

Gratis
cd!

Dylans sånger i jazzdräkt Isabella Lundgren tar sig an sin idol
Svensk blues tar nya former Kvinnliga perspektiv som vidgar spektrat
Vad är det som händer i Finland? Vi kartlägger en färgsprakande folkmusikscen

LIRA

hösten
2019

FÖR ATT HELA VÄRLDEN SVÄNGER

100 SEK / 100 NOK / 10 € #32019

Sofia

Karlsson

Bänder strängar
med Mattias Pérez
och Daniel Ek

Olle

Linder

Kastar loss med
stjärnspäckt
kompisgäng

Stefan

Sundström

Tillbaka med
jordnära
predikan

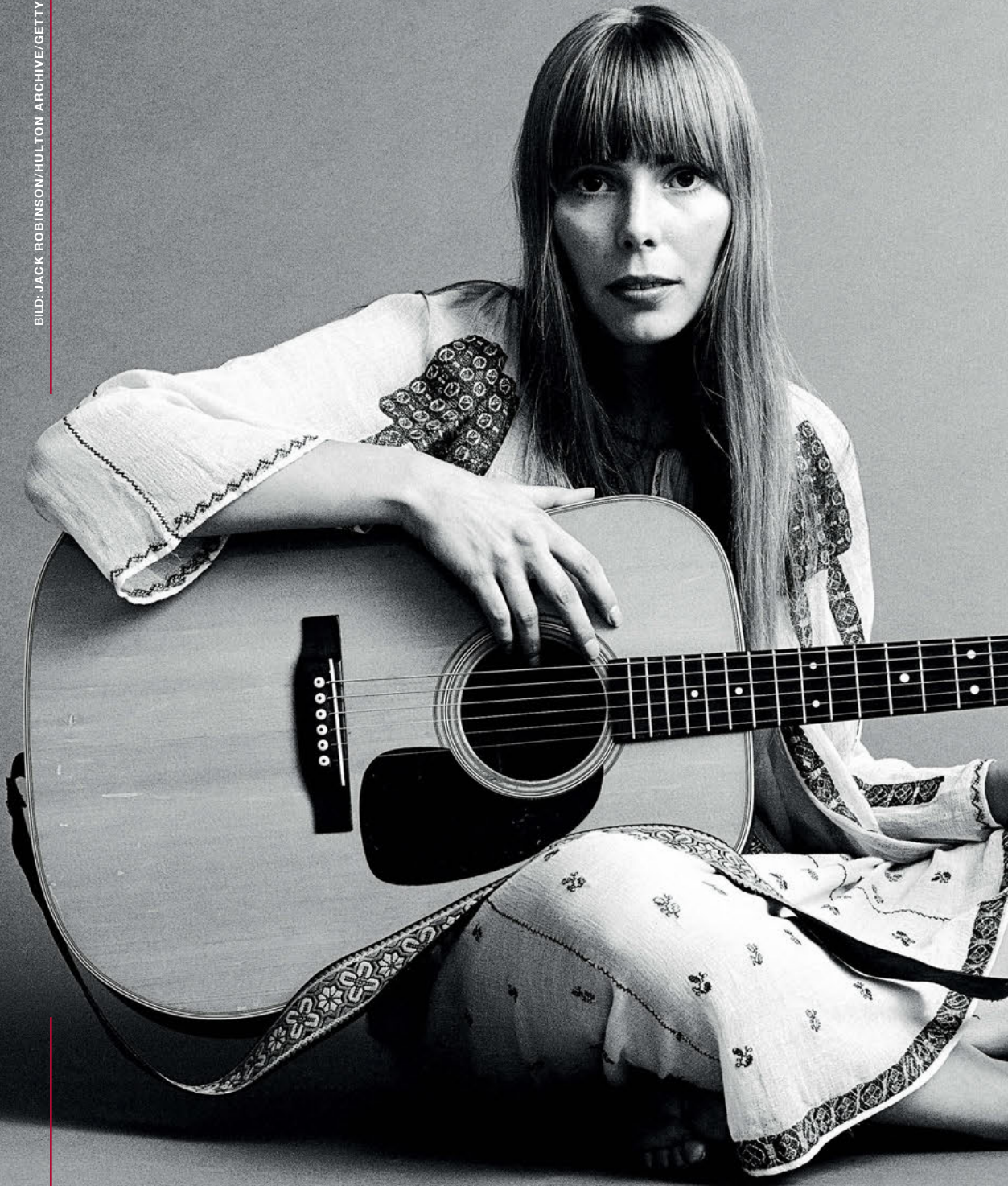
158

recensioner

Lira
25 år!
1994-2019

Joni Mitchell

**Visionär som siktade mot
stordåd redan på debuten**



Joni Mitchell

satte
tonen
direkt



Tveklöst är hon en av vår tids största musiker. Men ingen har någonsin riktigt fått grepp om den i sanning fria konstnären **Joni Mitchell.** » En stilistisk missanpassning, omöjlig att placera in i något fack « **skriver Olle Niklasson, som med utgångspunkt i var och en av de tio sångerna på debutalbumet **Song to a seagull** vecklar ut en mångdimensionell karta över hennes intrikata, fascinerande och briljanta universum.**



När Joni Mitchells debut, *Song to a seagull*, släpptes i mars 1968 sågs hon inte bara som den mest begåvade kvinnliga låtskrivaren ur sin generation, hon hade också ett av de mest lukrativa förlagskontrakten tack vare andras inspelningar av hennes sånger. Judy Collins hade året innan spelat in sin version av *Both sides now* och inte bara fått en hit på Billboardlistan, hon belönades med en Grammy i kategorin Best folk performance och fick dessutom en guldskiva för försäljningsframgångarna.

Joni Mitchell har aldrig gjort någon hemlighet av att hon tyckte illa om Collins, som hon kallade tillgjord och pretentiös, och hennes version av den sång som med tiden blivit en musikalisk ikon, men Judy Collins är i gott sällskap. De enda Joni Mitchell själv medgett att hon sett upp till är Pablo Picasso – hon ser sig själv framförallt som bildkonstnär – och Miles Davis. Annars är Leonard Cohen och Bob Dylan kanske de enda samtida hon betraktat som nägorlunda jämlika. Textmässigt, vill säga. Några högre tankar om deras musikalitet har hon aldrig haft.

David Crosby beskrev en gång Joni Mitchell som ”modest as Mussolini” och man kan bli förlåten för att tro att det inte främst är för allitterationens skull han valde jämförelsen med den italienske fascistdiktatorn. Crosby var högst delaktig i att Joni Mitchell fick ett skivkontrakt och han producerade också *Song to a seagull*, en tjänst hon återgäldat med kommentarer som ”han förstörde min debut”, att albumet ”låter som om det var inspelat under en glaskupa” och att Crosby var ”hopplost inkompetent” i studion.

MAN KAN GE henne rätt åtminstone på en punkt: *Song to a seagull* låter inte bra, även om det inte är någon direkt katastrof. Utöver det saknar albumet också hennes största sånger, trots att flera var skrivna redan långt innan hon klev över tröskeln till Sunset Sound-studion. Sett till förutsättningarna kunde

Song to a seagull med andra ord ha varit starkare, men det är en debut som lägger grunden till väldigt mycket i Joni Mitchells konstnärskap och de kommande tolv årens produktioner som i fråga om variation och kvalitet saknar motstycke i populärmusikhistorien.

Song to a seagull består av två delar: sida A är *I came to the city* och sida B är *Out of the city and down to the seaside* och man kan göra jämförelser med klassiska sångcykler som Franz Schuberts *Winterreise* eller Robert Schumanns *Dichterliebe* i fler än ett avseende. Hos alla tre följs en övergripande textmässig tematik av melodiska och harmoniska variationer utifrån berättelsen. Ett annat typiskt drag är intrikata ackompanjemang som ofta lever sitt eget liv och som kan vara både understödande och fristående.

Sångcykeln som format hade sin storhetstid under tidigt 1800-tal och var som begrepp knappast populärkulturellt relevant 1968. Motsvarigheten blir i stället konceptalbumet, som i och för sig är minst lika mycket en produkt av lp-formatet som något annat.

Första gången ordet dyker upp är i samband med The Beatles *Sgt Pepper's lonely hearts club band* 1967 men konceptet där var snarare förpackningen, framför allt omslaget men också av musiken, inte den textmässiga eller musikaliska tematiken. Efteråt har också The Beach Boys *Pet sounds* kallats konceptalbum men där var konceptet Brian Wilsons banbrytande produktion, inte så mycket text eller musik. Rolling Stones och Small Faces gjorde båda försök 1967 med *Their satanic majesty's request* respektive *Ogdens nut gone flake* men sett till resultatet och med perspektiv har konceptet visat på föga mer än svaga försäljnings-siffror och mycket kostsamma skivomslag.

TRE ANDRA ALBUM som släpptes 1968 representerar olika varianter av idén.

The Whos *The Who sell out* hölls samman av påhittade reklamjinglar mellan låtarna; Frank Zappas *Lumpy gravy*, hans första soloalbum utan Mothers

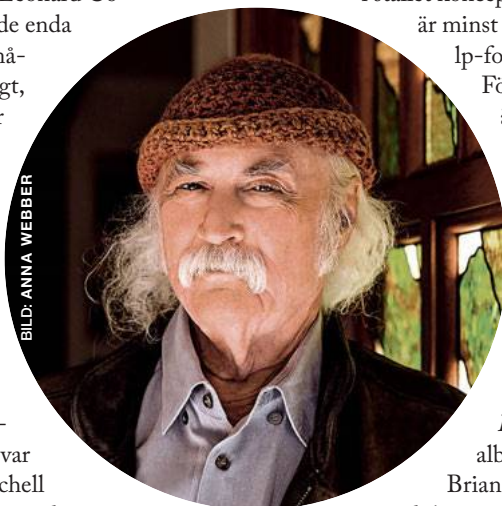


BILD: ANNA WEBBER

David Crosby berättar för magasinet Closer weekly att han kåkade middag hemma hos Joni Mitchell för ett par månader sedan. "Hon är nog inte tillfreds med mig, men jag tror inte hon är riktigt tillfreds med någon. Jag älskar henne innerligt och anser att hon definitivt var den bästa låtskrivaren av oss alla", säger han.



>> Song to a seagull lägger grunden till väldigt mycket i Joni Mitchells konstnärskap och de kommande tolv årens produktioner som i fråga om variation och kvalitet saknar motstycke i populärmusikhistorien <<

of Invention, innehöll två lp-sidor av obrutna flöden av musik och röster; och The Pretty Things *S F Sor-row* som byggde på en fiktiv historia om Sebastian F Sorrow.

Ska man härdra så var det emellertid först 1971 som ett stilistiskt konsekvent konceptalbum i populärmusikgenren nådde en publik med Serge Gainsbourgs *Histoire du Melody Nelson*. Gainsbourgs historia inleds med att en medelålders man råkar köra

på tonårsflickan Melody Nelsons cykel med sin Rolls Royce vilket leder till att en kärlekshistoria inleds efter att han förfört sin Lolitafigur. Musikaliskt blandas stora köror och orkestrerade avsnitt med ett småstökigt funkrockkomp där det sammanhållande kittet framför allt är Herbie Flowers framträdande basspel och Serge Gainsbourgs röst.

Sett i det sammanhanget är *Song to a seagull* mer en sångsamling än ett konceptalbum. Det saknas



heller inte tematiska kompromisser: sånger skulle kunna byta plats mellan *The city...* och *Seaside...*, starkare är inte bindningen till sammanhanget, men att nutida klassiker som *Both sides now* och *The circle game* utelämnats visar ändå på viljan att presentera en sammanhållen helhet till priset av ett kommersiellt svagare album.

Sedan finns det skäl att se Joni Mitchells *Blue* från 1971 som konceptuellt både starkare och mer djupgående även om albumet aldrig har presenterats som någon sångcykel. De tio sångerna på *Blue* skrevs under en paus från liveframträdanden och nådde, till skillnad från föregångarna, lyssnarna som en helhet först i och med albumreleasen. Texterna gör regelbundna referenser till titeln och till ordet "blue", och den sparsamma instrumenteringen, gitarr, piano och dulcimer huvudsakligen, ger albumet en ljudmässig identitet tack vare en fin produktion. Sångerna skrevs dessutom efter en brytning i en relation vilket kan göra *Blue* till populärmusikens första skilsmäsoalbum. Många artister skulle följa efter.

Both sides now från 2000 är ett annat Joni Mitchell-album som bygger på ett koncept som bärande idé, och här är det dessutom uttalat. Albumet innehåller tio standardlåtar kompletterat med två av Joni Mitchells egna, *A case of you* från *Blue*, och *Both sides now* från *Clouds*. Stora orkesterarrangemang bär fram Joni Mitchells röst i texter som beskriver en relationsresa, från tidig flirt och stadier av optimistiska förhoppningar till förtvivlan och slutlig acceptans inför situationen där utsikten att hela cykeln kommer att upprepas igen blir ett resignerat konstaterande.

Rent tematiskt kan man där också gå 170 år tillbaka i tiden och återknyta till en annan klassisk sångcykel, Robert Schumanns *Frauenliebe und -leben*, som handlar om en ung kvinnas resa, från förälskelse, moderslycka och sorgen efter den älskades död.

♪ I HAD A KING

Trots att det var hennes debut innebar *Song to a seagull* – skivan vi här går igenom låt för låt – inte så mycket en start som en genomresa för Joni Mitchell. Från hippies och Keats romantiskt sensuella bildspråk till Dylan, Cohen och en verklighet här och



BILD: WIKIMEDIA

Robert Schumanns tematik går igen i Mitchells musik.

nu. Båda sidorna är representerade, dels i sångerna men också genom den tematiska uppdelningen på skivsidorna.

I scenografin till *I had a king*, som öppnar första sidan, avverkas båda bilderna i de första raderna: medeltida kungar och slott maskerar en modern nedsmutsad stadsdel där hyreslägenheten är spelplanen för hennes skilsmässa från förste maken Chuck Mitchell.

"I had a king in a tenement castle/Lately he's taken to painting the pastel walls brown/He's taken the curtains down/He's swept with the broom of contempt/And the rooms have an empty ring/He's cleaned with the tears of an actor/Who fears for the laughter's sting"

Rimflätningen är intrikat, särskilt i verserna, och trots att sången bara har två byggelement, röst och gitarr, har Joni Mitchell vävt samman dem för mesta möjliga dramaturgiska effekt. Hon spelar ett åttondelsarpeggio på de tre översta strängarna samtidigt med tre toner i basen som rytmiskt hakar i sången under "a tenement" och "to painting". Mönstret bryts vid "brown" där hon sätter ner foten och markerar kraftigt på gitarren. Efter det tonar hon ner gitarrspelet för att låta rösten ta över och sedan släpper hon gitarrens underordnade roll i refrängen där hon spelar en fristående ackordstämma i en motrörelse till sångmelodin på de tre översta strängarna.

"NÄR JAG SPELAR gitarr hör jag en orkester", har hon en gång förklarat. "De tre översta strängarna är min bläsektion och de tre lägsta är viola, cello och kontrabas, men en bas som är mer antydd än fast rotad."



BILD: WIKIMEDIA

Man kan höra hennes bläsektion också i andra sånger på albumet som *Sisotowbell lane* och *The Dawntreader*, där gitarren precis som på *I had a king* vandrar mellan olika roller.

Judy Collins var först med att sjunga in Joni Mitchells Both sides now.

Det här sättet att skriva, mycket precist och koordinerat, bitvis nästan genomkomponerat, övergav Joni Mitchell sedan gradvis från och med *For the roses*, hen-



>> Hon började experimentera med egna stämningar som utgick från hennes eget känsloläge, inte något etablerat system, och kunde som musikteoretiskt illitterat skapa helt egna regler som dessutom tillät enklare grepp <<

BILD: PAUL C BABIN

nes fjärde album. Där började hon släppa in fler instrument, ofta spelade av jazzmusiker som gav henne en mer formbar bakgrund med större valfrihet i frasering och sångsätt, och det kom också att påverka hennes sätt att skriva både texter och musik under resten av karriären.

♪ MICHAEL FROM MOUNTAINS

Michael from mountains, en romantisk historia med verklighetsbakgrund som skrevs 1966, är också öppningsspåret på Judy Collins album *Wildflowers*, som på andra sidans spår ett dessutom har *Both sides now*. Två Joni Mitchell-kompositioner som inte bara satte tonen för albumet, de gav också Judy Collins hennes största framgång som artist. Men Collins var långt ifrån ensam. Tom Rush hade spelat in *The urge for going* redan 1966 och han kompletterade sedan

med *Tin angel* och *The circle game*, vilket också blev titeln på det album han släppte 1967. Samma år spelade Ian and Sylvia, The Woodstock Singers och Buffy St Marie in varsina versioner av *The circle game*, Tigger Outlaw gjorde *Songs to aging children come*, countryartisten George Hamilton IV släppte *The urge for going* och Dave van Ronk spelade in *Chelsea morning* till albumet *Dave van Ronk and The Hudson Dusters* där han också gjorde sin version av *Both sides now* som han valde att kalla *Clouds*.

Samma år som *Song to a seagull* släpptes hade fjorton av hennes sånger spelats in av andra artister – bara två fanns med på hennes eget album – och utöver dessa hade hon skrivit ytterligare sex som hon själv skulle spela in till sina kommande tre album.

Sett till materialet är det en produktion som de





BILD: POLAR MUSIC PRIZE

>> Tre-fyra paket cigaretter om dagen går knappast heller obemärkt förbi. På Hejira från 1976 har hon fortfarande kvar sin höga sopran, även om den börjar låta lite pressad vid de få tillfällen hon utnyttjar den. <<

flesta skulle vara tacksamma över att ha åstadkommit under en hel karriär. Joni Mitchell skrev sångerna under en period på två år medan hon åkte runt och spelade på småklubbar.

Both sides now är inspelad i flest versioner, 1 292 enligt sajten Jonimitchell.com, och av artister som Willie Nelson, Håkan Hellström, Herbie Hancock, Hole, Frank Sinatra och Leonard "Mr Spock" Nemoj. Förutom en hel del bisarra instrumentala tolk-

ningar i kategorin lättlyssnat avsedda för olika geografiska marknader hör Viola Wills discovery till de mer udda.

A case of you, *Big yellow taxi* och *River* har också spelats in hundratals gånger, den senares bjällerklangtema dyker inte sällan upp i nyinspelningar runt jul vilket är besynnerligt med tanke på den ensidigt deprimerande bilden av kalifornisk jul som texten målar upp.

FÖRST MED ATT sampla Joni Mitchell var Prince – ett fan – med *Help me* som man kan höra i *Ballad of Dorothy Parker* på *Sign o' the times*, men mest känd är utan tvivel *Got 'til it's gone* med Janet Jackson feat Q-Tip, som samplat *Big yellow taxi*. Gemensamt för de flesta är att de kommer från hennes sjuttiofalsproduktion, framförallt *Blue* och *Ladies of the canyon*. Joni Mitchell var för övrigt själv en sorts samplingspionjär när hon lät den franska fältinspelningen *Musique du Burundi* utgöra basen för hennes *The jungle line* 1975.

♪ NIGHT IN THE CITY

Det finns en på varje lp: *Chelsea morning*, *Big yellow taxi*, *Carey*, *You turn me on I'm a radio*, *Help me*, *In France they kiss on main street*, *Raised on robbery*. Sångers i durtonarter, bagateller i snabba tempon i de flesta fall. Det vill säga det mesta av det Joni Mitchell egentligen inte representerar, däremot en anledning för skivbolagen att släppa en singel. *Help me* nådde i alla fall en sjunde plats på Billboardlistan medan *Free man in Paris*, *Big yellow taxi* och *You turn me on I'm a radio* inte klättrade högre än till platserna 22, 24 och 25.

Någon singelartist blev Joni Mitchell med andra ord aldrig. Andra har däremot haft stora framgångar med sina versioner av hennes sånger, vilket en gång fick John Lennon att ge henne rådet: "Oh, put some fiddles on it – you want a hit don't you? Why do you let other people have your hits for you?"

På *Song to a seagull* är det *Night in the city* som står för popkvoten. En treackordslåt i G-dur som går runt på en åttataktersperiod med en symmetrisk vers-refräng-uppbyggnad. Ett undantag inte bara genom att den är arrangerad för mer än röst och gitarr – Stephen Stills gästas på bas – utan också för att Joni Mitchell här spelar piano.

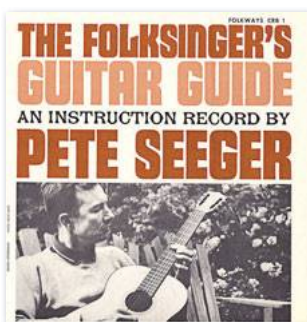
SOM BARN HADE hon tagit pianolektioner efter att ha hört musik av Sergej Rachmaninov men slutat eftersom lärarinnan rappade henne på knogarna när hon spelade fel. Det finns heller ingenting i hennes insats här som antyder att Joni Mitchell skulle komma att bli en alldeles lysande pianist, men pianot är å andra sidan så lågt mixat att de flesta lyssnare förmodligen aldrig lagt märke till det.

Pianot kommer tillbaka på *Ladies of the canyon*

där inte mindre än sex av sångerna är skrivna på och domineras av hennes pianospel. Fortfarande utvecklade jämfört med hennes gitarrspel men hon har ändå en egen omisskännlig stil med ett stadigt rullande kvint-oktavspel i vänsterhanden och ett rytmiskt fristående ackordspel i högerhanden i klanger som håller sig ganska nära de hon spelar på gitarr. Ändå kunde hon dra mycket känsla ur en teknisk begränsning, som i *Woodstock*, där den mer kända Crosby, Stills & Nash-versionen är en rätt ytlig hyllning till en rockfestival, medan Joni Mitchells original spelat på ett Wurlitzer-piano blir till en sorgesång över en generation.

Utvecklingen går sedan snabbt. På *My old man* (*Blue*) spelar hon intrikata motstämmor till sången och *Judgement of the moon and stars* på *For the roses* har en nästan genomkomponerad uppbyggnad.

Samarbetet med jazzmusiker blommar sedan ut på *Court and spark* och *The hissing of summer lawns* där hon låter pianot ligga till grund för långa instrumentala partier som arrangeras för större blås- eller stråksektioner. På *Down to you* (*Court and spark*) till exempel har Tom Scott arrat för stråkar, bleckblås, fagott, oboe, klarnett och harpa.



Joni Mitchell lärde sig spela gitarr med hjälp av Pete Seegers instruktions-skiva.

SOM HÖGST SIKTADE Joni Mitchell i *Paprika plains* på *Don Juan's reckless daughter* som tar upp en hel

skivside på dubbelalbumet. Stycket började i en serie pianoimprovisationer som redigerades ner till en tressatsig svit där den första är genomkomponerad men med vis-så återkommande passager och en text

med motiv från hennes egen barndom: den kanadensiska prärien med dess urinvånare, deras alkoholism och hopplösa sociala situation. Mittsektionen är ett långt drömligt instrumentalt parti där hennes pianoimprovisationer orkestrerats av Mike Gibbs i den amerikanske nittonhundratalsstonsättaren Aaron Coplands anda. I sista tredjedelen återkommer sången helt kort för att sedan glida över i ett nytt instrumentalt parti, den här gången spelat av Wayne Shorter, sopransax, Jaco Pastorius, bas, och John Guerin på trummor.

Mer ambitiöst, eller dissonant för den delen, skulle det aldrig bli.

♪ MARCIE

Att Joni Mitchell lärde sig spela gitarr med hjälp av

The folksinger's guitar guide, en instruktionsskiva inspelad av folksångaren Pete Seeger, känns med tanke på debutens avancerade harmonik helt absurd.

”Jag var folksångare i kanske två år och det var långt innan jag spelade in en skiva”, har hon senare förklarat. Att Joni Mitchell ändå stoppades in i folksångarfacket kan bara bero på två saker: att hon sjöng och kompade sig själv på gitarr och att folk helt enkelt inte orkade eller hade kunskap nog att ta till sig musiken bortom den bilden.

Det finns nämligen inte ett spår av enkel folk-musikharmonik på *Song to a seagull*. Motsvarigheten finns snarare hos Bill Evans tidiga sextiotalsjazz eller i paletten hos impressionisttonsättarna Ravel och Debussy och typiskt är att hon mer utgår från klangfärgen än funktionen hos ackorden.

NÄR JONI MITCHELL började skriva egna sånger betraktade hon folk- och popmusik som helt uttömda på möjligheter. Sin egen harmonik har hon beskrivit som oförutsägbar och hon liknar ackorden hon an-

>> Joni Mitchells första stränginstrument var en barytonukulele, ett fyrsträngat instrument - för övrigt det enda hon hade råd med - som hon kunde hantera utan större besvär <<



vänder vid frågeställningar: de följer sällan på förhand bestämda mönster utan öppnar i stället upp nya vägar.

Marcie är ett bra exempel. Förutsatt att G-dur är grundtonarten – aldrig givet hos Joni Mitchell – hör varken det första eller andra ackordet, Bb respektive A, hemma i tonarten och halvtonssteget mellan de båda sätter omedelbart en lite avig ton. B-delen, där hon blandar dur, lydisk och eolisk modalitet är också en utmaning inte minst som hon accentuerar durklangerna genom att börja varje sångfras på ackordens tema: ”So she’ll wash her flower curtains/ Hang them in the wind to dry/Dust her tables with his shirt and/Wave another day goodbye”. Den stegvis fallande linjen understryker effektivt textens me-

lankoli och lämnar trots sin riktning en känsla av tillståndslig oförutsägbarhet efter sig.

Att bygga musik på halvtonssteg, kromatik, var mycket länge reserverat för konstmusik och jazz men även där faktiskt sällsynt. Basstämmans första sex toner i *Didos klagan* av Purcell och den inledande sångfrasen till den berömda *Habanera*-arian i Bizets *Carmen* – L’a-mour est un oi-seau re-bel-le que nul ne peut ap-pri-voi-ser – är förmodligen de mest kända exemplen vid sidan av Richard Wagners ouvertyrt till *Tristan och Isolde*, men generellt kunde man under lång tid räkna kromatiken till effekterna snarare än standardverket för en tonsättare.

Att *Song to a seagull* innehåller tre sånger som till stora delar bygger på kromatik, *Marcie*, *The pirate of Penance* och *Michael from mountains*, och ändå fortfarande räknas till populärmusiken är exceptionellt.

Sett till hela albumet finns inte en enda sång byggd på traditionell västerländsk dur-moll-harmonik. Förutom de tre nu nämnda är de övriga sångerna antingen polymodala, det vill säga flera modala

tonarter i samma, eller mixolydiska. Det sista mer ordinarie inom pop och rock och en tonalitet hon kom att återvända till i några av sina mest älskade sånger.

LÄNGRE IN I karriären blev harmoniken mer förutsägbar mycket på grund av att hon oftare skrev på piano. Det blir tydligt de gånger hon återgår till att skriva på gitarr där hennes udda stämningar automatiskt skapar en harmonik utanför

standardmallen, som exempelvis *Amelia* och *Black crow* på *Hejira* eller titelspåret på *Turbulent indigo*.

♪ NATHAN LA FRANEER

Trots att texten börjar med att Joni Mitchell hyr en vagn i stället för att säga att hon tar en taxi och att hon sjunger silver i stället för pengar är texten till *Nathan La Franeer* befriad från mycket av det romantiska bildspråket på *Song to a seagull*. Här finns backspeglar, gäng, stripteaseshower, kläder av plast, lappislor, fredsmarscher och en funktionshindrad äldring som säljer stålmannenballonger. Joni Mitchell bygger för första gången en text på iakttagelser ur vardagslivet.

Att historien med den namngivne taxichauffören

är placerad sist på city-sidan är säkert ingen slump eftersom den så tydligt pekar mot andra sidans havstema. Joni Mitchell flyr här staden med sin billiga kromglans, sina plastblommor och sina smutsiga träd.

MILJÖENGAGEMANGET HAR FÖLJT henne genom karriären, mest bekant genom *Big yellow taxi* där hon bland annat tar upp användningen av DDT som var tillåtet i USA fram till 1972.

Joni Mitchell var också en av de första artisterna som aktivt stödde Greenpeace, där hon från och med 1970 bidrog med pengar men minst lika mycket genom att uppträda på insamlingsgalor och uppmana andra artister att göra samma sak.

Engagemanget blir med tiden också tydligare uttryckt i hennes texter. I *Banquet* på *For the roses* kopplar hon miljöförstöring till kapitalism och ett steg till tar hon i *Chinese café* på *Wild things run fast* där situationen för Amerikas urinvånare blir en del i samma oheliga kretslopp:

”Uranium money/Is booming in the old home town now/It’s putting up sleek concrete/Tearing the old landmarks down now/Paving over brave little parks/Ripping off Indian land again/How long – how long/Shortsighted businessmen/Ah, nothing lasts for long...”

Även om man har synpunkter på hennes åttiotalproduktioner där illa valda försök med modern studioteknik och sidoblickar åt musikaliska trender ofta ställt andra kvaliteter åt sidan så måste man ändå hylla henne för att hon rakyggt marscherade mot strömmen i en värld där ytan räknades mest. Inte många mainstreamartister var så uttalade i sin civilisationskritik som Joni Mitchell:

”Enter the multitudes/In Exxon blue/In radiation rose/Ecstasy/Now you tell me/Who you’re gonna get to do the dirty work/When all the slaves are free?”

Citatet är från *Passion play* på *Night ride home*. Signifikant är också att det var hennes ursinne

över kriget i Irak och miljöförstörelsen som efter ett uppehåll på fick henne att börja göra musik igen med *Shine* 2007.

♪ SISOTOWBELL LANE

Väldigt lite i Joni Mitchells bakgrund talade för att hon skulle bli en hyllad textförfattare och en djupt originell kompositör. Pappan var en flyglöjtnant som började arbeta för en grönsaksgrossist, mamman var lärarinna och själv var hon i unga år mest intresserad av att dansa och har beskrivit sig själv som helt ointresserad av litteratur. Det finns emellertid en rent fysisk nyckel till varför hennes musik låter som den gör.

Som nioåring insjuknade Joni Mitchell i polio vilket ledde till en muskelförsvagning och hon fick bland annat försämrade greppförmåga i vänsterhanden.

Hennes första stränginstrument var en barytonukulele, ett fyrsträngat instrument – för övrigt det enda hon hade råd med – som hon kunde hantera utan större besvär. En gitarr ställer andra fysiska krav, och för den som tycker att de enklaste ackorden är banala

och har andra och större visioner för sitt musikskapande ger en polioskadad vänsterhand en dålig plattform.

Den som öppnade dörren till en annan värld än de slitna visackordens var folksångaren Eric Andersen som visade Joni Mitchell öppen G-stämning. Från början en banjostämning som sögs upp av många

countrybluesgitarrister som använde den för slidospel men också utgångspunkten för många av Keith Richards låtar.

MED UTGÅNGSPUNKT I det öppna G:et började hon experimentera med egna stämningar som utgick från hennes eget känsloläge, inte något etablerat system, och kunde som musikteoretiskt illitterat skapa helt egna regler som dessutom tillät enklare grepp som bättre passade hennes fysiska handikapp. Känslomässiga diagram har hon kallat sina olika gitarrstämningar.

En gitarr är normalt stämd E A D G H E. Man



BILD: ADAM COHEN

That song about the midway från albumet *Clouds* handlar om Joni Mitchells kärleksaffär med Leonard Cohen.





kan jämföra det med en schweizisk armékniv. Mångsidig men begränsad. Det ger förutsättningar för att spela många olika typer av musik men saknar en egen tydlig identitet. En öppen stämning är i sitt grundläge ett eget ackord och spelas i regel med många lösa strängar vilket ger en större och mer komplex klang som i sin tur kan generera nya originella idéer.

I en intervju jämför Joni Mitchell med att måla med komplementfärger. Det kan vara en vacker dag, ett durackord, men samtidigt lever vi under hotet av ett atomkrig vilket adderar en dissonans till det första ackordet, och det är den komplexiteten som får henne att stämma gitarren i ackord som nästan alltid innehåller en eller flera toner som bidrar med fler frågor än påståenden.



BILD: ED PERLSTEIN/REDFERNS/GETTY IMAGES

Sisotowbell lane bygger på en stämning som kan beskrivas som ett Cadd11. Egentligen är det två ackord samtidigt, ett C och ett G7, eller ett C och ett D-moll, eller... Och det är precis här det tolkningsbara kommer in. Varken eller, inte här och inte där, eller som ett avsnitt i texten: "We always do, yes sometimes we do" – Vi gör det hela tiden, ja vi gör det ibland.

Joni Mitchell och Herbie Hancock i en konsert på Berkeley Jazz Festival i Kalifornien 1978, ett par år efter att hon med skivorna *Court and spark* och *The hissing of summer lawns* låtit samarbetet med jazzmusiker blomma ut.

Sången bygger på tre grundackord, C, Am och G, men tack vare att varje ackord också har med sig två, tre eller fyra lösa strängar i släptåg vidgas klangen och undviker att låsas in i en tonalitet eller definitivt ackordklang, oftast balanserande på en modalitet mer än tydligt dur eller moll.

Av Joni Mitchells bortåt sextioåret olika gitarrstämningar använder hon sex på *Song to a seagull*: öppet G i *Nathan La Franeer* och *Marcie*, öppet D i *The pirate of Penance*, *Night in the city*, *The dawn-treader* och *Cactus tree*, en ovanlig F-stämning i *Michael from mountains*, och i övrigt varianter på D- och C-stämningar.

I *I had a king* är gitarren stämd D A D E A D, vilket har gett upphov till benämningen freudiansk stämning eftersom den både innehåller orden pappa och död, DAD och DEAD.

♪ THE DAWNTREADER

The Dawntreader är det skepp på vilket Edmund, Lucy och kusin Eustace seglar ut på haven bortom De ensliga öarna för att hjälpa kung Caspian hitta sju försvunna riddare i C S Lewis femte bok om Narnia.

Även om Joni Mitchell absolut inte identifierade sig med den uppmålade bilden av henne som hippiegudinna – tvärtom förnekade hon den kategoriskt – så hindrade det henne i alla fall inte från att citera C S Lewis, och i *The dawntreader* blandar hon alliteration med inrim i scenerier som för tankarna till en prerafaelitisk målning.

"Peridots and periwinkle blue medallions/Gilded galleons spilled across the ocean floor" börjar första versen.

Man kan jämföra med *Blue* där hon använder samma teknik fast med en helt annan botten: "Acid booze and ass/Needles guns and grass/Lots of laugh." I texten till *The Dawntreader* finns även en annan detalj som löper som en röd tråd genom Joni Mitchells hela produktion, som allra tydligast på *Blue*, och det är sista versens "And the dream of a baby".

1964 GICK JONI Mitchell, då Joan Anderson, på konstskola i Calgary. Hon var den sista oskulden i



klassen, beslöt sig för att göra något åt saken och blev gravid direkt. Fadern, Brad MacMath, som inte var mycket mer än en god vän, hade inte för avsikt att figurera i fler kapitel i historien, och som ensamstående mor födde Joan Anderson 19 februari 1965 en flicka som fick namnet Kelly Dale Anderson.

Joan Anderson hade inga möjligheter att försörja sig själv och ett litet barn – hon hade inte ens råd med avgiften till kanadensiska musikerförbundet och fick därför hålla till godo med att spela för växelpengar på småklubbar – så hon lämnade först Kelly Ann till en fosterfamilj, för att sedan, när inga andra alternativ var möjliga, adoptera bort dottern.

Joni Mitchell fyllde i adoptionspapperen utan att ange föräldrarnas namn men smög in ett par ledtrådar som kanske skulle göra det möjligt för flickan att en dag hitta henne: att hon var född och uppvuxen i Saskatchewan och att hon haft polio som barn. Adoptionsmyndigheten noterade: Modern avflyttad från Kanada till USA för att arbeta som folksångerska.

I *Little green* på *Blue* sjunger hon: "Child, with the child, pretending/Weary of lies you are sending home/So you sign all the papers in a family name/You're sad and you're sorry but you're not ashamed/Little green, have a happy ending."

ATT JONI MITCHELL hade en dotter var en väl bevarad hemlighet under trettio år men precis som hon gjorde på adoptionsmyndigheten petade hon in små ledtrådar i sina texter. Det började redan under graviditeten med *Day after day*, som aldrig spelats in på skiva, där hon beskriver hur klockan tickar. "So this must be my fate/To sit and weep and wait/And pray my darlin' comes before too late."

Hon kommenterar i *Banquet* på *For the roses*: "Some watch their kids grow up", och hon gör det i *Chinese café* på *Wild things run fast*: "My child's a stranger/I bore her but I could not raise her". I *Little green* handlar inte bara hela sången om Kelly Ann, själva titeln blir också en ledtråd där Kelly är namnet på en mörkgrön färgnyans, Kelly green, PMS 3425 på Pantones färgskala.

1996 återförenades de. Kilauren Gibb hade läst om Joni Mitchells sökande efter sin dotter på

Från Joan Anderson till Joni Mitchell

JONI MITCHELL FÖDDES som **Joan Roberta Anderson** 1943 i Fort Macleod, Alberta, Kanada. Pappans anställning vid flygvapnet gjorde att familjen flyttade många gånger under hennes barndom och riktigt bofasta blev familjen inte förrän man slog sig ner i Saskatoon då Joan var elva år.

I skolan var hon var långt ifrån något ljus. Dels hade hon varit frånvarande under den flera månader långa sjukhusvistelsen när hon hade polio som nioåring, men hon var också generellt kritisk mot undervisningen som hon tyckte ägnades åt helt fel saker. Det enda som intresserade henne var att skriva egna dikter, något som uppmuntrades av **Arthur Kratzmann**, engelskläraren som hon tillägnade sitt debutalbum.

I årskurs tolv hoppade hon av high school och började i stället på en konstskola i Calgary som hon också slutade i för tid eftersom hon ansåg att undervisningen hindrade den fria skaparkraften.

SOM TJUGOÅRING HADE Joan Anderson börjat uppträda på småklubbar lokalt men blev i den vevan gravid med en vän från konstskolan, en situation hon försökte rädda genom att gifta sig med **Chuck Mitchell**, en amerikansk folksångare som emellertid inte hade några planer på att ta hand om en annan mans barn, och dottern adopterades bort. Det nygifta paret Mitchell bosatte sig i Detroit och började uppträda som duo men förhållandet var snart på fallrepet och 1967 skilde sig Chuck och Joni Mitchell efter två års äktenskap.

Joni Mitchell hade då redan skrivit ett flertal sånger som uppmärksammats och spelats in av andra artister och i mars 1968 spelade Joni Mitchell in sitt eget debutalbum *Song to a seagull*.

Under åren 1968 till 1972 spelade Joni Mitchell in ett album per år, först som singer-songwriter, senare mot ett allt djävare och mer jazzigt sound. Mot slutet av den här första perioden kom *Blue* 1971, ett av alla tiders mest älskade och kritikerrosade album, och *For the roses*, som också räknas till höjdpunkterna. Med uppföljaren *Court and spark* 1974 fick Joni Mitchell sin största kommersiella framgång och sin andra Grammy-statyett.

MELLAN ÅREN 1974 och 1980 gick Joni Mitchell sedan djupare in i sitt utforskande av jazzen, och kritikerna som älskat *Court and spark* förhöll sig allt mer avvaktande för att till slut helt döma ut *Mingus*, samarbetet med jazzbasisten **Charles Mingus**.



Charles Mingus.

BILD: TOM MARCELLO



När Joni Mitchell i slutet på 1990-talet återförenades med sin dotter sinade skaparkraften och hon har inte spelat live sedan 2008.

Under 1980-talet blev utgivningen glesare och spretigare och allt fler upplevde att Joni Mitchell tappat sin musikaliska kompass. Den publik hon började förlora under sent 1970-tal decimerades ytterligare samtidigt som kritikerna avfärdade de tre album hon gav ut under decenniet.

1990-TALET INNEBAR NÅGOT av en återkomst, framförallt med *Turbulent indigo* från 1994 som fick bra recensioner och vann två Grammypriser, men som trots det blev en besvikelse försäljningsmässigt. Efter *Taming the tiger* 1998, vilket sammanföll med att Joni Mitchell återförenades med sin dotter och tappade sin kreativa drivkraft, har hon förutom samlingar och det orkestrerade coveralbumet *Both sides now* bara

släppt ett album med originalinspelningar, *Shine* 2007.

Joni Mitchell har efter de första årens flitiga turnerande som soloartist uppträtt ganska sparsamt och efter ett gästframträdande under en **Herbie Hancock**-konsert 2008 har hon inte spelat och sjungit live för publik. I Sverige har hon bara gett en konsert, 1983 i Stockholms konserthus.

31 mars 2015 hittades Joni Mitchell medvetslös i sitt hem i Los Angeles. Hon återfick medvetande under ambulanstransporten men togs till en intensivvårdsavdelning och allt sedan dess har uppgifterna om hennes hälsotillstånd varit motstridiga. Offentligt visade hon sig senast, i rullstol, vid en hyllningsgala på hennes 75-årsdag den 8 november 2018.



Jonimitchell.com när hon letade efter uppgifter om sina egna rötter och den vägen förstätt hur allt hängde ihop.

1996 hade Joni Mitchell skrivit musik och texter i trettio år och hyllats som en av de absolut största låtskrivarna i sin generation, men i samma ögonblick som hon träffade dottern tappade hon intresset för allt det som hade varit hennes liv och karriär. Hon såg att dotterns födelse och hennes oförmåga att ta hand om henne helt sammanföll med hennes egen vilja att börja uttrycka sig genom text och musik.

I en intervju för National Public Radio 2004 förklarade hon:

”Jag skrev sånger från det att jag förlorade min dotter till det att hon kom tillbaka. Sedan jag återfått min familj skriver jag inte längre. Jag bara slutade, och vad det än var som fick mig att börja skriva så fanns det inte kvar längre.”

♪ THE PIRATE OF PENANCE

The pirate of Penance – titeln anspelar på Gilbert and Sullivans 1800-talsoperett *The Pirates of Penzance* – är en historia där två kvinnor kopplas samman genom en gemensam älskares död. Penance Crane är den goda protagonisten, inte minst markerat genom namnet, penance = botgörelse, medan the dancer, danserskan, är den onda. Att sången rent textmässigt passar in på andra sidans havstema med piraten som ankrar upp på redan en onsdag känns logiskt även om själva historien är allt annat än det. Ett mord har begåtts men vem är egentligen mördad och vem är mördaren? Sången slutar i en sorts upprepad call and response där Penance Crane sjunger ”Go ask the dancer, she knows the answer” och danserskan upprepar ”I don’t know”.

Att anta andra personers röster i en dialog med sin egen huvudstämma har Joni Mitchell också senare återkommit till. Hon är den antagonistiska kören i replikskiftena med evangelisten i *The sire of sorrow* (*Job's sad song*) på *Turbulent indigo*, och samma sak fast ordlöst i *Slouching towards Bethlehem* på *Night ride home*. Joni Mitchell har heller inte varit främmande för att använda rösten i många olika

roller. Som ”The upstairs choir” bygger hon stora körackord i *Rainy night house* på *Ladies of the canyon*, hon gör sig till del av ambitiösa instrumentallrangemang på *Car on a hill* (*Court and spark*) och *Let the wind carry me* (*For the roses*), och hon använder gärna också rösten för att placera musiken i en viss tid, på en viss plats eller i en viss situation. I *Raised on robbery* (*Court and spark*) genom en klockren Andrews Sisters-pastisch, som en trestämmig reklamjingle i konsumtionskritiska *Reoccurring dream* på *Night ride home* eller medvetet oinsmickrande i *Ethiopia* på *Dog eat dog*.

Den senare kritiserad vid något tillfälle för att sången var för ful. ”Man kan inte sjunga parallella sekunder. Det är inte snyggt.” Varpå Joni Mitchell svarade: ”Tror du på fullt allvar att dessa etiopiska kvinnor med sina intorkade mjölkkörtlar och kadaverlika spädbarn i famnen skulle brista ut i durtreklanger?”

SOM DE FLESTA andra sånger på debuten är *The pirate of Penance* också ett exempel på Joni Mitchells imponerande vokala register. Som mest tre oktaver men oftast oktav plus kvint, och vid den här tiden i ett ganska högt sopranläge, som hon själv i efterhand karaktäriserat som lite gnälligt.

”Jag var egentligen aldrig någon sopran, jag är naturligt en alt eller mezzo. Att jag sjöng i så höga lägen från början berodde på att jag imiterade folksångerskor och de var alla sopranoer.”

Rösten som karaktärs-skapare hade ännu inte förfinats 1968 men här finns ändå en viss bredd. *I had a king* är högtidlig i klassisk vistradition, i *The dawnreader* är rösten monoton och romantiskt hemlighetsfull, i *Marcie* beskrivande och distanserad, i *Nathan La Franeer* engagerad och i *The pirate of Penance* sjunger hon med en röst som är överspant dramatisk.

På *Ladies of the canyon*, album nummer tre, har Joni Mitchell börjat utnyttja rösten mer medvetet och klangen har mognat, även om hon fortfarande kan låta väldigt flickig som i *Morning morgantown*.

På uppföljaren *For the roses* finns nytt djup och också en värme i klangen som inte varit där tidigare



Piloten Amelia Earhart var första kvinnan att flyga över Atlanten och inspirerade Joni Mitchell till låten Amelia på skivan Hejira.



I Netflixaktuella dokumentären om Bob Dylans Rolling Thunder-turné syns Joni Mitchell.

– man hör det inte minst på *Woman of the heart and mind*. Joni Mitchell ska här också fylla trettio så åldern kanske börjar spela in, men tre-fyra paket cigaretter om dagen går knappast heller obemärkt förbi. På *Hejira* från 1976 har hon fortfarande kvar sin höga sopran, även om den börjar låta lite pressad vid de få tillfällen hon utnyttjar den.

Under 1980-talet tappar Joni Mitchell sedan höjden gradvis. Inför turnén 1982 fick man transponera många av hennes äldre sånger till lägre tonarter, och 1988 sjunger hon *My secret place* unisont med Peter Gabriel, båda i en sorts raspigt altläge. Å andra sidan hade hon aldrig kunnat göra 1980-talets mer politiskt och socialt kommenterande texter med sin unga sopranröst.

När Joni Mitchell återvände till *Both sides now* och *A case of you* i Vincent Mendozas orkesterarrangemang på *Both sides now*, hade båda transponerats rätt rejält för att hon över huvud skulle kunna ta sig igenom melodierna, nu med en röst märkt av ålder och nikotin. Av de ekvilibristiska röstlöpningarna i originalets *A case of you* återstod ingenting, men å andra sidan hade hon, 33 år efter att sången skrevs, uppnått en mer passande ålder för texten till *Both sides now*, så för att citera sista versen: "Well something's lost but something's gained".

♫ SONG TO A SEAGULL

I augusti 1967 befann sig David Crosby karriärmäsig mellan The Byrds och supertrion Crosby, Stills & Nash. Rent geografiskt var han på sin segelbåt The Mayan i The Coconut Grove, Florida, där han

hörde Joni Mitchell spela på en klubb. Han blev kär i henne och hennes musik och så småningom också delaktig i att hon skrev kontrakt med skivbolaget Reprise. I samband med detta föreslog han också sig själv som producent och på skivbolaget trodde man att det skulle garantera att en av folkrockens uppfinnare skulle ge Joni Mitchells debut ett sound liknande det The Byrds hade.

1968 hade tåget nämligen gått för ensamma röster som kompede sig själva på gitarr. Folksångare och trubadurer var helt passé och singer-song-writern ännu inte uppfunnen.

Crosbys plan var emellertid den rakt motsatta. Han insåg att den unika kombinationen av Joni Mitchells sånger, hennes röst och gitarrspel, skulle gå förlorad i en popproduktion och enda sättet att producera henne var att inte producera henne alls utan tvärtom låta rösten och gitarren stå för sig själva.

Det finns en filmad CBC-inspelning på Youtube av *The dawntreader* från 1967 som bekräftar varje farhåga David Crosby kan ha haft. Arrangören har helt missat att ta vara på Joni Mitchells unika harmonik och tyvärr också släppt lös en entusiastisk flötist som gör processen kort med det stråkarna inte lyckats fördärva.

Problemet var att David Crosby var nybörjare när det gällde produktion och teknik.

En av Crosbys idéer var att spela in sångens resonans i strängarna på studios flygel, men han använde för många mikrofoner och placerade dem så illa att de spelade in lika mycket brus som sång, och när



>> Bob Dylan-turnén *Rolling thunder revue*, hösten 1975. Planen var att Joni Mitchell skulle medverka på en konsert men hon stannade och följde med turnésällskapet under hela den sista månaden. Under tiden utvecklade hon också ett kokainberoende som tog henne flera år att göra sig av med. <<

man försökte tvätta bort bruset försvann viktiga delar av diskantregistret. Ingen var heller hjälpt av en budget på mycket blygsamma 2 500 dollar så när det visade sig att tryckeriet hade gjort ett misstag och skurit bort halva g:et och l:et i titeln, *Song to a seagull*, bildat av en tecknad fågelflock, valde man att döpa om albumet till Joni Mitchell snarare än att göra om tryckningen.

NÄR UPPFÖLJAREN *Clouds* skulle spelas in gav skivbolaget produktionen till Paul Rothchild, som arbetat med The Doors och Janis Joplin, men det skar sig direkt mellan honom och Joni Mitchell, och när Rothchild tog semester passade hon och teknikern Henry Lewy på att göra färdigt skivan på egen hand. Henry Lewy var sedan delaktig i alla Joni Mitchells produktioner fram till och med 1982, antingen som medproducent eller tekniker och senare också i mindre roller fram till 1991.

Trots Henry Lewys och Joni Mitchells gedigna samarbete dras hennes produktioner från 1980 och framåt generellt ner av en överlastad säsighet i ljudbilden och det mesta är effektlagt med väldigt långa utklingningar. Att hennes melodier samtidigt tenderade att bli allt mer meandrande gör följaktligen bara ont värre. Hon skulle ha behövt tydligare harmonikskiften och klarare underliggande klangstruktur.

Det finns undantag på *Night ride home* och bitvis utmärkta *Turbulent indigo*. Däremot är *Dog eat dog* ett album som totalhavererade i ett försök att göra en modern digital produktion.

Ett exempel på vikten av att inte tappa bort kopplingen mellan hennes röst och instrumentet som sången skrevs på, samtidigt som melodin och rösten ges ett fastare underlag att stå på, finns i *Man from Mars*. Originalen på *Taming the tiger* från 1998

sjunker in i en svärfångad ljudsmet medan piano-versionen som finns på Youtube avslöjar att det finns bra musik därinne trots allt.

♪ CACTUS TREE

Song to a seagull avslutas med *Cactus tree*, och temat för texten är frihet, något som står i direkt opposition till det förväntade hos kvinnliga artister på 1960-talet som helst skulle sitta och vänta på att den rätte skulle dyka upp, inte avverka den ene efter den andre i jakt på sin egen frihet.

Joni Mitchell liknar hjärtat hos textens huvudperson vid en kaktus, en bild hon senare ska återvända till på albumet *Hejira*, där hennes alter ego i *Amelia* checkar in på The Cactus Tree Motel för att duscha av sig vägdammet. Man kan säga att ordparet ramar in hennes första sju album. De mest framgångsrika åren innan hon på allvar utmanade sin publik med *Mingus*.

Cactus tree är skriven i tredje person men det känns uppenbart att det är Joni Mitchells egen frihetslängtan hon berättar om. Inledningen öppnar ett metaperspektiv för albumet där en man tar henne till sin segelbåt och överöser henne med pärlor från Kalifornien, vilket är en tunn omskrivning av hur hon och David Crosby träffades i Florida.

Sången är sedan en modern katalogaria där kvinnan avverkar älskare på löpande band. Efter seglaren kommer en bergsbestigare, en som arbetar på kontor och en tredje som skriver brev fulla av beräkningar: Joe Boyd, Nick Drakes och Fairport Conventions producent, som försökte få Mitchell att skriva på ett kontrakt för Elektra. I sista versens inledning är det en man som skadats i kriget och skickar sina medaljer till henne och denne soldat följs sedan av en riddare, en narr, en trumslagare, en drömmare ”och kanske finns det ännu fler”. Här får man anta att al-

literationsglädjen ersatt det dokumentära: ”a jouter, a jester, a drummer, a dreamer ...”

Kvinnan har övergett dem alla och anledningen är att de har bett henne stanna för evigt medan hon har haft fullt upp med sin frihet.

JONI MITCHELLS BILD av hjärtat som en kaktus, ”full and hollow”, är effektiv men kopplingen till *Amelia* går djupare än själva ordparet. Titeln syftar på Amelia Earhart som var den första kvinnliga piloten att flyga över Atlanten. En pionjär engagerad i kvinnors frigörelse – hon behöll både sitt flicknamn och fortsatte flyga efter att hon hade gift sig – och i texten installerar sig Joni Mitchell inte bara själv i hennes historia, hon gör sig också till subjektet i ”Som jag hade hon en dröm om att flyga”. Men *Amelia* rymmer också andra aspekter av flyg, flykt och frihet, som Ikaros fåfänga och Amelia Earharts egen död, försvunnen någonstans över Stilla Havet under en flygning.

Musikaliskt handlar det också om ett slags flykt där *Amelia* vandrar mellan två tonarter vilket skapar ett tonalt oberoende i och med att musiken aldrig tar mark och landar. *Amelia* är ständigt i rörelse, hela tiden oberoende.

Sången skrevs, liksom hela albumet, på gitarr – det första sedan *Song to a seagull* – och anledningen var att all musik kom till under tre resor där gitarren var det enda instrument Joni Mitchell hade tillgång till, och i resan finns också nyckeln till titeln: *Hejira*. Joni Mitchell letade efter ett ord som innefattade flykt med bibehållen värdighet och hittade det i arabiskans ord för utvandring, oftast refererat till Muhammads pilgrimsresa från Mecka till Medina 622.

Den första resan var Bob Dylan-turnén Rolling thunder revue, hösten 1975. Planen var att Joni Mitchell skulle medverka på en konsert men hon stannade och följde med turnésällskapet under hela den sista månaden. Under tiden utvecklade hon också ett kokainberoende som tog henne flera år att göra sig av med, och hon har själv beskrivit det som att bränslat till *Hejira* var en kombination av bensin och kokain.

Resa nummer två var hennes egen turné efter albumet *The hissing of summer lawns* året efter. En turné som fick avbrytas halvvägs på grund av bråk mel-

lan Mitchell och John Guerin, hennes dåvarande man som också spelade trummor i bandet. Anledningen var att hon hade inlett en kärleksaffär med dramatikern och skådespelaren Sam Shepard som hon träffat under Rolling thunder revue-turnén. Det är för övrigt Shepard som är huvudperson i *Coyote*, öppningsspåret på *Hejira*.

Den tredje resan gick sedan med bil från Kalifornien till Maine, tvärs över hela USA, tillsammans med två före detta älskare. Återresan gjorde hon ensam via Florida och Mexikanska golfen, där hon hela tiden såg till att hålla sig bakom olika lastbilar eftersom hon saknade körkort och litade på lastbilschaufförernas vana att alltid varna för poliskontroller.

Efteråt har Joni Mitchell sagt att många av hennes sånger kunde ha skrivits av andra men att *Hejira* bara kunde ha skrivits av henne själv.

SONG TO A seagull är ingens Joni Mitchell-favorit.

Den förekommer aldrig på några listor över 500 album som förändrade världen, den är inte med på någons öde ö-lista och kommersiellt sett var den ett misslyckande – som högst plats 189 på Billboards albumlista, med marginal sämst av samtliga hennes album.

Man har försökt sortera in Joni Mitchell bland folkmusiker, singer-songwriters, jazzmusiker och popsångare och även om hon har varit nära alla har hon aldrig tillhört någon.

En egensinnig genremigrant och en stilistisk missanpassning, omöjlig att placera in i något fack.

Redan i en mycket tidig recension jämfördes hon med Schubert, förmodligen för

att annat jämförelsematerial saknades, för när det handlar om att göra konst av förment enkel musik är hon – om vi undantar Schubert – helt unik. Det finns i dag knappast någon liknande sett till hennes egensinniga harmonik, hennes melodiska uppfinningsrikedom, hennes associativa flöde i texthantverket och hennes skicklighet i att framföra musiken.

Det finns heller ingen nu levande artist som kan visa upp åtta album i följd med samma höga kvalitet.

Och det började med *Song to a seagull*. ¶



Joni Mitchell jämförs tidigt i sin karriär med Franz Schubert.

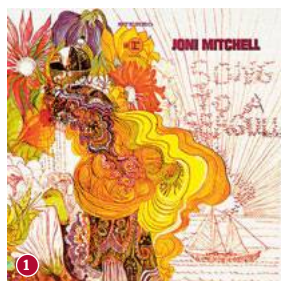
Topp 10

Joni Mitchells
bästa låtar
enligt Olle
Niklasson

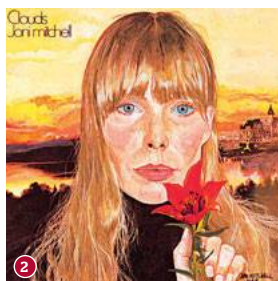
1 Marcie

från **Song to a seagull**

En rakt berättad historia där texten tillsammans med musikens fallande harmonilinje andas samma melankoli och där motsatsparet "red" och "green" bildar hookar. Jag har mer än en gång träffat personer som hävdar att de kände Marcie, och om det handlar om Joni Mitchells förmåga att dikta upp övertygande vardagsbilder eller viljan att bli en del av hennes värld är svårt att säga. Enligt Joni själv är historien helt uppbyggd.



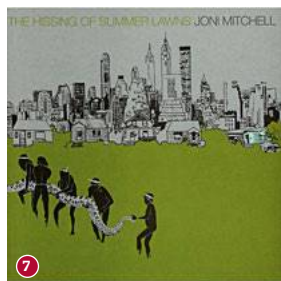
1 Song to a seagull, 1968.



2 Clouds, 1969.



3 Ladies of the canyon, 1970.



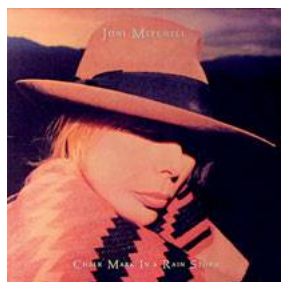
7 The hissing of summer lawns, 1975.



8 Hejira, 1976.



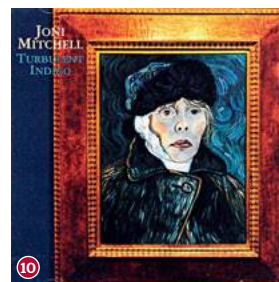
Don Juan's reckless daughter, 1977.



Chalk mark in a rain storm, 1988.



9 Night ride home, 1991.



10 Turbulent indigo, 1994.

2 That song about the midway från Clouds

Joni Mitchell har tagit ner rösten från *Song to a seagull*s höga sopran vilket ger henne möjlighet att trycka till ord och stavelser så att bilderna fastnar bättre. Texten handlar om Joni Mitchells kärleksaffär med Leonard Cohen och raden "And you stood out like a ruby in a black mans ear" är lånad från William Shakespeares *Romeo och Julia*. Albumet är trots identisk produktion mer präglad av hantverk jämfört med debuten.

3 Conversation från Ladies of the canyon

Det var med *Conversation* som jag blev medveten

om Joni Mitchells existens, och av personligt nostalgiska skäl är den därför med på listan. Samtidigt är det starkt att få ut så pass mycket av en enkelt upplagd sång och en okonstlad historia. Svängigt och ovanligt arrat med akustisk gitarr, trummor och barytonsaxosolo på slutet.

4 The last time I saw Richard från Blue

Efter att ha kostat på sig ett pianointro på en minut berättar Joni Mitchell nästan filmiskt om två desillusionerade före detta älskande som möts i en bar efter ett antal år. Sångmelodin pendlar mellan ytterligheter,

ibland nästan talad, för att komma åt det mesta möjliga i berättelsen. "Richard got married to a figure skater and he bought her a dishwasher and a coffee perculator". Livet, typ.

5 Blonde in the bleachers från For the roses

Till *For the roses* skrev Joni Mitchell för första gången flera stort anlagda och mycket ambitiösa pianobaserade sånger men den närmast episodiska *Blonde in the bleachers* visar att 2 minuter och 42 sekunder också kan innehålla mycket musik. Texten är inte hennes bästa men raden "She tapes her regrets to the microphone stand" förlåter mycket.



Blue, 1971. **4**



For the roses, 1972. **5**



Court and spark, 1974. **6**



Miles of aisles, 1974.



Mingus, 1979.



Shadows and light, 1980.



Wild things run fast, 1982.



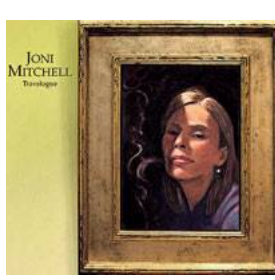
Dog eat dog, 1985.



Taming the tiger, 1998.



Both sides now, 2000.



Travelogue, 2002.



Shine, 2007.

6 Down to you från **Court and spark**

Bara ett par år efter att Joni Mitchell presenterat sig själv som pianist spelar hon så bra att man undrar om hon inte slutit någon form av avtal vid en korsväg. *Down to you* är imponerande på alla plan och någon med mindre, eller normalt, självförtroende hade kanske tvekat inför att ge sig ut på den här storslagna resan där hon bitvis släpper både tonart och meter. Snyggt arrat av Tom Scott.

7 The Boho dance från **The hissing of summer lawns**

1975 skiftar Joni Mitchell blicken från det självtv-

lämnande till det observerande och inspirerad av den bästa boken om modern konst som skrivits, Tom Wolfes *The painted word*, kommenterar hon träffsäkert och ironiskt åsikten om att det avgörande för äktheten i ett konstnärskap är graden av fattigdom och lidande. Arren på *Hissing...* är en återgång till det lite enklare och här används blåssektionen nästan som hennes gitarrspel på *Song to a seagull* fast med riktiga instrument.

8 Amelia från **Hejira**

Klassisk Joni Mitchell, sparsamt och gitarrbaserat. Öppningen är magnifik där hon kopplar sex jetplan som ritar spår i himlen över den brän-

nande öken till strängarna på gitarren – bara det värt halva inträdet. Harmonikens ambivalenta svävande hjälper till att understryka rotlösheten och flykttematiken i texten.

9 Cherokee Louise från **Night ride home**

Scener från 1950-talets Saskatoon om två trettonåriga flickor som håller på att ta sig ur barndomen. En sång om oskuld, om vuxenhetens hyckleri och samtidigt en isande berättelse om incestuöst utnyttjande av en minderårig. Tassande komp som balanserar mellan 4/4 och 12/8 och fint sopranspel av Wayne Shorter.

10 Turbulent indigo från **Turbulent indigo**

Om van Gogh vars verk köps för hundratals miljoner av människor som inte skulle ha släppts in personen Vincent i sina hem. "He'd piss in their fireplace. He'd drag 'em through turbulent indigo". Lysande gitarrspel i ett komp som flyter under Jonis sång vars svajande tajming går in och ut ur taktdelarna – i refrängerna ren tretakt faktiskt. Vansinnigt raffinerat.