plockas upp av ett otal band världen över. Beatles sägs ha framfört en cover under sin vistelse i Hamburg. Engelska The Edgar Broughton Band slog ihop "Apache" med Captain Beefhearts "Dropout boogie" och fick en hit med "Apache dropout" på brittiska singellistan 1970. Men det är först



under det senare 1970- och tidiga 80-talet som det börjar bli riktigt intressant.

1973 släppte The Incredible Bongo Band en trum- och blåsdriven, nästan dubbelt så lång, version av "Apache". Den hade kunnat gå spårlost förbi om det inte vore för att The Sugarhill Gang samplade den på sitt andra album *8th wonder*. Väl upphittad och ompaketerad nådde "Apache" en helt ny publik.

Rap och hiphop exploderade under 1980-talet och snart nog hittade man snuttar och ekon av The Incredible Bongo Bands "Apache" i varje hiphopmix eller streetdance-uppträdande med självaktning. De distinkta trumbreaksen sätter fortfarande varje dansgolv i brand och varje ny generation verkar vilja sätta sin prägel på "Apache". Så sent som på 2000-talet har Nas, M.I.A., The Roots, Amy Winehouse, DJ Shadow och Cut Chemist varit framme och pillat på låten.

Möjligen klingar ekot från vidderna något försvagat ju längre från originalet vi kommer. Kanske är det istället ruffiga kvarter i Amerikas storstäder man ser framför sig när man numera hör tonerna och rytmerna från "Apache"s olika tolkare. Nya tider kräver nya lekar. Nya generationers barn kommer förmodligen att springa runt till upphackade "Apache"-samplingar i våra ghettofierade svenska förorter inom en inte alltför avlägsen framtid.

Monika Svensson

JULIE LONDON

Lonesome road

Från Julie ...at home, album, Liberty, 1960.

Första gången jag hörde Julie Londons musik var under en resa till New York i början av 1990-talet. Vi satt i flygplansstolar och hade köpt hutlöst dyra hörlurar av kabinpersonalen. Man kunde lyssna på förinspelade radiokanaler som var uppdelade i olika kategorier, efter humör och läggning om jag minns rätt. Julie London hade en egen kanal. Jag hade varken hört eller hört talas om henne förut men fattade snabbt tycke för hennes skönt heta röst. Jag minns att hon med mina dåvarande referensramar framstod som en kvinnlig variant av Frank Sinatra: vokaljazzig och storbandsmässig, med en oantastbar coolness som kompenserade för



Peeping Tom, Michael Powell (1960)



Vem ska trösta knyttet?, Tove Jansson (1960)

eventuella brister i röstregistret.

Jag gick aldrig vidare med henne efter den resan, köpte inga skivor, började nästan misstänka att hela upplevelsen skapats och färgats av just den där unika situationen. Musiken hade fångat mig där och då men magin gick inte att återskapa. Kanske förknippade jag henne för mycket med det dammiga femtio-talet samtidigt som jag hade ett nyvaknat intresse för sextiotalets

senare hälft. Så lätt det är att avfärda musik som på ett eller annat sätt inte passar in i ens nuvarande profil. Men så är det väl hela tiden, för alla som någon gång grävt ner sig i musikhistorien.

Julie London var både sångerska och skådespelare. Mest känd är hon nog för "Cry me a river", en låt som fanns med på debuten *Julie is her name* från 1955. Fyra år och en lång rad album senare kom albumet



Julie ...at home, inspelad med liten jazzcombo och precis så där intim som man vill att den ska vara. Album fulla av lättsmälta jazzstandards kan ibland kännas lite platta och tråkiga. Men Julie sjunger galant och luftigt. Det låter självklart. Faktum är att skivan verkligen är inspelad hemma i hennes vardagsrum, möjligen en anledning till den avslappnade stämningen.

Jag har särskilt fastnat för den flitigt inspelade "Lonesome road" som med sin eleganta flärdfullhet är helt oemotståndlig. Basen vandrar och pianot slår drillar. Trummorna vispar i bakgrunden och vibrafonen får osannolikt mycket utrymme i mittenpartiet. Över det hela ligger Julie Londons stämma och svävar, som buren av en sommarvind. Jag har nu fått en fix idé: jag skulle vilja höra "Lonesome road" i en version av Everything But The Girl. Jag är säker på att Tracey Thorn skulle göra den fullständig rättvisa. Den nyfikne bör annars leta fram textförfattaren Gene Austins egen inspelning från 1927. Där har låten en dystrare, långsammare och helt annorlunda inramning, vilket skapar en spöklik, nästan gotisk stämning. Men det är en helt annan historia.

Mattias Jonsson



THE PHANTOM

Love me

Singel, Dot Records, 1960.

Alabama, sommaren 1958. Andra tagningen. "AAHH, UHH, LET'S GO!" Sångaren skriker i mikrofonen så att en av kontrollerna ramlar ner från väggen, Pete McCord slår på basen så fingrarna blöder, H.H. Brooks trumpinne flyger tvärs genom studion, Bill Yates sparkar undan pianopallen och en och en halv minut senare hänger gitarristen Frank Holmes glasögon på sniskan. Världens första psychobilly-låt har spelats in.

Två år tidigare hade den 18-årige Jerry Lott (aka Marty Lott) varit en countrykille i Leaksville, Mississippi med Grand Ole Opry-drömmar. Då kom Elvis Presley och fullkomligen förvred huvudet på honom. Lott satte ihop ett band och skrev låten "Whisper your love" som nu skulle spelas in och bli en singel. Men



någonstans hade man glömt bort att det behövdes en baksida på singeln. Så vad gör vi nu, undrade bandet. Nu var Elvis på väg ut och publiken började tröttna på rock'n'roll, så någon föreslog att Jerry skulle skriva en låt som lät som en tillspetsad Elvis. Tio minuter senare var "Love me" klar och inspelningen kunde påbörjas. Jerry Lott var nöjd redan efter första tagningen men alla andra ville prova en gång till, se om man kunde göra det ännu lite vildare. Och om man kunde!

Redan här har vi en bra historia, men det ska bli bättre! Och det blir det genom att vi blandar in Pat Boone; denne djupt religiöse hellyllekille som gjorde kväljningsframkallande smörversioner av r&b-hits (vilket i och för sig var beundransvärt i ett hårt segregerat samhälle, men det är en annan historia).

Det räcker ju inte att ha en helvild rocklåt inspelad, utan det behövdes även ett skivkontrakt. Därför begav sig Jerry Lott till Hollywood där han följde efter Pat Boone till kyrkan en söndag och tvingade på honom sin mastertape. Man kan undra hur Jerry med sin djävulsmusik tänkte, men kors i taket; Pat Boone signade Jerry till sitt Cooga Mooga Records och gav honom även namnet The Phantom. Det skulle dock dröja ända till 1960 innan singeln släpptes, och då på Dot Records som även gav ut Pat Boones egna skivor.

Men Dot visste inte riktigt vad

de skulle göra med The Phantom. Debbie Reynolds och Lawrence Welk, inga problem, men Hollywood var ingen plats för rockabilly från Mississippi.

Några låtar till spelades in, ingen av dem lika vild som "Love me", och ingen av dem gavs ut. Efter att 1966 ha flugit med sin bil nerför en bergsvägg ådrog sig Jerry Lott så allvarliga skador att han förlamades och karriären var slut.

När Jerry Lott avled 1983, 45 år gammal, hade redan många försökt göra sin version av "Love me", och givetvis hör The Cramps till dessa. Men trots att de inte ens behöver arrangera om låten det minsta lilla kommer de aldrig i närheten av The Phantoms original. Denna magiska en och en halv minut i Gulf Coast Studios i Mobile, Alabama, sommaren 1958.

Stefan Wesley

GIORGIO GASLINI

Lettura della lettera

Inspelad 1960. Från La Notte (Colonna Sonora Originale Del Film Di Michelangelo Antonioni), samlingsalbum, Quartet, 2011.

Blixtrande vita kanter genom den sammetsvarta natten. Ljuset från rektangulära fönster fräter sönder stadens draperier. Att titta ut genom en blankputsad, gnisslande hinna men endast se sin återspegling som ett abstrakt mönster. Att höra sin



tanke som en gestaltning av en siren, av en saxofon. Temat bryts sönder, dova mörka röster, buller, stånk, glitter av ljus, stadens pulserande trafik, steg. Så återkommer den, rösten, melodin. Vemodet, som i sin känsloladdning har en märklig dragningskraft. Hur kan det komma sig att saxofonen låter som en inre röst som pratar utan ord? De andra instrumenten är staden, saxofonen är subjektet och upplevelsen av staden. En sirens varningsrop.

De åker i en mjukt strömlinjeformad bil, luset smörjer deras ansikten lena. Utanför slås stål mot stål och jordhåll fylls med cement. Hissar svävar upp i höga hus. Genom fönsterglas syns enskilda människor röra sig i rutnät.

Staden är de mjuka nervbanorna som man sökt räta ut och göra till blixtar. Kroppar blir formlösa och

mjuka. Ensamma undrar de varför inget når dem i de kantiga hörnen.

Huvudrollsinnehavaren ger sig ut och går och ser en gammal man och ett barn, husen blir mindre och dess fasader mer ojämna. Till slut är hon omgiven av en slätt och ungdomar som bråkar. Allt är förgäves för det går inte att känna något annat än konstlad nostalgi. Att röra vid en gammal mur är endast sentimentalt.

Protagonisten försöker knyta an till världen, men den är alltid onåbar, befinner sig alltid bakom eller bortom. En vän dör, en ung kvinna förför hennes man. På en stor fantastisk fest är hon en iakttagare. Musiken befinner sig med ett steg i den gamla världen, precis som huvudpersonerna i filmen. Staden är byggd av dem men inte för dem. Den är vad de själva blivit, utan att de märkte det. Deras kärlek är död. Rösten återkommer som klagosång. Det eteriska inuti det mekaniska.

Amanda de Frumerie

EDEN AHBEZ

Tobago

Singel, b-sida till The old boat, Del-Fi Records, 1960.

Varje gång jag ser en bild på de stora vita bokstäverna i Hollywood Hills tänker jag på Eden Ahbez. Han campade nämligen där med sin fru och son i perioder under 1940-talet, precis nedanför det första L:et. Eller

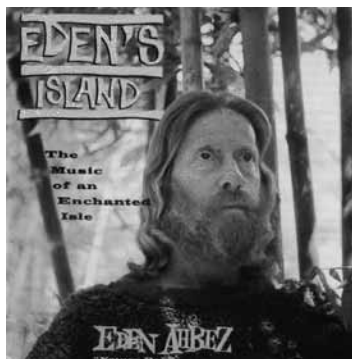


egentligen lite var som helst under bar himmel. Med långt hår och stort skägg, barfota eller i sandaler, studerade han österländsk filosofi och levde av frukt, grönsaker och nötter.

Ahbez föddes i New York, var jazzpianist/bandleadare i Kansas City under 1930-talet, men sökte sig 1941 till Los Angeles och blev låtskrivare till bland andra Eartha Kitt och Sam Cooke. Sommaren 1948 låg Ahbezs komposition "Nature boy", sjungen av Nat "King" Cole, etta på Billbordlistan åtta veckor i sträck vilket blev hans största musikaliska framgång. "Nature boy" har senare spelats in hundratals gånger, av artister som Frank Sinatra, Sarah Vaughan, Miles Davis, John Coltrane, Monica Zetterlund och Big Star.

Ahbez spelade 1960 in sitt eget album, det tematiska *Eden's Island*, för Del-Fi Records. En bitvis ganska jazzig exotica-LP med arrangemang av träflöjtar, vibrafon, marimba och bongotrummor. *Eden's Island* betraktas idag som en milstolpe inom exotica-genren, men sålde måttligt och blev förutom några surf- och novelty-singlar tyvärr det enda Ahbez gav ut under sin levnad.

Ackompanjerad av vind, vågor och knarrande båtar berättar Ahbez om livet på sin egen lilla ö där han spolats iland efter ett möte med Gud på det öppna havet. Om lägerelden på stranden där pojkar och flickor blir kära, om byn man går till för byteshandel, om att plocka



färska bananer direkt från plantan, om att samla snäckor och drivved, och om den lilla mungon som håller ormarna borta. Här lever han fattig, ensam och lycklig. Ibland instrumentalt, ibland med kör, ibland med berättarröst.

Att välja ut ett spår från albumet känns som att ta det ur sitt sammanhang. "Tobago" är en instrumental version av titelspåret från *Eden's Island* och finns endast tillgängligt som b-sida till singeln "The old boat", den enda låt som släpptes som singel från albumet. En vacker men något sorgsen flöjtmelodi med ett suggestivt komp av marimba och atmosfäriska ljud av vind, hav och fåglar. "Tobago" var den första låt jag hörde av Ahbez och har sedan dess varit en favorit.

Det sägs att Ahbez tillverkade sin flöjt själv och i blåsväder höll den mot himlen och lät vinden spela. Som en äkta Nature boy.

Johan Fredriksson



JOHN COLTRANE Naima

Från Giant steps, album, Atlantic, 1960.

För ett antal år sedan hade jag en fantastisk dröm, där jag vandrade omkring i en mystisk park i solnedgången. Alla gräsmattor var liksom försänkta och kantade av minibjörkar eller möjligtvis smala lyktstolpar av förgyllt trä och på gräset låg "heliga"

djur: rosa- och guldfärgade hjortar, rådjur, och lodjur. Marken var täckt av små blommor, det snöade lätt men var inte kallt. I bakgrunden spelades John Coltranes "Naima". Inte så konstigt egentligen; jag har alltsedan jag hörde låten för första gången i 20-årsåldern förknippat den med en känsla av total harmoni, betraktat den som ett flytande soniskt tillstånd där inget ont kan förekomma snarare än ett musikstycke.



Coltrane själv var dock knappast att betrakta som någon harmonisk person på den tiden han skrev låten, även om han var högst produktiv. Han hade precis börjat göra sig ett stort namn i jazzkretsar, hunnit bli anlitad av Miles Davis och blivit sparkad några album senare på grund av sitt svåra alkohol- och heroinmissbruk – ett missbruk som skulle förfölja honom resten av livet – samt släppa några skivor under eget namn. Han uppfostrades i en frireligiös familj och var känd för sina religiösa grubblerier genom hela sitt liv (senare på 60-talet skulle han även komma ut som ett slags mystiker, med dragning åt en mängd olika filosofier och religioner såsom zenbuddhism, hinduism och kabbalah).

1955 träffade han Juanita Naima Grubbs, en nyligen konverterad muslim som blev hans första fru. Låten "Naima" är naturligtvis komponerad åt henne, och är ett bra exempel på hur fritt Coltrane rörde sig mellan harmonibytena på den här tiden. Egentligen skulle man kunna ta vilken komposition som helst från *Giant steps*, albumet som den är med på, som exempel på hur Coltrane återuppfann jazzen, gav den helt nya harmonier och möjligheter. I titellåten återfinns exempelvis hans numera klassiska Coltrane changes, en ny typ av ackordföljd som han uppfunnit, som får melodierna att till synes sväva tyngdlöst eller studsas omkring och stiga mot

skyarna som bekymmersfria fåglar, men som i själva verket räknas som en av de svåraste som finns att improvisera över för en jazzmusiker.

Det mest intressanta med Coltrane, enligt mig, är dock inte hans furiösa tenorspel över vildsint komp (ej heller hans senare djupdykning i frijazz och flum), utan hans rent lyriska och romantiska ballader från den här tiden. I "Naima" behöver han liksom inte bevisa för någon att han är en stor musiker; han kan ta det lugnt och luta sig tillbaka, låta kompositionen tala för sig själv, låta kärleken till frun glöda som en lykta i mörkret. Så skapas episk musik.

Petter Herbertsson

THE FOUR VOICES

Sealed with a kiss

Singel, Columbia, 1960.

Jag har alltid varit svag för de sentimentala harmonierna i låten "Sealed with a kiss" som 1962 var en stor hit med tonårsidolen Brian Hyland och sedan dess spelats in av en lång rad artister. Det är nästan lika lätt att räkna upp vilka popartister som inte gjorde en cover på den de följande tio åren som att nämna vilka som faktiskt gjorde det. Brian Hylands version är fin och effektiv på många sätt men också väldigt snäll och städad. Med munspel, ett stadigt beat och känslig sång (med avslutande tonartshöjning) gav han



dock låten en egen nerv. Men trots låtens framgångsrika framfart så är den också fånge i sin egen tidsanda. Med någorlunda nyktra öron närmar sig Hylands jättehitt vilken tidstypisk (och harmlös) ballad som helst av exempelvis The Hollies eller The Searchers.

Den originalversion som gjordes av vokalkvartetten The Four Voices ett par år tidigare verkar dock ha fallit i glömska, i mitt tycke bara delvis med rätta. I deras tappning är låten mycket mer kylig och kontrollerad, ja, snudd på livlös. Man kan faktiskt förstå att låten inte slog. Men det är inte säkert att loj och opassionerad alltid behöver vara något negativt – jag hör också något annat, mer svärfångat, som fascinerar mig när jag lyssnar på låten. Dels finns här något väldigt högstämt och sorgesamt, något ömtåligt som ger låten en extra dimension.

För trots att låten i själva verket "bara" handlar om livet på high school och den trista paus i flirtandet som det annalkande sommarlovet orsakar så känns det i The Four Voices tolkning snarare som att man bevittnar en blytung begravning. Detta missriktade allvar gör låten sorgligare än vad den egentligen är.

Jag gillar också att vokalmusik från den här tiden ibland känns så oerhört komprimerad i sin form. Låten pågår i precis två minuter. Allting sägs rakt på sak utan hinder, omskrivningar och longörer. En kompgitarr och en akustisk gitarr plockar i bakgrunden men annars är det sången och framför allt melodin som har högsta prioritet. Det blir något rent och oförfalskat över det hela, en purism som man som musiklyssnare kan behöva ibland. Ingenting är dolt, allting är framdraget i ljuset. Ett noggrant detaljlyssnande och en sällsam lek med perspektiven kan alltså berika musikupplevelsen. Att man inte riktigt klarade av att para ihop framförandet med innehållet i texten betydde en sak när låten släpptes för drygt femtio år sedan (läs: det blev ingen hit) men kan alltså betyda en helt annan sak när vi nu befinner oss en god bit in på 2000-talet (läs: med tidens gång och med facit i hand kan man upptäcka nya förtjänster även hos "misslyckade" låtar).

Mattias Jonsson



1961



THE OUTLAWS

Crazy drums

B-sida till *Valley of the Sioux*, singel, *His Master's Voice*, 1961.

Musikintresserade letar gärna efter "renare källor" och den resan går inte sällan tillbaka i tiden, vilket kan vara både vanskligt och tivelaktigt. I bästa fall söker man en total oförsägarbarhet som skulle kunna öppna för något inspirerande tidlöst och framåtblickande men resan kan lika gärna sluta i ändlöst repeterande i gamla fotspår och ett omsminkande av den heliga grisen. Däri ligger fortfarande en intressant avvägning och ett nödvändigt ifrågasättande av syftet med tidsresan. När det gäller den excentriske producenten Joe Meek finns det sannolikt ingen anledning att vara rädd.

Skivan "I hear a new world" är kanske den mest omedelbara vägen till hans egensinniga vision om hur en framtida musik kan låta. Meek

stod uppenbarligen i direkt kontakt med rymden och var ohälsosamt medveten om sina egna fantastiska produktioner men förstod samtidigt att göra något som inte hade experimenterande som egenvärde. "At first I was going to record it with music that was completely out of this world but realized that it would have very little entertainment value so I kept the construction of the music down to earth". Det är en viktig poäng. LP-skivan släpptes aldrig.

Till och med hydran Maggie Thatcher älskade Meeks största hit "Telstar" som numera är inpräntad i det kollektiva medvetandet utan att man nödvändigtvis känner till namnet Joe Meek. Det var på den tiden då t-shirts var ovanligt färgglada, man oroade sig över att en stor bomb skulle ramla ner och rymden var inom räckhåll för alla. The Outlaws, de intet ont anande offren för just denna produktion kallad "Crazy drums", hade utan Meeks inspelning antagligen sällat sig till den långa raden av tidstypiska surfband trots en bakomliggande virtuositet.

I Meeks ljudlaboratorium hemma i köket skruvades det med eko och lektes med distorsion. Tjugo år längre fram skulle producenten Martin Hannett plåga trummisen i Joy Division med liknande intressanta experiment för att åstadkomma det perfekta trumsoundet. "Crazy drums" skulle kunna anses, med intakt respekt för Han-

nett, som den "renare" källan till Joy Divisions "She's lost control". Med diktatorisk stil, en god portion excentrisk intresse för okultism och dessa oortodoxa inspelnings-tekniker fick Joe Meek trummisen i Outlaws, Bobby Graham, att lämna gruppen och nekade honom medförfattarskap till låten. Graham blev sedermera Englands mest använda studiotrummis och lär ha tackat nej till att spela med The Beatles.

Meek låter inledningen till "Crazy drums" pågå längre än vad som kunde anses anständigt på en singel huvudsakligen avsedd för dans, i synnerhet anno 1961. Popen låg fortfarande i sin linda och endast jazzartisterna hade börjat vandra ut på liknande intellektuella irrfärder. Joe Meek vet hur de här låtarna bör låta givet tidens kontext och har bestämt sig för att de inte längre ska låta så. Inget liknar inledningen till "Crazy drums" förutom nämnda "She's lost control". Man kan föreställa sig Meek fullkomligt uppslukad av sitt nyfunna, stumma trum ljud med distinkta metalliska accenter.

Det går att missta detta för ett generiskt garagesound då det finns en känsla av kaos i ljudet men det är ett precist kaos och fullkomligt fokuserat i min mening. Efter hand kommer ett tribalistiskt sväng igång. Surfgitarren, det mest traditionella inslaget i låten, har en touch av hauntology. Trots sin framträdande plats vid den här tiden låter gitarren

tillbakadragen, som om den hem-söker oss från en svunnen tid till förmån för Meeks nya ljud. Sedan övergår det hela till ett märkligt kaos av överstyrda equalizers för att slutligen återgå till det stumma, monotona trumljudet och sist ytterligare ett kaotiskt crescendo. Även idag blir den bestående frågan efter att ha lyssnat på låten: "Vad hände där egentligen?"

Klas Senatus Sjögren

YOKO ONO

Voice piece for soprano

Verk, 1961.

Vad är ett verk? Är det framförandet, i alla dess versioner och variationer? Är det originalinspelningen? Antagligen är det allt detta och mer där till. I fallet med Yoko Onos "Voice piece for soprano" är det för mig de skrivna instruktionerna som är essensen. De innehåller egentligen allt som behövs för att förstå och "höra" verket.

Du behöver inte ens ha hört Yokos röst för att visualisera verket i ditt huvud. Om du någonsin har hört henne är det nog svårt att tänka sig en annan röst, men verket har officiellt framförts flera gånger av andra personer. Själv blev jag nästan besviken när jag äntligen hittade ett klipp på nätet där Yoko framför det på MOMA 2010.

Ett framförande kommer aldrig komma i närheten av den råa ängst





och kraft som jag hör i mitt huvud. I dess skrivna form är verket ett minimalistiskt mästerverk som transcenderar flera olika konstformer. Verket består av tre instruktioner som går ut på att du ska skrika mot vinden, mot väggen och mot himmeln.

Om det ens är intressant att dela upp ett konstnärskap som Yokus i olika kategorier är detta ändå för mig i första hand musik. Skriven musik i dess mest renodlade form. Jag tänker mig att det dessa instruktioner gör med mig är samma sak som en klassiskt skolad notläsare känner när hen läser partituret till Frédéric Chopins "Polonäs opus 53".

1961, när hennes blivande make harvade runt i Hamburg med sina osnutna kompisar, var Yoko Ono redan en etablerad konstnär som tackade nej till att bli medlem i Fluxus, som samarbetade med John Cage och Ornette Coleman, samt

hade soloföreställningar på Carnegie Hall i New York.

Det är som delaktigt i avant-gardet, och ändå med en helt egen ingång jag ser Yoko Ono hösten 1961. Något Ono själv har reflekterat över är att trots att hon kände ett släktskap med den moderna europeiska musiken så väl som New Yorkscenen så var de alla teoretiker som utforskade instrumentens gränser, medan hon var ute efter något ännu mer essentiellt minimalistiskt:

"The avant-garde guys didn't use the voice. They were just so cool, right? There was also [a] very asexual kind of atmosphere in the music. And I wanted to throw blood".

För mig är det citatet det närmaste det går att definiera vad som är coolt. Det är en perfekt beskrivning av hur fantastisk konst nästan alltid uppstår som en motreaktion. Visst hade artister använt rösten och skriket i sin musik innan Yoko Ono, men detta är det mest enkla och därmed genialiska sättet.

"Voice piece for soprano" är proto- hur många musikstilar som helst och har inspirerat fler artister och verk än vad som är överblickbart, men framförallt är det världens hårdaste, enklaste och coolaste partitur.

Henrik Bylund



RAYMOND SCOTT Lightworks

*Inspelad någon gång 1960-63.
Finns på Manhattan Research Inc.,
samlingsalbum, Basta, 2000.*

En dag borde all reklam vara så här: intelligent, förbryllande och liksom kolsyrad. Men det är väl en av de märkligaste och mest nedslående aspekterna av den hyperkapitalistiska postpostironiska samtiden att Dorothy Collins hurtiga utläggning om makeupprodukten Lightworks inte framstår som daterad eller löjlig utan som uppriktigt på ett befriande om än skruvat sätt. Själva tanken på att sälja en produkt med spritsigt oironiska överdrifter framstår idag som ungefär lika utomjordisk som musiken som

ackompanjerar den muntra melodin. Musiken alltså. Med tanke på att den låter osannolikt fräsch och futuristisk idag måste man fundera på hur den lät när den skapades för femtio år sedan. Höll Amerikas husmödrar förskräckt för öronen? Trillade herrar på tunnelbanan av sätet? Raymond Scott byggde själv sina syntetiska ljudkällor – av den enkla anledningen att inga fanns att tillgå kommersiellt. Bob Moog lärde sig bygga syntar av Scott. Det fanns inget utanför akademierna som lät som Scotts syntar och definitivt inget som användes i kommersialismens tjänst.

Så sitter man där igen och är avundsjuk på en gången tidsålders framtidsaptit och optimism. Man fascinerar av att musik som är så



gammal låter så oförsäkamt modern och önskar att det gick att kalla ett företag som i praktiken sysslade med reklamjingle för "Manhattan Research Inc" utan att överjaget blinkar menande. Man slår på teven och önskar att man möttes av "Bendix – the Tomorrow People" i stället för "roliga" landsortsdialekter och återvunna åttioalshits.

Joakim Norling

YUSEF LATEEF

Love theme from Spartacus

Från Eastern sounds, album, Prestige, 1961.

2012 är det nära nog omöjligt att föreställa sig att en skolas musiker inte redan vet allt. Att en jazzmusiker, rockmusiker eller musiker inom vilken etablerad genre som helst idag plötsligt skulle få idén att det kan finnas någonting att upptäcka bortom traditionens höga murar tror man först när man hör det. Så är läget och det innebär ingen katastrof för musikklimatet, men det står i bjärt kontrast mot Yusef Lateefs ansats 1961 då han tar sig an det lättillgängliga kärlekstemat från en hollywoodsk storfilm från året innan.

Det hörs tydligt att "Love theme", skriven av Alex North till Stanley Kubricks *Spartacus*, upptäcks och utforskas under tiden som Yusef på oboe och hans kumpaner Lex Humphries på trummor, Barry



Harris på piano och Ernie Farrow på bas spelar. Temat för kärleken utgörs av tonerna och melodislingan och det är en inspelning som är alldeles rusig och upprymd av sin egen lätthet och flyt.

Enligt uppgift har Yusef Lateef aldrig varit bekväm med att hans musik kallas jazz och "Love theme from Spartacus", från albumet *Eastern sounds*, flyter ovanpå den typen av kategoriseringar. Som mycket annan av den upplevt genrelösa musiken från perioden 1958–1962 – exempelvis Sun Ra eller Moondog – finns det tydliga kopplingar till ny musik som inte passar in i tydliga mallar och fack idag. Antingen fick en viss typ av musik aldrig en passande definition eller så finns kreativiteten där latent och ibland väller den fram över ytan och då famlar vi, kanske kallar vi den filmisk som om musik i sig inte är en beskrivning mångfacetterad nog.

Mattias Holmberg

ETTA JAMES

Seven day fool

Från The second time around, album, Argo, 1961.

För många år sedan bestämde jag mig för att gå på min första Northern Soul-klubb. Jag hade lyssnat på musiken länge, blivit helt såld på den, men aldrig gått på någon renodlad Northern-klubb. Jag var väldigt taggad på att ta mitt Northern Soul-intresse ett steg till – det vill säga dansa. Jag hade aldrig sett mig själv som en "dansare" (men gärna hoppat omkring glad och full på diverse klubbar) så det här skulle bli en ny upplevelse. Jag letade en hel del på nätet efter inspiration och tips, planen var att öva in några



grundsteg hemma innan jag gick på klubben. Det här var innan Google och YouTube fanns, så jag satt hemma och sökte på Altavista efter instruktioner. Det gick så där.

Till slut var kvällen inne och jag gick på klubben, det började med att jag hängde i baren och drack öl (typiskt) och njöt av all bra musik som spelades, jag pratade lite med folk och kollade in killarna på dansgolvet. Vissa var så klart proffs, andra inte, men alla hade väldigt kul. Det var bara två steg från baren till dansgolvet, men jag tog dem inte. Men så hörde jag plötsligt introt till "Seven day fool" – fyra vassa råa trumslag som strax kompas av stråkar, och så Etta James vackra skarpa röst. Och utan att tänka mer på saken tog jag de där två stegen ut på golvet.

"Seven day fool" blev, precis som många andra Northern Soul-låtar, aldrig en hit på sin tid. Men den är definitivt en hit i soul-kretsar, jag har hört den spelas på många klubbar i olika länder. Låten spelades in på skivbolaget Argo, ett dotterbolag till Chess Records. De råa trummorna dunkar på genom hela låten, de nästan skär sig mot Etta James vassa själfulla röst, vilket gör det till en både vacker och brutal låt, som är helt fantastisk att dansa till. Med andra ord en riktig "stomper".

I boken *Last night a DJ saved my life* beskrivs Northern Soul som en genre byggd av misslyckanden.



Musiken som man spelar och dansar till är gjord av artister (hundratals!) som alla försökte slå igenom. Många försökte kopiera Motown-soundet. Men de flesta misslyckades fullständigt under sin egen tid. Men i norra England grävdes musiken upp i slutet av 60-talet och höjdes till skyarna – och Northern Soul-scenen fortsätter att hitta nya anhängare.

Etta James hade flera stora hits under sin tid som artist. Men hon hade samtidigt en väldigt skakig karriär. Hon missbrukade droger, åkte in och ut ur olika rehabiliteringskliniker, hon hamnade i fängelse för att bland annat ha kört stulna bilar. Under många år kämpade hon för att få spelningar för att kunna betala hyran. Men hon repade sig efter mycket slit. I en intervju 2003 sa hon: "Jag är så glad att jag lever, jag skulle ha varit död för länge sen."

När Obama just blivit president sjöng artisten Beyoncé för honom och hans fru på en invigningsbal. Hon sjöng låten "At last" som Etta James gjort till sin signaturmélodi efter att den blev en hit för henne 1961. Så här sa Etta James om det: "You guys know your president, right? The one with the big ears? That woman he had singing for him, singing my song, she's gonna get her ass whipped."

Robert Wolf

THE TOKENS

The lion sleeps tonight

Singel, RCA, 1961

Somliga låtar lever helt egna liv. De skapas. Byter skepnad. Byter kontinent. Försvinner. Plockas återigen upp. Förvandlas till någonting helt annat, men har en själ som lever vidare i oförvanskad form. Eller möjligen en egenskap som särskiljer just den låten från alla andra låtar. En sådan låt är "Mbube". Eller "Wimoweh". Eller "The lion sleeps tonight". De är alla en och samma låt.

Jag hörde The Tokens spelas på radion någon gång i mitten av 1970-talet hemma i köket i Svenljunga. Jag kan inte ha varit gammal vid det där första tillfället och för mig kommer "The lion sleeps tonight" för alltid att först och främst vara förknippad med The Tokens version. Kanske för att det var den versionen som spelades i Sveriges Radio under många år framöver? Eller kanske för att de andra versionerna eller själva originalet inte spelades alls? Eller kanske inte minst för att man under ytterligare ett kommande decennium ännu inte hade hunnit använda låten i alla möjliga och omöjliga situationer?

I alla fall inte som jag hörde. Jag ylade glatt med i falsettrefrängen och när jag börjat läsa engelska i skolan och kunde förstå lite av texten, drömde jag mig bort till en fuktig djungel där det minsann



kunde vara ganska farligt. I alla fall när lejonet inte sov.

Så här i efterhand, långt efteråt, har jag förstått att låten haft en både strapatsrik och ekonomiskt komplicerad resa genom världen och att en eventuellt viktig del i den ursprungliga låtens budskap gått förlorad någonstans på vägen. För inte nog med att lejonet inte bor i djungeln – vilket ett inlägg under youtubeklippet för Solomon Linda & The Evening Birds originalversion av "Mbube" så förnumstigt konstaterar – så är den högpitchade refrängens wimoweh egentligen sydafrikansk zulu och lyder uyimbube, vilket betyder "du är ett lejon". Vad originalförfattaren avsåg med denna refrängs textrad var således inte att söva lyssnaren, utan torde istället ha varit att ingjuta hopp, mod och styrka. Kanske till och med väcka det lejonet som sover. Fast det hela är inte glasklart.

Söker man över nätet kan man utöver en uppräknings av alla de som

spelat in låten och ändrat i både text och musik – The Weavers, The Kingston Trio, The Tokens, svenska The Hounds, Brian Eno och Karl Denver, för att nämna några – även finna upphovsmakarens namn Solomon Linda. Solomon Linda spelade in "Mbube" redan 1939 och den blev så populär i Sydafrika att den kom att beteckna musikstilen afrikansk a cappella-musik. Mbube betyder "lejon" på zulu och enligt IndependentLens kan Lindas text ha inspirerats av en händelse som skedde i barndomen då han som herde vaktade faderns boskap.

Pete Seeger, medlem i The Weavers vars version "Wimoweh" spelades in 1952, trodde att låten var en traditionell folksång när han gjorde den till sin. Seeger har sagt ungefär att texten handlar om zulu-legenden Shaka Lejonet som stred mot de europeiska kolonisatörerna och som likt bergets kung föll i sömn för att en dag vakna, återvända och leda sitt förtryckta folk till frihet.

Kanske är "The lion sleeps tonight" en kampsång som vattnats ur på sitt explosiva innehåll? Men man kan lika gärna se den som en kampsång som överlevt, nästlat sig in i och skakat om kapitalismens högborg. The Walt Disney Company hamnade nämligen i en upphovsrättstvist när de lanserade filmen Lejonkungen vars soundtrack innehöll "The lion sleeps tonight". Solomon Linda var då borta



Breakfast at Tiffany's, Blake Edwards (1961)



Call for the dead, John le Carré (1961)

sedan länge, liksom de oansenliga engångssummorna som The Gallo Record Company och The Weavers förlag erbjudit.

Efter många turer fick dock Lindas efterlevande familj ersättning till slut. Vill man fördjupa sig i den ekonomiska och rättsliga sidan av låten, kan man försöka få tag på den Emmy-vinnande dokumentären *The lion's trail* av Francois Verster. Annars kan man fortsätta att drömma sig bort till en avskild plats i den fuktiga djungeln, där lejonet fortfarande sover. I alla fall i natt.

Monika Svensson

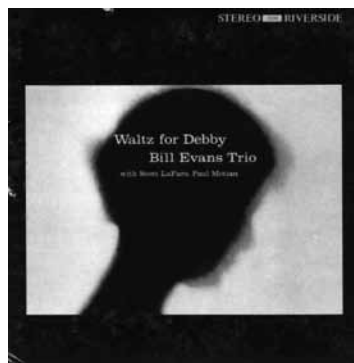
BILL EVANS

Waltz for Debby

Från *Waltz for Debby*, album, Riverside, 1961.

Etymologer har nyligen upptäckt att första gången ordet "jazz" nämns är i baseboll-sammanhang. En pitcher i Minor League-laget Portland Beavers vid namn Ben Henderson ska inför en match i april 1912 ha sagt till en reporter från Los Angeles Times: "I got a new curve this year, and I'm goin' to pitch one or two of them tomorrow. I call it the Jazz ball because it wobbles and you simply can't do anything with it." Är man lagd åt det hållet kan man säga det samma om Bill Evans musik men jag kommer inte att hålla med.

I jazzvärlden finns det inte mindre än tre musiker som haft



namnet Bill Evans. Som tur är valde en av dessa att konvertera till Islam och byta namn till Yusef Lateef. En annan Bill Evans är en till dags dato levande saxofonist vars senaste skiva gavs ut så sent som 2010. Den "riktiga" Bill Evans, han som spelar piano, har enligt min subjektiva mening haft en betydligt större påverkan på musikhistorien än sina namnar och det är denne som skrivit "Waltz for Debby".

"Waltz for Debby" spelades in 25 juni 1961 på jazzklubben Village Vanguard i New York och släpptes på skiva, med samma titel, av Riverside Records. Debby var Bill Evans då tre år gamla brorsdotter. Bill Evans Trio bestod vid denna tid av Bill Evans på piano, Scott LaFaro på dubbelbas och Paul Montian på trummor. Och tillsammans med *Sunday at the Village Vanguard*, som spelades in vid samma tillfälle, anses *Waltz for Debby* vara en klassisk liveinspelning.

För många i Sverige är "Waltz for Debby" mest känd genom Monica Zetterlunds tolkning av låten. Döpt till "Monicas vals" och med den väldigt fina texttraden "just den dag, den vackra dag jag lärde mig säga vi". Textförfattaren är ingen mindre än Beppe "Efraim Långstrump" Wolgers. Zetterlund spelade 1963 in den egna versionen med Wolgers text och när Bill Evans väl fick höra hennes tolkning blev han imponerad till den grad att han spelade in en hel skiva med henne. Den skivan heter, inte helt oväntat, även den *Waltz for Debby* och släpptes 1964.

Kim Duvarci

BURT & THE BACKBEATS

Move it on the backbeat

Singel, *Big Top*, 1961.

Singeln "Move it on the backbeat" gjorde inte mycket väsen av sig när den kom. Någon månad tidigare hade Burt Bacharachs "I wake up crying" med Chuck Jackson gått upp till 13:e plats på R&B-listan och hans "The answer to everything" hade funnits på baksidan till en Del Shannon-singel. Och samma månad, oktober 1961, släpptes Gene McDaniels singel "Tower of strength" som blev Billboards nummer 5, både på pop- och R&B-listan. Burt & The Backbeats låg i lä, kan man säga.

Bacharach hade då redan i flera år livnärt sig som låtskrivare åt

countryartister som Marty Robbins, doo-wop-grupper som The Drifters, jazzsångerskor som Peggy Lee och rocksångare som Gene Vincent. Listan över artister som sjungit Bacharach-låtar var lika lång som varierad, och även om det ännu skulle dröja innan han hittade sin alldeles egna stil och sound var han vid det här laget en i branschen väl ansedd hantverkare. Men det var inte alltid självklart att han fick sina låtar sålda. Målet var att skriva hits, men det hände ganska ofta att låtarna bara hamnade på B-sidan. Så kanske är det för att man vet vad han en dag skulle bli som man finner hans tidiga låtar intressantare än andras, att de här B-sidorna är roligare än deras A-sidor.

Så vad hade hänt om Burt Bacharach lagt ner musikkarriären här, i oktober 1961? Och vad hade hänt med Burt Bacharachs framtida karriär om den här singeln INTE hade spelats in? För hur anonym den än var, och fortfarande är, så är det samtidigt en viktig milstolpe i Burt Bacharachs karriär.



När The Drifters spelade in "Loneliness or happiness" sjöngs bakgrundssången av en tjejgrupp vid namn The Gospelaires. Burt Bacharach tyckte att de lät fantastiskt men dessutom hade en av dem en väldigt speciell look med pippilotter och gympaskor. Han bokade genast in en inspelnings-session med dem som skulle leda inte bara till "Move it on the backbeat", utan även till den första Bacharach-skivan med Dionne Warwick, för givetvis var det hon som stod där med pippilotterna. Det här var även både första och sista gången Dionne Warwick sjöng en text skriven av Hal Davids brorsa Mack. Dessutom var det första och sista gången Dionne Warwick och Burt Bacharach hörs sjunga samtidigt (även om Burts stämman hörs väldigt lågt).

Som Burt Bacharach hade han tidigare gett ut en solosingel med låtarna "Searching wind", skriven av Edward Heyman och Victor Young, och "Roseanne" av Dick Manning och Glen & Edna Osser. Dessutom hade han gjort två singlar med egen musik under namnet The Five Blobs och The Rangoons, men nu var det första gången han gav ut egen musik under eget namn. Efter The Rangoons-singeln är det här också den andra singeln han själv producerade.

Burt Bacharach var vid den här tiden starkt influerad av brasiliansk musik, och inte minst Antonio Carlos Jobim, vilket han passade

på att visa genom att lägga sin egen version av "A Felicidade" på baksidan. Och visst är det här man börjar höra framtidens Bacharach! Om man bara hör några sekunder av "A Felicidade" producerad och arrangerad av Burt Bacharach är det lätt att missta det för något av de instrumentala styckena från soundtracken *What's new Pussycat?* (1965) eller *After the fox* (1966).

Någonstans i "Move it on the backbeat", en harmlös bagatell som floppade rejält i oktober 1961, hör man en Burt Bacharach som gör sig redo för att bryta sig ur knegarjobbet, där man skriver på beställning, till att bli en av tidernas allra största kompositörer och producer. Och som hans mamma, Irma Freeman Bacharach, en gång sa apropå hans studier för Darius Milhaud: "Burt ville göra seriös musik, bli en seriös kompositör. Men jag slår vad om att han är glad åt att han bytte spår."

Stefan Wesley

JAN JOHANSSON

Emigrantvisan

(De sålde sina hemman)

Från 8 bitar, album, Megafon, 1961.

Ett av mina allra tidigaste minnen rör den dag då Bob Marley dog. Jag kan tydligt minnas en typisk Malmö-innergård, någonstans vid Värnhemstorg-trakterna kanske, där jag tävlar med ett gäng andra barn



i vad som kan beskrivas som cykelrace runt gården. Jag minns trehjulningar i alla fall. Men vi blev avbrutna av en rund blond kvinna i medelåldern som informerar oss om att "den snälle svarte farbrorn med långt hår som sjunger så fint" har dött. Jag har aldrig varit särskilt förtjust i Robert Nesta Marleys musik som vuxen men det kanske jag var när jag var liten.

Sen dess har jag hunnit skaffa många minnen av musiker som lämnat jordelivet. I många fall kan det kännas konstigt hur hjärnan väljer att prioritera sådana minnen.

I min första egna riktiga lägenhet, ett andrahandsboende i Stockholm, finns det minne som för all framtid har fått mig att associera Jan Johansson med döden. Det var under den period av mitt liv då jag hade börjat upptäcka Bob Hund och röka i sängen var så normalt det kunde vara. Min dåvarande flickvän hade också flyttat in.

En vardagskväll går det en doku-

mentär om Jan Johansson, en person som jag aldrig tidigare hört talas om. Cirka 40 minuter in i dokumentären visar tv:n svartvita bilder på vad jag minns som en Volvo på en snöig väg och berättar om att Jan Johansson omedelbart avlidit i kollisionen med en flygbuss utanför Sollentuna. I bakgrunden tror jag att "Emigrantvisan" spelas. Min flickvän brister ut i gråt och trots att jag tycker att musiken och bilderna är fantastiska och väldigt sorgliga så undgår mig anledningen till att hon gråter.

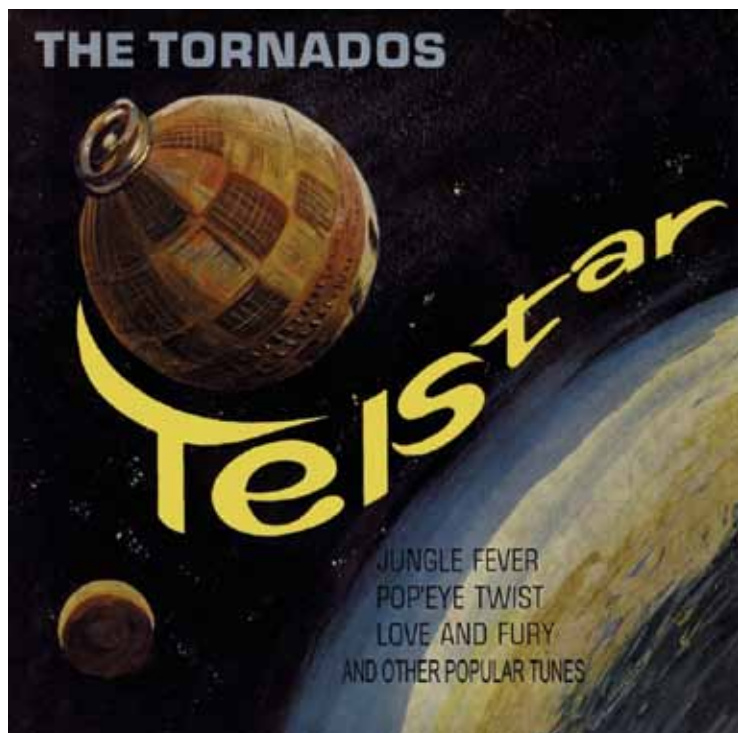
Min vanliga respons till gråtande människor då som nu är att jag måste gjort något fel eller sagt något konstigt. Efter ett tag berättar hon om beskedet att en god vän till henne som hon lärt känna i Dublin gått bort. Hon hade gett honom ett kassettband med Jan Johansson, något som han uppskattat oerhört mycket. När jag hör Jan Johansson idag har jag svårt att låta bli att minnas den kvällen.

"Emigrantvisan" återfinns på Jan Johanssons "8 bitar" från 1961 under sitt traditionella visnamn "De sålde sina hemman". Den återger bördorna som emigrationen till Amerika innebar för många svenskar och ska ha skrivits just för att försöka få folk att tänka om innan de emigrerar. Tillsammans med "Ack Värmeland du sköna" och Jan Johanssons "Visa från Utanmyra" är "Emigrantvisan" det närmaste jag kommer en ljudbild för Sverige.

Kim Duvarci



1962



THE TORNADOS

Telstar

Singel, Decca, 1962

Den tidiga space age-eran sammanfaller inte bara kronologiskt med den begynnande popkultur vi beskriver i den här boken. Trots dåtidens kalla krig, som triggade den tekniska utvecklingen, associerar jag båda rörelserna med optimism och framtidstro. Rymden – genom Sputnik, sovjetiska rymdhundar,

Yuri Gagarin och avlägsna stjärnhimlar – blev en utopi att drömma sig bort till på ungefär samma sätt som Martin Denny och Les Baxter lockade med det exotiska Hawaii. Förmodligen var eskapismen en livsnödvändig konsekvens av den kollektiva oro som atombombens dystopi utgjorde.

Den 10 juli 1962 skjuts Telstar under stor uppmärksamhet upp i rymden, den första satelliten avsedd för telefon- och datatrafik.

Redan fem veckor senare släpps den instrumentala låten "Telstar", skriven och producerad av Joe Meek. På omslaget står det dock The Tornados (ibland stavat Tornadoes). Det här är deras andra singel, efter debuten "Love and fury". "Telstar" blir en enorm hit: den första singeln av en brittisk grupp på amerikanska Billboardlistans förstaplats. Tydligt ska "Telstar" också vara en av Margret Thatchers favoritlåtar, vilket idag mest känns märkligt fascinerande.

"Telstar" kan vara en av de mest catchy låtarna som någonsin spelats in, en uppspeedad euforisk nationalsång för hela den överskridande pionjärande som präglade tiden. Lika speciell som melodin är ljudbilden. The Tornados må ha varit ett riktigt band, men att "Telstar" låter som den gör är producenten Joe Meeks förtjänst (The Tornados tyckte att det låt "crap"). För Meek, lika målmedveten och excentrisk som någonsin Phil Spector eller Brian Wilson, var det rätta ljudet, så som han hörde det, lika viktigt som melodin. Det spelade ingen större roll att det inte är bandet som nämns på skivomslaget som håller i spakarna.

Det här var under en tid då skivproduktion togs på ett stort formellt allvar. Ett standardiserat hantverk utfört av gravallvarliga producenter i vita läkarrockar. Meek spelade in sina låtar i en primitiv hemmastudio i en lägenhet på Holloway Road och

använde alla möjliga hemmasnickrade sätt för att få till spännande ljud. Han startade egna skiv- och produktionsbolag och utmanade den tidens uppfattningar om hur man skulle göra saker.

På så sätt är Meek definitivt en föregångare till de idéer som långt senare skulle kallas lo-fi, independent, DIY. Strikt musikaliskt hörs lån från Meek i mängder av senare musik, spontant tänker jag på Magnetic Fields, Kraftwerk, Plone, Ghost Box, ABBA... "2012 års Joe Meek" låter dock, så klart, helt annorlunda än Meek på 1960-talet.

The Tornados hann inte spela in mer än grunden och gitarrerna innan de begav sig ut på turné som komband till Billy Fury. Men det gjorde inte ett dugg. Meek spelade istället in resten av "Telstar" tillsammans med sin under den tiden ständige side-kick Geoff Goddard. Meek kunde inte hantera några instrument men Goddard spelade melodin på en clavioline, föregångare till den analoga synthesizern, och det är även hans röst som hörs i slutet av låten. Den pop-futuristiska känslan förstärks av det inledande och avslutande space-bruset som är tänkt att låta som ljudet från en raket som startar (det är i själva verket fragment från Meeks tidigare låt "I hear a new world", inspelad 1960, som lär ha varit en baklängesinspelning från en toalett som spolas).

"The creation of a new, imaginary world, which beckons to the



listener to join it". Så pass öppet har Brian Eno försökt definiera vad som gör popmusik kreativt framgångsrik. Exakt hur det låter, ja det varierar. "Telstar", en dröm både om rymden och om en ny slags popmusik, är ett mycket relevant exempel på denna tes.

Fotnot: Det har även gjorts drivor av covers av "Telstar", den kändaste av The Ventures. Men bästa covern gör Meek själv, genom låten "Magic star". Inget mindre än en vokal version av "Telstar", inspelad sent 1962, med den 15-årige Kenny Hollywood på sång.

Stefan Zachrisson

LA MONTE YOUNG The second dream of the high-tension line stepdown transformer

Skriven 1962.

Framtiden var redan där, men inte många lyssnade. Åren 1958–62 har av tradition kallats popmusikens lågvattenmärke – "bara en jävla massa Bobbies", som John Lennon fräste till om Bobby Darin, Bobby Vee och Bobby Vinton som tog sina oförargliga nunor och frisyrer och matchande låtar till topplistornas översta platser.

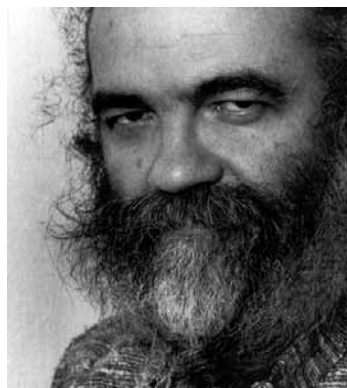
Den revolution som The Beatles genomförde bestod inledningsvis i att revitalisera popmusiken genom att återinföra ett mått av rå energi och kaxig personlighet. Föryngring genom att se bakåt; receptet

har visat sig hållbart. Men samtidigt pågick en hemligare, mer långsiktig omvälvning – som inte siktade på topplistor och bilradio – i ruffiga vindslägenheter i New York.

Det var varken första eller sista gången som enkla boendeformer utgjort grundvillkoret för konstnärlig förnyelse. Utmärkande för dessa så kallade loft, varav många låg på Lower East Side, var att de var stora och billiga om man var ett antal personer som delade. De var svinkalla om vintern och bastuheta på sommaren, men gick lätt att göra till ateljéer eller replokaler. Husägarna brydde sig inte så länge de fick sin hyra någotsånär i tid.

I det loft där Yoko Ono bodde hölls 1960 en serie konserter som arrangerades av La Monte Young, en tjugofemårig grabb från bondlandet i Idaho som spelat jazzsaxofon i Los Angeles och studerat tolvtonsmusik och kompositionslära vid UCLA och Berkeley. Han hade gått en sommarkurs för Karlheinz Stockhausen i Darmstadt och kommit till New York för att förkovra sig i elektronmusik.

En av Youngs kompositioner från 1960 består, i den Fluxus-anda som utbildats av George Maciunas och Yoko Ono, av uppmaningen: "Dra en rät linje och följ den", en annan av instruktionen att släppa ut en fjärl i rummet. Livsfilosofi och naturpoesi, som ges tyngd av ett tredje krav att knuffa ett piano genom en vägg.



Den rätta linjen har La Monte Young följt sedan dess. Mer specifikt har hans musik utvecklats efter komposition nummer sju's bedrägligt enkla recept. Två toner ingår, ett B och ett fiss – intervallet är alltså en kvint – och instruktionen lyder: "Att hållas ut länge."

Borduntoner eller brumstämman heter det på svenska, engelskan talar om drone. Jag skulle gärna kalla den eller de toner som exempelvis ligger under en säckpipmelodi för drön. Fenomenet går att hitta i många olika musikkulturer, Young hade stött på indisk musik redan på UCLA men började spela tambura, den bandlösa luta som är det viktigaste dröninstrumentet i en raga, först sedan han 1970 blivit elev hos sångaren Pandit Pran Nath.

Den musik La Monte Young skapade med sin Theatre of Eternal Music, också känd som The Dream Syndicate, från 1962 bygger på ett

litet urval toner i bestämda intervall som ljuder kontinuerligt, medan en annan grupp utgör material att improvisera på över drönet. Det är inte minst de udda intervallen och övertonsförhållandena som skapar det genuint nya. I gruppen ingick sångerskan och ljuskonstnären Marian Zazeela, som Young gifte sig med 1963, Angus MacLise som blev Velvet Undergrounds första trummis och Billy Name som fanns i Andy Warhols skådespelarstall. Från 1964 spelade John Cale och Tony Conrad viola och fiol med gruppen, och därigenom öppnades den damnlucka varifrån drönet flödade in i rockmusiken.

I det något tidigare stycket "The second dream of the high-tension line stepdown transformer" ljuder i skilda kombinationer fyra toner, G, C, ciss och D. I den tillgängliga inspelningen från 1984 är det en bleckblåssektion som tar på sig uppgiften att under en timme och sjutton minuter illudera ljudet från de brummande kraftledningarna Young mindes från sin barndom i Idaho.

Vad som kan uppfattas som matematiskt uträknad musik eller entusiastisk exotism visar sig alltså vara en förening av drömsk nostalgi och radikal utopi. Tonerna blir inte längre bundna av angivna tidsvärden, inte heller av ett begränsat antal tonhöjder när Young och andra börjat arbeta med mikrotonalitet, och musiken är inte längre



skild från livet. I La Monte Youngs "Dream house", den ideala vinds-våningen, tänktes musiker leva och spela utan åtskillnad mellan natt och dag. Musiken skulle aldrig ta slut.

Jonas Ellerström

TAMBA TRIO

Tamba

Från Tamba Trio, album, Philips, 1962.

Det kan framstå som absurt idag men stilen kallades faktiskt "hård-bossa".

Ett par år hade gått sedan sångaren och gitarristen João Gilberto och låtskrivarparet Antonio Carlos Jobim och Vinícius de Moraes revolutionerade brasiliansk musik med "Chega de Saudade", singeln och albumet som uppfann bossa nova. På just under två minuter skapades en helt ny bild av det moderna Brasilien i toner: coolt, sensuellt och modernistiskt. Ett soundtrack till det optimistiska, futuristiska Brasilien som just hade lanserat ett av världens mest häpnadsväckande byggprojekt, Oscar Niemeyers nya huvudstad Brasília.

"Chega de Saudade" hade blivit en omedelbar hit men trots att hipsters och intellektuella i Rio och São Paulo älskade det nya soundet var det svårt för unga musiker att få skivkontrakt. Spelställena var få men det fanns några små barer och klubbar som favoriserade den

nya stilen och i Rio var de koncentrerade till den lilla gatstumpen Beco de Garrafas ("flaskgränd"). The Little Club och Bottles kunde båda klämma in 70 personer och det var fullt varje kväll.

Det var där ett koteri med ett tjugotal musiker, inklusive Luiz Eça, Bebeto och Hélcio Milito, jammade på söndagskvällar och så småningom koagulerade till mer eller mindre permanenta grupper. Stilen de favoriserade var inte lika sval och återhållen som Gilbertos, utan mer jazzinfluerad, oftast med piano som lead i stället för gitarr och ibland med hela bläsektioner. Man kallade det "samba-jazz" eller "hård-bossa", en term som egentligen bara blir meningsfull om den sätts i relation till det som kom före.

Tamba Trios första, självbetitlade album kom ut 1962 och definierar i mångt och mycket stilen. Bossaklassiker och nya låtar avverkas i högt tempo och innehåller gott om flyhänta pianoimprovisationer av maestro Eça, luftiga och drömska flöjtslingor från Bebeto och inslag av skön stämsång (som samtiden dock sågade) från samtliga tre. "Tamba", döpt efter den traditionella brasilianska trumma som Milito spelar i låten, inleder skivan och låter precis lika radikal idag som den måste ha gjort då. I stället för Gilbertos patenterat mumlande sång får vi en ordlös djungelkör som för tankarna snarare till sinistra voodoo-riter än till svalkande drinkar i mondäna

stadsmiljöer. Allt medan Hélcio Milito bankar fram en rytm som är samtidigt lättluftig och drivande.

Det är någon form av bossa nova, det är det, men som Carlos Lyra beskriver det i sin låt "Influncia do Jazz" (som självklart också ingår på *Tamba Trio*) så är detta musik som inte svänger mjukt från sida till sida (som flickan i världens mest berömda bossa nova-sång "Garota de Ipanema") utan rör sig framåt med obehaglig kraft som ett skenande djungellokomotiv. Det är

tufft, ganska skruvat och mer urkraft och dansant jazz än avslappnad cocktailbossa.

På många sätt är det en perfekt start för trion som med sina tre första album (*Avanço* och *Tempo* är de andra två) åstadkom inte bara en revitalisering av den unga bossa nova-rörelsen utan också bland den mest hållfasta musiken från dessa spännande år. Att sedan "hård-bossa" framstår som en aningen absurd genrebeteckning får man svälja.

Joakim Norling



SUN RA & HIS SOLAR ARKESTRA

Solar drums

Inspelad 1962. Från Art forms of dimensions tomorrow, album, Saturn, 1965.

1962 var Hernon Blunt, mer känd som Sun Ra, 47 år gammal, utblottad, okänd för de allra flesta, ofta närmast hånad av kritiker och jazzetablissemang. Sun Ra och hans Arkestra var också, efter en kraschad turnébuss, strandade i New York. Men de hade hittat ett litet loft de kunde hysa in sig i, Manhattan bubblade av musik, allt var möjligt.

Sun Ra tycks annars inte ha varit den som darrade på manschetten, som tvivlade på sitt artisteri. Redan från allra första början verkade han ha vetat vad han ville göra, vad han strävade efter. Världsliga saker som ålder och framgång var ingenting som egentligen tycks ha rört honom i ryggen. Han visste att hans tid skulle komma. "Some men are born posthumously", som Nietzsche sa.

1962 hade Sun Ra också massor av skivor på gång, hela sju stycken, tro det eller ej. En av dem var *Art forms of dimensions tomorrow*, som "Solar drums" finns med på. Skivan släpptes dock först tre år senare, vilket ofta var fallet med Sun Ras inspelningar under den här tiden. Någon bra förklaring är svår att hitta. Känslan är att det nästan var någonting medvetet, eller i alla fall något som aldrig störde Sun Ra.



Han var ju från rymden, herregud, några år hit eller dit vad kan det spela för roll.

Sun Ra verkar också ha förstått, nästan först av alla, vikten av att spela in och ge ut sina skivor själv. Det spelar kanske inte någon roll hur fri man är som jazzmusiker om man i slutändan alltid är beroende av de stora skivbolagens välvilja och acceptans? Redan tidigt på femtioalet investerade Sun Ra i egen inspelningsutrustning. Redan 1956 hade han startat skivbolaget El Saturn, börjat trycka upp skivor i något hundratals ex, ofta med egna handmålade omslag. Skivor Sun Ra och Arkestra förstås sålde själva efter spelningarna, i sin lägenhet eller till mindre fördomsfulla skivaffärer. Vad är Berry Gordys gärning i jämförelse med det?

"Whatever I think people are not going to listen to, I've always recorded it. When it'll take them some time – maybe twenty years,

thirty years – to really hear it.", har han sagt om sina inspelningar runt den här tiden. "Solar drums" är bara ett litet exempel, en liten gnistrande pärla i den stora högen som är Sun Ras musik. En bagatell kanske till och med. Men hisnande, 1962 rentav en tidsmaskin, en rymdfarkost.

Tillsammans med sin systerlåt från samma skiva, "Cluster of galaxies", får "Solar drums" mig att tänka på saker som Lee Perrys dubbigaste sjuttioal eller varför inte någon instrumental psykedelisk del av Animal Collectives nollnolltal. Vilka andra låtar från 1962 ger dig samma associationer? "Low-budget musique concrete", ska Sun Ra själv ha kallat det.

"Solar drums" hade egentligen kommit till mycket av en slump. När Arkestras trummis och ljudtekniker Tommy Hunter testade inspelningsutrustningen hade han med hjälp av hörlurar lyckats skapa ett massivt reverb. "By working the volume of the output on the playback I could control the effect, make it fast or slow, drop it out, or whatever." Hunter var först lite orolig över vad Sun Ra skulle säga om det hela. Hur kunde han tvivla?

Elias Hillström

CHUCK JACKSON

I keep forgettin'

Singel, Wand, 1962.

Efter att ha spelat in ett par låtar med Del-Vikings gav sig Chuck Jackson ut på en något trevande solokarriär, där han växlade mellan salongs-rhythm'n'blues och en lättare storbandsjazz. Det mest framträdande draget hos den första LP:n (*I don't want to cry*, 1961) är väl hans röst, som på något vis är alltför intensiv för sitt eget bästa. Jackson vill låta som Sam Cooke men tar i för mycket och en James Brown eller rentav Screamin' Jay Hawkins hotar att ta över.

"I keep forgettin'" från 1962 beskriver egentligen en melankolisk situation. Sångaren glömmet hela tiden av att han blivit bräddad och dumpad; sin egen kärlek har han kvar inombords. Chuck Jackson tar i för allt han är värd, men den här gången är det svårt att säga om det är för mycket. För vad skall man jämföra med?

Arrangemanget är luftigt. Gitarren hackar sina ackord, en kör ger någon sorts harmonisk grund någonstans långt ner i mixen där också några bjällror hörs rassla. En marimba dyker upp. Kanske en tuba. Definitivt trumpeteter. Det finns de som säger sig ha hört ett dragspel här och några stråkar, men jag är osäker. Det beror möjligen på att trummorna lägger beslag på nästan all uppmärksamhet: orkesterpukor



och bastrumma och någon slags handtrumma.

1962 hade stereon ännu inte kommit till var mans hem. Det är därför tvivel underkastat om någon verkligen fick höra hur fint pukslagen hela tiden dansar från vänster till höger kanal, och vilket enastående resonans som finns i de mörka trummorna. Flera år senare talade George Martin om sitt arbete med att lyfta fram trummor och bas hos The Beatles. Det är ändå ingenting mot de blöta saftiga pukslagen i den här låten.

Till all den originella instrumenteringen kommer en extra gimmick. Första slaget i den återkommande pukfiguren är förstärkt med ett schlupp-, schlunk- eller schlickljud. Som när ett svärd dras ur sin skida. Man sätter sig spikrak upp och lyssnar både hänfört och klenroget. Man glömmer hela tiden av att en sådan här låt kan finnas.

Erik Andersson



KRZYSZTOF KOMEDA

Ballad for Bernt

Från Bernt Rosengren with Komeda Trio. *Crazy girl* (Soundtrack from the motion picture *The knife in the water*), singel, Muza, 1962.

Krzysztof Trzcinski föddes den 27:e april i Poznan i Polen. Han började spela piano redan i sjuårsåldern, men övergav senare sin dröm om en musikalisk karriär för en mer jordnära och statusinriktad sådan: han studerade till läkare med halssjukdomar som specialitet. Det sägs att han var mycket framstående inom sitt yrke, men på 1950-talet i Polen fanns det mycket annat som lockade, inte minst västvärldens "dekadenta" musikstil jazz.

Det passade sig inte för en framstående läkare att spela jazz – som vid den här tiden inte ens fick framföras offentligt på grund av kommunistregimen, utan förpassades till privata lägenhetsfester och liknande – så Trzcinski tog sig ett alias som hängt med sedan barndomen, och som kom att bli det namn han sedan för alltid skulle associeras med: Komeda.

Som Komeda spelade han med diverse pop- och dixielandband under första halvan av 1950-talet, men gick sedan över till att helt och hållet spela modern jazz med sin sextett, starkt influerad av europeisk klassisk musik, polska traditioner och slavisk lyrik. I början av 60-talet var han redan ett stort namn, det



allra största i den polska jazzscenen, och började spela på musikfestivaler och åka ut och turnera i Europa.

Det var också vid den här tiden han inledde ett samarbete med flera filmregissörer, framför allt Roman Polanski. Den första filmen de samarbetade i var också Polanskis första: *Kniven i vattnet*, ett slags psykologiskt triangeldrama i en segelbåt. Komeda, som den lyriker han var, komponerade ett fantastisk soundtrack, där den stillsamt längtansfulla "Ballad for Bernt"* sticker ut extra mycket.

Låten är ett litet poem i miniatyr, en disig minnesbild av en hägring i en öken, sällsamt vacker men på något sätt undflyende, som en dröm som inte vill stanna kvar efter man stigit upp, men som ändå lämnar efter sig en bestämd känsla av oro hela dagen. Detta var Komeda i sitt esse, att med enkla medel skapa spänningar i musiken, något som han använde sig av ett flertal gånger senare, både i filmmusiksamman-

hang och när han spelade med sin grupp. Tyvärr omkom han under lätt mystiska och omtvistade omständigheter under inspelningarna av Polanskis *Rosemary's baby*, endast 38 år gammal. Under sin levnadstid hann han dock uträtta mer än de flesta, och kom att bli en av de mest betydande europeiska jazzmusikerna någonsin.

* Döpt efter den svenske jazzsaxofonisten Bernt Rosengren. Låten fick dock heta "Ballad for Berut" när den släpptes på EP samma år, på grund av ett tryckfel...

Petter Herbertsson

SCREAMIN' JAY HAWKINS

I hear voices

Singel, Enrica, 1962.

En konsert med Screamin' Jay Hawkins runt 1958–1962 kunde se ut ungefär så här: gästerna har satt sig ner, några ser fram emot en trevlig kväll, några kanske har hört talas om Hawkins innan och väntar med spänning på att något kul/spännande ska hända. Ljuset i lokalen dämpas, ridån går upp och sex män bär in en kista, samtidigt som scenen täcks av rök. En lång stund står kistan bara där på scenen, publiken börjar undra. Plötsligt slås locket sönder inifrån och ut kommer en man med en stor benbit i näsan, vrålades och sjungandes på ett vansinnigt sätt: "Whoa! I hear voices! Ah-sussusususus... Whoo-cifuss! Ah-sussusususus... I hear foot





tracks! Ch-ch-ch-ch woo!"

Hawkins omnämns ofta som den första skräckrockaren, och han jobbade mycket med spännande rekvisita på scen. Bland annat en kista, kostymer i leopardskinn och guld, en vampyrdräkt och hans ständige följeslagare – en rökande dödskalles på en pinne (som hette Henry). Det hela började när Hawkins skulle uppträda på Alan Freed's (amerikansk DJ, det sägs att han myntade termen rock and roll) julshow. Freed ville starta showen med något spektakulärt, så han erbjöd Hawkins 100 dollar för att göra entré i en kista. Hawkins vägrade. Men när erbjudandet steg till 300 dollar sa Hawkins: "Show me the coffin!"

Hawkins spektakulära shower i kombination med hans musik lyfte fram något helt nytt inom rock 'n rollen: död och uppståndelse. Men hans främsta tillgång var hans fantastiska röst. En röst långt djupare och mer inlevelsefull än alla hans galna upptåg på scen. Och den låt där hans röst är som mest hypnotisk och vass är just dödsvalsen "I hear voices". Hawkins låter helt besatt

och skriker, sjunger, viskar och pladdrar. Genom hela låten tjattar demoner i bakgrunden som gör honom så vansinnig att han ylar.

Hawkins var själv förvånad över sin röst i början. Hans första singel som soloartist var låten "I put a spell on you" (det var även hans största hit någonsin). Den var först tänkt att bli en fin ballad, men alla i bandet var berusade under inspelningen och Hawkins både sjöng och skrek och grymtade sig igenom låten. Så det blev inte en fin ballad utan en rå, guttural låt som förbjöds att spelas på radio på många ställen. Ändå togs mycket av hans säregna grymtningar och ljud bort från originalinspelningen. Hawkins själv minns inte ens inspelningen.

Hawkins fick så klart kritik för sina shower och sin musik. Olika organisationer protesterade ofta utanför hans konserter. NAACP (The National Association for the Advancement of Colored People) oroade sig för att hans kannibalshower skulle bli förknippade med de färgade i allmänhet (Hawkins brukade ibland uppträda klädd i ett höftskynt, med ett stort ben genom näsan, beväpnad med ett spjut och en sköld). Till och med National Coffin Association anklagade honom för att göra sig lustig över de döda. Jag vet inte hur många gånger jag sett kistor på skivomslag, i musikvideos och på konserter idag ...

Robert Wolf

MASARU SATOH

Yojimbo (Theme of sanjuro)

Från *Yojimbo*: Original soundtrack recording, album, MGM, 1962.

När jag gick i mellanstadiet brukade jag tillbringa hela helger, det vill säga varannan (när det var pappa-helg), tillsammans med en kompis som heter Lasse, som bodde precis i närheten. Vi tecknade serier, åt chips och glass, alltid med teven på som bakgrundsljud. Lasses pappa, Bengt, förstod inte tevens funktion i sammanhanget och gick då och då och stängde av. Lasse gick då omedelbart och obesvärat och satte på den igen. Detta ljudkollage var essentiellt för vår koncentration och våra dagdrömmarier. Ljudet från teven var liksom en viktig del av en önskad mjuk vardaglighet.

Men vi nyttjade tevens skärm ibland också, när vi tittade på film. Ofta hyrdes halvdåliga skräckisar, men en kväll var *De sju samurajerna*



på TV-tablån och Bengt insisterade på att vi skulle se den. "Den måste ni se grabbar. En av världens absolut bästa filmer", sa han lugnt och bestämt. Bengt var på den här tiden en erkänd finsmakare när det kom till film och TV; han hade alla *Seinfeld*-avsnitt inspelade på VHS, så vi lydde trots filmens längd. Jag minns att filmen fascinerade mig ganska direkt den kvällen, men framförallt minns jag att Bengt kommenterade filmens ljud-effekter: hovslagen mot gyttn, svärdens klingande. Och musiken. Jag hade inte tänkt på sådant innan. Exakt hur filmjuden framträdde, att häpna av det. En ny dörr på glänt – en dammig ljustråle jag ville följa, göra större.

Följande år försökte jag sätta mig in i Akira Kurosawas filmografi. Min absoluta favorit då var *Yojimbo* från 1961, framförallt för musiken. Förtexterna såg jag ofta om, nästan som en musikvideo. Musiken där, ett entusiastiskt "va fan?", som från sin egen värld: uråldrig och hemlighetsfull; poppig, svängig, jazzig. I filmen tycks den lika intim med bilderna som vågljud med vågor (eller något liknande exempel), men tar man bort bilderna blir kvar ett tomrum, ett rum.

Det var väl i ett liknande rum jag och Lasse brukade teckna serier, men detta mer mystiskt och med äventyr på lur. Definitivt mörkare kvarter än våra: en dunkel skog, men inte utan gryniga ljustrålar genom



Ivanovo detstvo, Andrey Tarkovskiy (1962)



Ballongfararna, Lars Gustafsson (1962)

bladverken, genom stämningen färgade. Så skilt ifrån alla vardagens rum, men ändå där, ur Lasses vardagsrum, ur vår perfekta harmoni av vardagens olika ljud. Som en magisk värld i ett vanligt skåp.

Jonas Fust

QUINCY JONES

On the street where you live

Från albumet *Big band Bossa Nova*, Mercury, 1962.

I filmen *My Fair Lady* från 1964 står Jeremy Brett, för många känd som Sherlock Holmes, utanför Audrey Hepburns fönster och sjunger om hur han gått på samma gata flera gånger, men då med båda fötterna på trottoaren. Det var innan han träffade Eliza Doolittle, spelad av Hepburn, och när som helst kan hon plötsligt visa sig för honom. Folk stannar och stirrar på honom, men han bryr sig inte ett skvatt så länge han bara får befinna på gatan där Eliza bor. Freddy Eynsford-Hill, som Bretts roll heter, är upp över öronen tokkär med stalking-tendenser som hos en förälskad tonåring.

I Albert Mehrabians 7%–38%–55%-regel står orden för endast sju procent av budskapet i kommunikation, medan rösttonen står för 38 procent och nonverbalt beteende, som ansiktsuttryck och kroppsspråk, står för 55 procent av budskapet som uppfattas. Hur många procent musiken står för framgår inte. Filmver-

sionen av "On the street where you live" ger ett fint men väldigt sansat intryck. Sansad förälskelse som bara kan existera i en musikal som *My Fair Lady*. Tack gode gud för att Jeremy Brett har möjlighet att med sitt skådespeleri säkra att budskapet går fram med 55 procent, särskilt då han dubbades av Bill Shirley, vars sång ger en smula missvisning med 38 procent. Musikens procentsats är fortfarande okänd.

Vad Quincy Jones tänkte på när han valde att spela in sin egen version av "On the street where you live" till albumet *Big band Bossa Nova* två år tidigare är ett mysterium. Kanske att han hörde potential i den. Kanske hörde han rytmer vi andra vanliga dödliga inte kan uppfatta med blotta örat. Quincy Jones har vridit upp tempot och lagt på lager av trum-peter, tromboner, flöjter, trummor och precis alla percussion-instrument han kunde få tag på i sin egen latino-amerikanska variant av wall of sound.



Om versionen i *My Fair Lady* fungerar utmärkt som finstämd vaggvisa är Quincy Jones version perfekt för att sätta tonen för dagen det första man gör när man vaknar.

Även om jag inte är någon all-ätare när det gäller musik är jag heller egentligen inte särskilt kräsen. Det räcker med att uppfylla en eller två kriterier jag har för att gilla en låt. Det första och viktigaste kriteriet är en bra melodi. Det andra kriteriet är att det svänger. Nu råkar avsaknaden av de båda kriterierna sälla bort en stor del musik för mig, men Quincy Jones "On the street where you live" uppfyller både och. Den har ett sväng som kan väcka medvetlösa till liv. Kanske är det just för att det i grunden är en finstämd ballad som den är mer än bara en medryckande salsa-låt. Vikten av att fokusera på melodin utan att förblindas av ett häftigt arrangemang när man skriver låten var något till och med The Jesus and Mary Chain förstod två decennier senare. För Quincy Jones handlade det dock snarare om medryckande blås och dansanta rytmer snarare än distorderade gitarer.

Quincy Jones version är helt instrumental, men lyckas trots det förmedla känslan av sorglös förälskelse tydligare än *My Fair Lady* med hjälp av ord (sju procent), röstton (38 procent) och nonverbalt beteende (55 procent). Och utan några som helst stalking-tendenser.

Jenny Franzén



THE PAUL HORN QUINTET

Count your change

Från *Profile of a jazz musician*, album, Columbia, 1962.

Paul Horn är förmodligen mest känd för de harmoniska flöjtalbum han spelade in under sextio- och sjuttioalet. Skivor som definierade honom som fadern av new age-genren. Han åkte runt och tutade med sin flöjt i bland annat Taj Mahal och inne i en stor pyramid i Giza. Kan tänka mig att många jazzflöjtister skulle rynka på näsan åt såna bedrifter, men faktum är att han faktiskt började sin karriär som en fullfjädrad jazzmusiker med flöjt och saxofon som huvudinstrument.

Han studerade klarinett och saxofon och lyckades platsa i Chico Hamiltons uppsättning ett tag under 50-talet. Kort därefter började han släppa skivor under sitt eget namn och låten jag valt ligger på en av hans tidiga plattor, *Profile of a jazz*



musician, som är inspelad 1962.

Jag kan inte säga att jag är en stor connoisseur inom jazz, det rör sig mest om sporadiska utflykter, men nu som då råkar man på låtar som är fantastiskt bra och obarmhärtigt svängiga. "Count your change" är just en sådan låt och jag hittade den av en slump. Inspirerad av mitt eget inköp av en vibrafon satt jag en vanlig kväll och youtubade gamla klipp innehållandes vibrafoner och ramlade in på en liveupptagning av Paul Horns kvintett.

En orsak varför jag gillar Paul Horn är att uppsättningen på bandet är perfekt: trummor, bas, piano, vibrafon och sax eller flöjt. Inte så många beståndsdelar men det är precis lagom för att få en intressant ljudbild. "Count your change" får dessa beståndsdelar att gnistra på bästa sätt med en enkel hook och grooviga trummor. En låt som också tillfälligt får mig att glömma att jag egentligen inte gillar saxofon.

Trots att jag troligtvis blivit utsatt för Paul Horns new age-flum i mellanstadiet, i och med att vår lärare alltid envisades att ha "lugnande musik" i bakgrunden då vi hade prov, var hans namn länge obekant för mig. En glädjande och välkommen ny bekantskap! Så pass att jag en dag nog även ska ge hans new age-plattor en ärlig chans.

Einar Ekström

JERRY BUTLER

Make it easy on yourself

Singel, Vee Jay, 1962.

Efter några års samarbete hade Burt Bacharach och Hal David 1962 äntligen träffat rösten, Dionne Warwick. De hade skrivit "Make it easy on yourself", och Bacharach skulle äntligen ges möjligheten att både arrangera och producera själv.

Man kan bara fantisera om hur det måste kännas i kroppen när man komponerat en sådan låt, arrangerat den som bara Bacharach kan, spelat in den, hört Warwick sjunga. Det blir helt enkelt inte mycket bättre än så. Oavsett vilket år det står i kalendern, oavsett musikalisk jämförelse. Men skivbolaget sa nej, av någon faktiskt helt outgrundlig anledning. Istället hamnade låten hos före detta Impressions-sångaren Jerry Butler. Även den versionen arrangerad och producerad av Bacharach själv.

Lite klagade Warwick, hon ville släppa den här singeln, hon visste vilken fantastisk låt det var, vilken hit den skulle kunna bli. Det kommer fler sånger, ska Bacharach ha sagt. Fler, javisst, men aldrig mer en låt som "Make it easy on yourself" igen, aldrig.

Men den kunde ha hamnat i sämre händer. Frågan är om inte Butlers version faktiskt är snäppet vassare än till och med Warwicks. Souligare. Han tar, på gott och ont, i mer, ger den mer. "Make it easy on yourself" är ju egentligen en fasans-



fullt sorglig låt: avskedet, uppbrottet när man går skilda vägar. Men melodin vill inte riktigt finna sig i det, inte Butler heller. När den första lilla antydningen till refräng hörs kan han inte riktigt hålla sig längre. Melodin gör faktiskt vem som helst lycklig. Den egentligen kolsvarta texten vägs upp och kontrasteras mot en århundradets popsång. Och man blir aldrig riktig klok på den: Är det en in- och utvänd "I will survive" eller är den bara out-härdligt sorgen? Eller är det på hoppet den lever, det lilla ordet "if"? Att det kanske inte är så som han anar...

Men återigen: melodin är så fantastisk att man bara borrar ned huvudet i den mjuka huvudkudde som är musiken istället, glömmor bort sådana värdsliga ting. Musiken finns ju där även om det värsta möjliga hänt med kärleken. Så är det med Bacharachs musik när den är som allra bäst: Melodier till tröst,

melodier med sådan styrka att den allra mest ynkliga, mest hjärtekrossade lyssnare kan känna en gnista hopp, ana en strimma ljus spricka fram där bland de mörka molnen.

Butlers version av sången är också en del av soulhistorien som ofta glöms bort, som ofta var så fantastisk just de här åren. Innan "Heatwave", Otis och Aretha, innan soul riktigt blev soul ordentligt och definierat och stöpt i en form. Chuck och Walter Jackson, Sam Cooke och just Jerry Butler, till exempel, sjunger ju egentligen lika mycket schlager, ballader och orkestrerad pop som de sjunger soul. I det mötet finns det något speciellt, som ofta glöms bort till förmån för frustande sydstatssoul och stompig Motown.

Med "Make it easy on yourself" hittade Bacharach och David både sitt sound och sin sångerska. Och Burt hade förstås rätt: det kom fler sånger, massor av sånger. 1963 smällde det till och sextioalet som vi vanligtvis tänker på det landade som en raket: Ronettes, Motown, Beatles, Stones och Dionne Warwick som sjunger alla Bacharach och Davids fantastiska sånger. Men frågan är om det någonsin blev bättre, vackrare än just här, *födelseögonblicket*.

Elias Hillström



THE MIRACLES

I'll try something new
Singel, Tamla, 1962.

SMS:ade min käre vän Martin som en gång tipsade mig om en av mina favoritlåtar, "I'll try something new" med The Miracles. Jag frågade vad han hade att säga om låten, han svarade "magi", något många kanske slänger ur sig slentrianmässigt lite hit och dit om lite vad som helst i allmänhet, MEN inte i det här fallet. Det finns en del musik, en väldigt liten del, som har det där mystiska skimret över sig – man har svårt att tänka sig att någon har gjort musiken, den bara finns. Och knappt ens det. Som från en annan värld och tid, eller bortom, hitom eller snarare ingetdera. Det är ju magi.

Men jag tyckte ändå inte att denna beskrivning räckte, och själv kände jag mig inte ha förmågan att beskriva denna favoritbit. Jag började leta i böcker. Till slut hittade jag detta:

"I 'I'll try something new' finns det sålunda visioner av den art som man inte kan uttrycka och som det knappast är en förunnat att betrakta, ty just som man i insomnandets ögonblick tycker sig se en glimt av dess överkliga förtrollning, i samma stund förseglas ens ögonlock, förnuftet har redan lämnat en och man somnar innan man bunnit få kunskap vare sig om det outsägliga eller det osynliga.

När jag godtog hypotesen att kon-

sten är verklig, föreställde jag mig att musiken kan återge något mer än nervsystemets omedelbara lyckokänsla inför det vackra vädret eller under en opiumnatt; jag tyckte mig ana att den kan förmedla en verkligare och mera fruktbär berusning. Det kan inte vara så att en skulptur, en musik som skänker en högre, renare och sannare känsla inte kunde äga en motsvarighet i någon andlig verklighet – då vore ju livet alldeles meningslöst. Sålunda fanns det ingenting som i högre grad än "I'll try something new" liknade den speciella glädje jag ibland erfarit i mitt liv."

Ja, så skrev Marcel Proust om låten, och jag tyckte det kändes väldigt träffande. Vilka livserfarenheter som motsvaras är personliga, men känslan nog allmän. Känslan av svala ångor i blodomloppet, en lätthet och vidd. Mellan kanske världens mest romantiska text (om att plocka blommor på havets botten och sätta i håret på den man älskar, bygga ett slott med ett torn upp till månen och vandra hand i hand bland stjärnorna) och glittrande harpglissandon råder fullständig koherens. Mitt hjärtas rytm i synkroniserad våg.

Det är så svårt att beskriva en sådan här låt. Jag vet inte om det går, men jag försöker, kort: Honung i gasform. I rymden och under haven.

Jonas Fust



*Time present and time past
Are both perhaps present in
time future,
And time future contained
in time past.*

**T.S. Eliot,
Burnt Norton**

*This traditional, accepted history of
rock n'roll has been proven untrue...
Your relationship to your understand-
ing is everything. The universe
changes when your understanding
of history changes.*

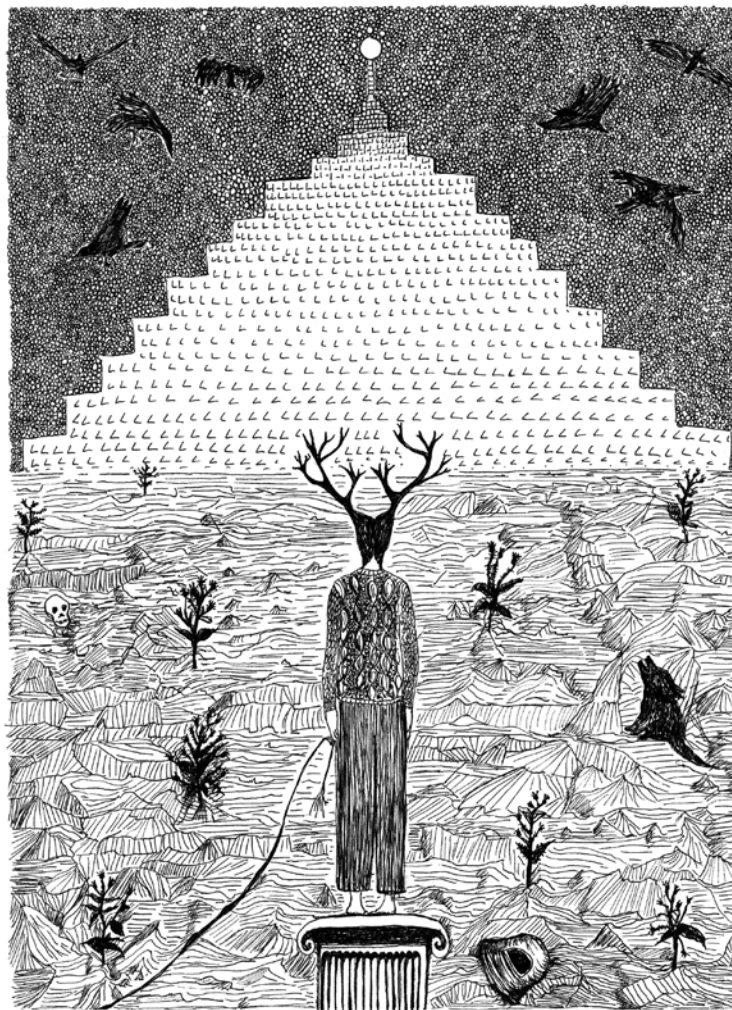
**Cameron Stallones,
The Wire 338**

Ibland kan man få för sig att nittonhundratalets musikhistoria verkligen hade kunnat ta en annan väg. Tänk bara bort, säg, Beatles, Velvet Underground eller Sex Pistols och vips så kan man börja fantisera om alternativa stigar. Finns det inte andra världar där ute, ännu utforskade? Ibland får man den känslan. Genom att tänka om historien kan framtiden öppna sig. Är det något som mycket av musiken från tiden 1958–1962 gör är det just att lyfta på detta lock: tänk om...

Var och varannan låt från de här åren skapar känslan av att det faktiskt hade kunnat se annorlunda ut. Världen blir plötsligt lite större, lite mer spännande. Tänk om bara lite fler popartister under det tidiga sextioalet hade fått höra Tom Dissevelts electronicaexperiment. Då. Vad hade inte kunnat hända? Tänk om fler hade upptäckt Eden Ahbez och John Faheys sinnesutvidgande naturmeditationer redan 1960? Tänk om något popband hade träffat Vladimir Ussachevsky och inlett ett samarbete inspirerat av den fullkomligt förkrossande "Wireless fantasy". Hade inte Kraftwerk kunnat uppstå tio år tidigare? Egentligen? Varför blev aldrig "I hear a new world" en världshit?

Fånga, jo kanske, historien är vad den är, miljoner variabler gjorde den till detta och troligtvis hade det aldrig kunnat bli på något annat sätt. Tekniken var för dyr, drogerna av fel sort, samhällsklimatet annorlunda. Men fantasierna finns där och uppdateras hela tiden genom musiken man lyssnar på. Postumt tror jag de har möjligheten att ändra den riktiga framtiden, den som blir till just idag.

1962 – bara några veckor innan han träffade Beatles – gjorde George Martin (tillsammans med Maddalena Fagandini från BBC Radiophonic Workshop) en singel under namnet Ray Cathode: "Time beat" / "Waltz in orbit". Två av många låtar från den här



Wireless fantasy. Illustration av Amanda de Frumerie.

tiden som verkligen kan slå undan benen på en första gången man hör dem. Kunde det låta såhär redan då? Den utmanar, och i samma andetag skriver om, den historia vi redan ritat upp. Om Beatles redan från början låtit sig inspireras av BBC Radiophonic Workshop hade kanske hela sextioalet sett annorlunda ut?

Vi kanske har gjort oss av med stora delar av modernismens föreställning om framsteget. Ändå är det nästan omöjligt att helt tänka bort det. Vi har, likt ett socialdemokratiskt nittonhundratals, problem med att skaka det av oss. Det kan finnas en sorg i detta. Även om vi gärna klädsamt döljer detta faktum vet vi innerst inne: Framsteget är mest dröm och förhoppning och något som har väldigt lite med själva verkligheten att göra. Så oerhört svårt att behålla tilltron till. En kväll framför TV:n, nyheter och något underhållningsprogram, och man ställer sig lätt tvivlande.

Något liknande gäller popmusiken. Inte många tycker väl att den bara blir bättre och bättre, men något borde vi väl ändå ha lärt oss på vägen? Fler färger och nyanser kanske? En anledning till att popmusiken från sent femtiotal och tidigt sextiotal förvånar: det mesta tycks ha funnits där redan då. Innan Beatles, innan det startade alltihop. Nej, tyvärr, kan insikten bli, popmusiken har inte blivit galnare, vildsintare, vackrare, svängigare eller roligare.

Det enda som verkligen, verkligen tycks ha blivit bättre under dessa femtio år är ju faktiskt själva historien, vilket också är en förutsättning för denna bok. Vi behöver inte längre vara hänvisade till Bonniers rocklexikon eller dokumentärfilmer på Sverige Television. Vi behöver inte vänta på skivbolagens återutgivning. Vi kan lyssna på Ray Cathodes "Waltz in orbit" på YouTube. Vi kan skriva våra egna lexikon, med Internets hjälp klippa ihop våra egna dokumentärer. Säger emot. Det fanns faktiskt någonting mer därute. Vi kan ju bara gräva oss lite längre ner, resa lite längre bort och konstatera detta faktum om vi vill.

När tvivlet blir som störst möjligen det enda vi har att sätta vår tilltro till: popmusiken blir inte bättre men det kanske inte gör så mycket när det efter lite efterforskningar faktiskt visar sig att den egentligen var mycket bättre än vad man någonsin kunde tro redan från början!

Elias Hillström



Exotica. Illustration av Amanda de Frumerie.

I HEAR A NEW WORLD 1958-1962

En antologi om pionjärperioden i glipan mellan Elvis Presley & The Beatles, innan popmusiken på riktigt hade definierats.

Redaktörer: Elias Hillström & Stefan Zachrisson

