

III. Stemme, tekst og musikk

En fryd for øret?

Om sangeren Bob Dylan

Johnny Borgan

Det har alltid vært slik, for meg, at det er nettopp lyden av Bob Dylan som danner grunnlaget for mitt lidenskapelige forhold til artisten. Nettopp lyden er også grunnleggende for min forståelse av kunst. Dette på ingen måte til forkleinelse for Dylans talent som poet og ordbetvinger, hans ubestridte posisjon som rockens Shakespeare, hans nobelprisvinnende kraft som fornyer og hans virke som tradisjonsbærer. For meg er han alltid sanger først, poet så. Med vokalen kan han ta det mørke ut av natta, male dagen svart, løfte små og tilsynelatende ubetydelige sanger fram i lyset, samtidig som han tidvis evner å løfte selv de største sangene til nye høyder med den særskilte alkymien som skjer på scenekanten.

Dette handler likevel slett ikke om hvorvidt Dylan er en «stor» sanger eller ikke, eller om han er mer toneangivende og trendsettende som sanger enn som låtskriver, men om forståelsen av hans kunstneriske prosjekt, der det er framførelsen som er sannhetens øyeblikk og omdreiningspunktet for den figuren vi kjenner som Bob Dylan. Han er først og fremst sangeren som skriver låter, mer enn han er en låtskriver som synger. Så vil

det kunne argumenteres fram og tilbake om at han er begge deler, noe som selvfølgelig er riktig, men likevel på siden av mitt hovedpoeng.

Det hevdes, med en viss rett, at «å skrive om musikk er som å synge om arkitektur».¹ Dette gjelder ikke minst om man forsøker å kaste lys over framførelsens sentrale plass i et kunstnerskap. Begrensningene i lydløse bokstaver på et hvitt ark er åpenbar. Jeg forsøker likevel.

Dylans radikale vokalestetikk blir helt fra starten av et særlig kjennetegn for den unge artisten, et element som deler flokken mellom de som blir trollbundet av den, og de som hører den som «a dog with his leg caught in barbed wire».² Uforstyrret av denne disputten arbeider Dylan videre med å utvikle den karakteristiske vokalen og gjør den til sitt aller viktigste redskap, gjennom hele hans kunstneriske virke sannsynligvis det mest undervurderte og oversette, til tross for hederlige unntak, både i musikkjournalistikken og i akademien.

Selv om også Dylans poesi i seg selv er et mål i bevegelse, er litteraturkritikkens og -vitenskapens verktøykasse velfylt og rik, både hva målestokker og kriterier angår. At denne kunstneren også kom i skade for å vinne Nobelprisen i litteratur, vil sannsynligvis øke oppmerksomheten ytterligere mot Dylans skrevne ord på bekostning av interessen for ham som utøvende kunstner og som sanger. Om så skulle være, vil kanskje dette være noe av grunnen til Dylans egen spådom om at han ikke vil bli forstått før om hundre år.

Dylans begavelse som sanger har selvfølgelig ikke gått helt upåaktet hen. Slett ikke. Å fremme denne siden av ham som hans største og viktigste fortrinn, hører likevel til sjeldenhetene. Selv gledet det meg derfor stort da jeg første gang leste *Rolling Stones* redaktør, Jann Wenner, anmeldte *Slow Train Coming* (1979) med blant annet disse ordene:

Bob Dylan is the greatest singer of our times. No one is better. No one, in objective fact, is even very close. His versatility and vocal skills are unmatched. His resonance and feeling are beyond those of any of his contemporaries. More than his ability with words, and more than his insight, his voice is God's greatest gift to him.³

Sterke, dristige ord, og åpenbart kontroversielle, idet de utfordrer hele forståelsen av hva en «great singer» egentlig er. Wenner legger like mye, om ikke mer, vekt på formidlingsevne som på «sangstemme». At Grammy-komiteén i 1980 endelig, først atten år etter debuten, ga Dylan prisen for beste mannlige rockevokal på «Gotta Serve Somebody», viser at det tok tid, men også at noe var endret. (Dylan mottok den samme utmerkelsen i 1998, etter utgivelsen av *Time Out of Mind*, for vokalen på «Cold Irons Bound», og i 2007 for sangen «Someday Baby» fra albumet *Modern Times*, altså 36 og 45 år etter debuten.⁴) Dette understreker at synet på Dylan som sanger har vært delt gjennom hele hans karriere, noe det fortsatt er. Nærmest daglig kan man finne eksempler på dette i mer og mindre opphetede diskusjoner i nettgrupper og på Twitter.

Dylan utfordret altså ikke bare forestillingen om hva en låtskriver kunne være, men i høyeste grad også hva en sanger er. Dette forsto også en annen stor artist innen samme segment, Leonard Cohen:

Most music criticism is in the nineteenth century. It's so far behind, say, the criticism of painting. It's still based on nineteenth century art – cows beside a stream and trees and «I know what I like.» There's no concession to the fact that Dylan might be a more sophisticated singer than Whitney Houston, that he's probably the most sophisticated singer we've had in a generation. Nobody is identifying our popular singers like a Matisse or Picasso. Dylan's

a Picasso – that exuberance, range, and assimilation of the whole history of music.⁵

Noen år senere formulerer den samme Cohen seg slik: «Dylan's achievement is so monumental. He was the Picasso. I'm the Matisse. I love Matisse, but I'm in awe of Picasso.»⁶ Cohen kaster på denne måten et lys over sangerens lekenhet og mangfoldighet og hans vilje til å utforske og flytte grenser, stikk i strid med andre ytterpunkter som konsekvent har omtalt den samme røsten som kunstnerens svakeste punkt.

På samme måte som forakten har fascinasjonen for Dylans spesielle begavelse og måte å synge på fulgt ham fra starten av, og den er godt dokumentert i videoen av ham der han for første gang dukket opp på Newport-festivalen (1963), syngende på «North Country Blues», omkranset av andre og mer erfarne artister som stumme av beundring får med seg hver frasering fra den unge nykommeren.⁷

Stemmen omfavner tradisjonen, men bringer også med seg fornyelse, som om en gammel sjel formidler noe friskt og tidløst. Dylan jakter ikke perfeksjon eller skjønnhet, men på å levere sangen og sangens innhold på en måte som treffer tilhørerne i hjertet. Som han selv sier det i sine memoarer: «Most of the other performers tried to put themselves across, rather than the song, but I didn't care about doing that. With me, it was about putting the song across.»⁸ Dette er da også et prinsipp, eller kanskje mer en ryggmargsrefleks, han kompromissløst har holdt seg til gjennom hele karrieren, nesten alltid et flokkdelende element, mellom de som ønsker en kopi av originalen, og de som ønsker stadig nye versjoner velkommen.

Musikkmagasinet *Rolling Stone* ba i 2008 et panel på 179 artister, kritikere og musikkvitere stemme fram det de selv oppfattet som de største stemmene. Resultatet ble en liste over «the 100

greatest vocalists ever». Fremdeles er det fra tid til annen noen som lidenskapelig uttrykker sin bestyrrelse over at Bob Dylan havner på en prominent sjuende plass på listen, foran artister som Otis Redding og hakk i hæl på Marvin Gaye. Jonathan Lethem introduserer hele listen med blant annet denne kommentaren:

For me, Bob Dylan and Patti Smith, just to mention two, are superb singers by any measure I could ever care about — expressivity, surprise, soul, grain, interpretive wit, angle of vision. Those two folks, a handful of others: their soul-burps are, for me, the soul-burps of the gods. The beauty of the singer's voice touches us in a place that's as personal as the place from which that voice has issued.

Avstand mellom sjel og stemme er særskilt kort for de største stemmene, de tar ingen unødig omvei, men strake veien til kunsten. David Weiss i *Newsweek* er inne på noe av det samme når han forsøker å analysere Dylans spesielle tilnærming: «Like a great jazz wind or horn player, Dylan's sound is unmistakable because he chose his own tonality, hewing close to the microtonal pitches of spoken speech to achieve a specific expressive effect. In that sense, he prefigured the Rap Revolution, where melody took a back seat to rat-a-tat elocution and the People's Diction.»⁹ Så er det altså mulig å finne støtte, fra flere hold, for at Dylan etter rimelige kriterier kan sies å ha en «stor» stemme, uavhengig av om den enkelte lytter anser den som «vakker» eller ikke.

I sin takketale for prisen som «MusiCares Person of the Year» i 2015 overrasket Dylan de lykkelige tilstedeværende med sin hittil lengste tale eller takketale for noe som helst.¹⁰ «Some critics say I can't sing», sier han bryskt etter hvert og viser oss at han i høyeste grad har fått med seg det som har blitt sagt om stemmen hans, helt siden han startet. Han undres, til høylytt

latter fra salen, over hvorfor andre sangere, som Cohen, Lou Reed og Tom Waits, har fått gå i fred for lignende påstander, og føyer til et «Why Me, Lord?»¹¹ som del av sitt resonnement om at kritikerne har trådt feil eller ikke har forstått. Talen avslutter han med å referere til Sam Cooke, en av de få som havnet over ham på ovennevnte liste, som en gang ble rost for sin vakre stemme, hvorpå Cooke svarte: «Well, that's very kind of you, but voices ought not to be measured by how pretty they are. Instead they matter only if they convince you that are telling the truth.»¹² Så føyer Dylan til: «Think about that the next time you are listening to a singer.» Det er rimelig å tro at dette er et credo han ikke bare selv bekjenner seg til i sin vurdering av sangere, men også noe han har forsøkt å leve opp til på sin endeløse ferd fra scene til scene, så vel som i studio, det siste også et miljø som han nærmest kontinuerlig har behandlet som et sted for spontane og «live» framførelser av sine sanger, aldri to ganger på samme måte. At han flere steder har framhevet den kvinnelige egyptiske sangeren Om Khalsoum som en av sine favoritter, sier også noe viktig om den vokale estetikken han er inspirert av. Den sterkt personlige framførelsen fra en kvinnelig arabisk sanger, kjent for aldri å synge den samme strofen på samme måte to ganger, er det lett å forstå at Dylan kjenner seg igjen i og inspireres av. I jakten på nye måter å synge en sang på, velger han ofte heller risikoen knyttet til en ny frasering enn å gjenta en han har brukt før. Så smiler han kanskje for seg selv hvis den sitter, og synger ufortrødent videre om den ikke gjør det. Det går flere sakte tog.

Vi møter selvfølgelig sangeren Bob Dylan allerede på det selvtitulerte albumet fra 1962, og selv om han har beskrevet seg om en «Woody Guthrie Jukebox» på det tidspunktet da han kommer til byen som aldri sover, gir han oss i debuten rik tilgang til et bredere spekter av inspirasjonskilder. At han høres eldre og mer moden ut enn alderen skulle tilsi, er åpenbart ikke

tilfeldig. I «liner notes» til *The Freewheelin' Bob Dylan* (1963), ført i pennen av Nat Hentoff, snakker Dylan selv åpent om det å synge, om framførelsens kunst og om håpet om å nå opp til sine favoritter en gang i framtiden:

Dylan treats «Don't Think Twice, It's All Right» differently from most city singers. «A lot of people,» he says, «make it sort of a love song-slow and easy-going. But it isn't a love song. It's a statement that maybe you can say to make yourself feel better. It's as if you were talking to yourself. It's a hard song to sing. I can sing it sometimes, but I ain't that good yet. I don't carry myself yet the way that Big Joe Williams, Woody Guthrie, Leadbelly and Lightnin' Hopkins have carried themselves. I hope to be able to someday, but they're older people. I sometimes am able to do it, but it happens, when it happens, unconsciously.¹³

Dette sitatet traff meg med full tyngde da jeg så flere konserter med Dylan i 2019, vel vitende om at jeg overvar en aldrende bluesmann som har blitt nettopp det han strakk seg etter i ungdommens dager, fortsatt intenst opptatt av å formidle sangen. Hans framførelser av «Don't Think Twice, It's Alright» var en av de mest rørende gjennom hele karrieren. Dette harmonerer helt med Dylans egen kommentar fra filmen *No Direction Home* (2005): «[T]he ideal performances of the songs [came] on stages throughout the world. Very few could be found on any of my records.»

Det er åpenbart mange stemmer som har gjort sterkt inntrykk på Dylan, og det er med lidenskap han beskriver deres, av og til, nærmest fysiske virkning på ham selv. I *Chronicles* nevner han noen av dem. Om sitt første idol, Hank Williams, sier han følgende: «The sound of his voice went through me like an electric rod.» Om en Wilbury-kollega, Roy Orbison, sier han det slik:

«He sounded like he was singing from an Olympian mountain-top and he meant business. [...] Made you want to drive your car over the cliff.» Om Dave Van Ronk, «the major of McDougal Street» i Greenwich Village, som holdt vingene over Dylan fra starten av, og som tidlig så Dylans potensial, uttaler han: «He never phrased the same thing the same way twice.» Ikke ulikt Om Khalsoum, altså. I samme bok forteller han også nøye om sitt møte med Brecht og om da Suze Rotolo tok ham med for å se *Tolvskillingsoperaen*, der «Pirate Jenny» ble et høydepunkt og en sterk inspirasjonskilde for hans videre arbeid med låtskriving:

It was the form, the free verse association, the structure and disregard for the known certainty of melodic patterns to make it seriously matter, give it its cutting edge. It also has the ideal chorus for the lyrics. I wanted to figure out how to manipulate and control this particular structure and form.

I could see that the type of songs I was leaning towards singing didn't exist and I began playing with the form, trying to grasp it — trying to make a song that transcended the information in it, the character and plot.¹⁴

Det sterke inntrykket sangen ga, handlet ikke bare om sangens form som sådan, men også om hvordan formen påvirker opplevelsen direkte: «Each phrase comes at you from a 10-foot drop, scuttles across the road and then another comes like a punch on the chin. This piece left you flat on your back and it demanded to be taken seriously. It lingered.» Dylan ville lage sanger som skapte tilsvarende opplevelser når han framførte dem.

I den stadig mer omsegsgripende litteraturen om Dylans liv og virke ble også hans framførelse av sangene gjenstand for musikologiske studier og musikkviteriske blikk. Betsy Bowden var tidlig ute med sin bok *Performed Literature*,¹⁵ hvor hun utvikler

en metode for analyser av kunst som høres, ikke ses, og for dette formålet tar utgangspunkt i 24 framførelser av elleve av Dylans sanger. Paul Williams' lidenskapelige bøker om Dylan som *Per-forming Artist* har lagt sterk vekt på Dylans vokale utvikling og mesterskap. De senere år har også Steven Rings dykket dypt ned i materien, blant annet i essayet «A Foreign Sound To Your Ear. 'It's Alright, Ma, I'm Only Bleeding', 1964–2009», hvor han behandler hele sangen primært ut fra lyden av framførelsen, ut fra musikkfaglige kriterier, både hva arrangement, tonearter, frasering og timing angår. I innledningen formulerer han sin utfordring og ambisjon på denne måten:

This article presents a «longitudinal» study of Bob Dylan's performances of the song «It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)» over a 45-year period, from 1964 until 2009. The song makes for a vivid case study in Dylanesque reinvention: over nearly 800 performances, Dylan has played it solo and with a band (acoustic and electric); in five different keys; in diverse meters and tempos; and in arrangements that index a dizzying array of genres (folk, blues, country, rockabilly, soul, arena rock, etc.). This is to say nothing of the countless performative inflections in each evening's rendering, especially in Dylan's singing, which varies widely as regards phrasing, rhythm, pitch, articulation, and timbre. How can music theorists engage analytically with such a moving target, and what insights into Dylan's music and its meanings might such a study reveal?¹⁶

Det er dette spørsmålet Rings forsøker å besvare, gjennom en kombinasjon av musikologisk disseksjon, dypt engasjement og blikk for Dylans begavelse som sanger.

Jeg tar med sitatet og henvisningen fordi dette essayet setter ord og uttrykk på det jeg som lytter erfarer som en enorm

variasjon og spenning i Dylans utvikling som «performing artist» gjennom sin sekstiårige karriere. Og det gjør Rings med utgangspunkt i én av hundrevis av sanger som Dylan har arbeidet med på denne måten. Som Dylan selv har uttalt det: «My work is a moving thing.»¹⁷ Dette viser seg i særdeleshet i øyeblikk som oppstår på scenen, foran et publikum. Påstanden om at en artist som har levert over 3700 konserter ikke har interesse for sitt publikum, er etter min mening høyst tvilsom – det er nettopp i møtet med publikum svært mye av Dylans kreativitet kommer til uttrykk. Det er der han utvikler sangene, fra de skissene de var ved den første hastige innspillingen, og til de, i noen tilfeller, slår ut i full blomst ett år, fem år eller kanskje tiår senere. Dylan, som slett ikke er et så fåmælt intervjuobjekt som man ofte skulle tro, har også åpent snakket om den skrekkblandede fryden ved å stå på scenen. En ville tro at skrekken er større når man går på scenen uten sikkerhetsnett, vel vitende om at man ikke ønsker å kopiere gårsdagens konsert:

A lot of people don't like the road, but it's as natural to me as breathing. I do it because I'm driven to do it, and I either hate it or love it. I'm mortified to be on the stage, but then again, it's the only place where I'm happy. It's the only place you can be who you want to be. You can't be who you want to be in daily life. I don't care who you are, you're going to be disappointed in daily life. But the cure-all for all that is to get on the stage, and that's why performers do it. But in saying that, I don't want to put on the mask of celebrity. I'd rather just do my work and see it as a trade.¹⁸

Både live-opptredener og arkiverte studioopptak gir oss en mulighet til å følge utviklingen av de enkelte låtene. Her vil vi finne ulike tilnærminger – jazz-aktige improvisasjoner, ulike fraseringer, ulikt tempo og ulike tonearter – alt som del av forsøket på

å komme helt til bunns i sangens iboende mulighet. Så er også eksemplene mange på sanger som har blitt liggende i arkivene som ufullendte, enten fordi de etter Dylans oppfatning ikke matchet konteksten til et aktuelt album, eller fordi han etter egen oppfatning ikke helt klarte å fange det han var ute etter. «I didn't record it right», som han skal ha sagt om «Blind Willie McTell», innspilt i 1983, utgitt første gang i 1991. Spesielt gjennom den omfattende serien av arkivutgivelser, Bootleg Series, får vi rik tilgang til å studere måten Dylan jobber med framførelsen på, gjennom alternative versjoner både live og i studio.

Da Jann Wenner i 1969 spurte Dylan om det er spesielle sanger han har utgitt som han er spesielt fornøyd med, repliserer Dylan: «On any of my old albums? Uh...as songs or as performances?» For Dylan var de to tingene aldri det samme. Til tider nedtoner han også helt studioarbeidet til fordel for det å framføre sangene live. Han har antydnet at studioversjonene bare er «blueprints», og at sangenes fulle potensial ofte først realiseres på veien.

An album for me isn't anything more than a collection of songs ... written to be sung from the stage ... It's always been that way for me ... songs aren't any good unless they can be sung on stage. They're meant to be sung to people, not to microphones in a recording studio.¹⁹

La oss så se nærmere på noen eksempler. Steven Rings går i dybden på én av Dylans sanger, «It's Alright Ma (I'm Only Bleeding)», først utgitt i akustisk versjon på *Bringing It All Back Home* (1965), med en rolig, nesten hypnotisk framførelse av den sterke teksten. Ni år senere hører vi den fortsatt i akustisk tapning, denne gang foran et jublende publikum på *Before The Flood* (1974), i et betydelig høyere tempo. Det er en mer rocka og rappende tilnærming, hvor enkelte punchlines nærmest brøles ut, med et anstrøk av

gråt her, av sinne der. På 1978-turnéen får vi den tunge rockeversjonen med fullt band, med Billy Cross på hvinende gitar, et kor i bakgrunnen og David Mansfield på fiolin (*Bob Dylan At Budokan* (1978)). Under feiringen av Dylans 30-årige karriere som plateartist dukker han selv opp etter hvert, bevæpnet med kassegitar, i en meget intens framførelse av sangen, men denne gangen også farget av at det er en mann på over femti som synger, der levd liv ikke bare preger stemmen, men også framførelse og fraseringer. Sangen ble sist framført i Stockholm i 2013, da Dylan hadde passert sytti år, denne gangen med et fullt band med akustiske instrumenter, forent i en nesten bluegrass-aktig sound, mens Dylan resiterer, av og til hviskende ømt, av og til plutselig snerrende: «Money doesn't talk, it SWEARS!»

«Tangled Up in Blue» dukker først opp på *Blood on the Tracks* (1975) i den klassiske versjonen med full besetning, før Dylan tar den til scenen senere på året alene med kassegitaren. I rekken av Bootleg Series-utgivelser fikk vi i 1991 høre distinkt alternative studioversjoner, både hva tekst, arrangement, framførelse og stemning angår. Da Dylan plukker frem sangen i 1978, resiterer han den med stor dramatisk effekt, akkompagnert av saksofon og klokkespill. I 1984 gjør han den igjen til et akustisk høydepunkt alene, med store endringer i teksten og høy intensitet i framførelsen. I 2018 sitter han ved pianoet og leverer et nesten jazz-aktig arrangement som ikke ligner på noen tidligere versjoner: snart resiterende, snart syngende, kommenterende med sitt eget piano, ulikt fraserende fra vers til vers, som også inneholder tekstmessige endringer.

«I Want You» fra *Blonde on Blonde* er lystig pop i originalversjonen, men dukker i 1978 opp som en sørgmodig ballade med lyrisk fløytespill. Dylan nesten gråter sangen fram med håndholdt mikrofon, og hvert ord rommer sorg og savn, stemninger han overraskende tar fram igjen da han synger sangen under innspillingen av *MTV Unplugged* i 1995, denne gang med kun

akustiske instrumenter, gitardrevet og med en sterk basstone som understreker alvoret.

Den funky versjonen av «Gotta Serve Somebody» (1979), som brakte Dylan sin første Grammy, ble i 2019 framført i en rullende honky-tonk-versjon, virkelig som om toget kommer rullende, og med Dylan bredbent ved pianoet med nyskrevet tekst. Samme år fikk vi tidenes mest følsomme framførelse av «Girl from the North Country» i en dempet pianoballadeversjon, melankolsk tilbakeskuende fra et aldrende jugs ståsted, følsomt framført med en patos som var langt utenfor rekkevidde da den ble innspilt til *The Freewheelin' Bob Dylan* i 1963.

«A Hard Rain's A-Gonna Fall» har vært gjennom mange hamskifter, fra den dirrende intense originalversjonen fra 1963, til dramatisk boogieversjon på Rolling Thunder Revue i 1975, til dempet countryversjon på Rolling Thunder Revue i 1976, til den fabelaktige versjonen i Nara i 1994. I Nara møter vi Dylan med kassegitar, men finstemt backet av Tokyo-filharmonien. En fantastisk forestilling, der hvert vers og hvert refreng blir presentert på en distinkt egen måte. Ja, og så er det den frenetiske bandversjonen fra Holmdel, New Jersey i 2002, hvor desperasjonen lyser opp dramaet fra start til mål. Eksempelene er utallige.

For Dylan er altså ikke sanger hogget i stein. Han jobber med sangene som om de er gjort av leire. De er i utvikling. Første utgitte versjon er bare et utgangspunkt for å jobbe videre. Når vi ser ham på konsert, er han som en maler i sitt atelier, der han stryker ut og maler over, en dypere blåfarge her, et gyllent skjær der, før han dagen etter gjerne starter på nytt, med nye pensler.

Likevel er det ingen tvil om at tekstene, både form og innhold, også er viktig for Dylan. Men heller ikke de hogget i stein. «Alle» vet at Dylan i årenes løp skriver om tekster, om ikke ned på papiret, så i framførelsen, mer og mindre spontant. I sangen «Long and Wasted Years» (2012) kunne han i lengre

perioder endre ett av versene fra kveld til kveld, og «Tangled Up in Blue» hadde i sin 1984-tapning fått sterkt endret tekst, osv. Utgivelsen av boken *Mondo Scripto* (2018) tok dette til nye høyder. Boken er i utgangspunktet en samling av et sekstitall av Dylans mest kjente sanger, illustrert med blyanttegninger av Dylan selv, teksten i Dylans egen håndskrift. Interessant nok i seg selv. Mens jeg blar i boken første gang, oppdager jeg at teksten på en av sangene er endret, noe som får meg til gå å gjennom alle tekstene nøye, og jeg finner at ca. fjerdeparten av sangene er til dels vesentlig omskrevet – ikke nødvendigvis til noe bedre, rent litterært, men likevel et uttrykk for Dylans rastløse metode og whitmanske touch. I noen av tilfellene får jeg senere samme år høre de nye tekstene framført slik de framkommer i boken, dog ikke «You're Gonna Make Me Lonesome When You Go» med denne nye passasjen:

I see things inside my mind –
 things Milton saw after he went blind
 I saw your little footprints in the snow,

These sleeping pills belong to you –
 I guess I ought to take one too,
 you're gonna make me lonesome when you go.

Dette er et eksempel på hvordan nye karakterer og hendelser kan drive inn og ut av sangene, så vel som at ny tekst gir rom for nye fraseringer. Det er i seg selv en studie verdt, ikke minst fordi Dylans pusteteknikk og «tonal breath control»²⁰ lar ham presse inn til tider uforståelig mange ord i perfekt timing med de tidsrommene melodien tillater. Så er det selvfølgelig et samspill og en dynamikk mellom livet, sangen og framførelsen hele veien. I MusiCares-talen kommer Dylan eksplisitt inn på dette og gir

flere eksempler på hvordan han borer i tradisjonen og finner veien til egne nye sanger:

I learned lyrics and how to write them from listening to folk songs. And I played them, and I met other people that played them, back when nobody was doing it. Sang nothing but these folk songs, and they gave me the code for everything that's fair game, that everything belongs to everyone. For three or four years, all I listened to were folk standards. I went to sleep singing folk songs. I sang them everywhere, clubs, parties, bars, coffeehouses, fields, festivals. And I met other singers along the way who did the same thing and we just learned songs from each other. I could learn one song and sing it next in an hour if I'd heard it just once.

If you sang «John Henry» as many times as me – «John Henry was a steel-driving man / Died with a hammer in his hand / John Henry said a man ain't nothin' but a man / Before I let that steam drill drive me down / I'll die with that hammer in my hand.» If you had sung that song as many times as I did, you'd have written «How many roads must a man walk down?» too.²¹

Her koketterer han nok en smule, men åpner likevel døren på gløtt til hvordan han ser sin egen utvikling, der han etter hvert måtte skrive sangene selv for å ha noe å synge, noe som representerte den og hvor han selv var, og som kunne skape de reaksjonene og opplevelsene han ønsket, både for seg selv og for sitt publikum.

Fra de gamle sangene kom nye sanger. Fra å synge kom nye sanger. Og fra den nye sangen kom nye måter å synge den samme sangen på. Stadig vekk. Selv sanger som han har sunget over to tusen ganger, arrangerer han stadig på nytt, som han nylig gjorde med selveste «Like a Rolling Stone» etter å ha latt den hvile noen år. Han stoppet midtveis i hvert vers og resiterte et stykke, før han fortsatte med refrenget. Det hele for å få oss også

til å stoppe opp og lytte, lytte på nytt, ikke som om dette var noe vi hadde hørt før, tidenes største rockelåt, men noe vi hørte for første gang denne kvelden. Sånn holder han på. «Örats poesi», som «ständig sekreterare» i Svenska Akademien kalte Dylans kunst.²² Og det er nettopp det det er. Ment for øret, fra der hvor det, i hvert fall i mitt tilfelle, lett finner veien til hjertet, uten unødige stopp andre steder.

Historien om Dylans nobelpris i litteratur passer fint inn i denne drøftingen av sangens og framførelsens betydning. Rasjonalitet bak tildelingen knytter Dylan til litteraturens opprinnelse, den som var basert på muntlig framførelse, en opplevelse i det herlige nuet, for ikke å si «blowing in the wind». Eller, slik komitéen faktisk la det fram: Tildelingen ble gjort som takk «for having created new poetic expressions within the great American song tradition». Dylans takketale bygger videre på dette. Han takker Akademien for å ha tatt seg bryet med å finne ut av om hans kunst fortjener å bli omtalt som litteratur, noe han ikke selv, og sikkert ikke Shakespeare heller, har hatt tid eller ro til å tenke på. Om han primært hadde vært en låtskriver som sang, og ikke en sanger som skriver låter, hadde dette ganske sikkert vært annerledes. Rørende er det likevel når han i talen takker Akademien for at «they came to such an wonderful answer» – der Akademien selv var med på en ytterligere «connecting of the dots», som han selv har vært beskjeftiget med gjennom livet og karrieren. Hans bevissthet og særskilte affinitet for språket, for rimet og for nye poetiske uttrykk har selvfølgelig vært helt avgjørende for hans virke, fra «Song To Woody» på debutalbumet og til han skrev sin egen messe i «Murder Most Foul» i 2020. Likevel, til tross for den åpenbare koblingen til verdenslitteraturen, konkluderer han etter moden overveielse, i nobelforedraget, som i seg selv ble laget som en forestilling, en framførelse, med pianoakkompagnement, på nettopp denne måten:

... but songs are unlike literature. They are meant to be sung, not read. The words in Shakespeare's plays were meant to be acted on the stage. Just as lyrics in songs are meant to be sung, not read on a page. And I hope some of you get the chance to listen to these lyrics the way they were intended to be heard: in concert or on record or however people are listening to songs these days.

I return once again to Homer, who says, «Sing in me, O Muse, and through me tell the story.»²³

Og det var akkurat det hun gjorde. Lytt til Dylan. En gang til. Den som har ører, hør.

Noter

- 1 Quoteinvestigator.com har etter grundige utredninger kommet til at komikeren Martin Mull er den første som beviselig har brukt uttrykket «Talking about music is like dancing about architecture». Her må altså Frank Zappa mfl. finne seg i å stille bak i køen.
- 2 Playboy Interview: Bob Dylan, Nat Hentoff, February, 1966: «But they argued about his voice. Some found its flat Midwestern tones gratingly mesmeric; others agreed with a Missouri folk singer who had likened the Dylan sound to that of a dog with his leg caught in barbed wire.»
- 3 *Rolling Stone*, 20. september 1979.
- 4 I tillegg til dette er Dylan en rekke ganger nominert til tilsvarende pris, samt for sine tre American Songbook-album nominert til prisen for årsbeste «Pop Vocal Album».
- 5 Intervju med Mark Rowland publisert i tidsskriftet *Musician* (1988).
- 6 Intervju med Jim Slotek i *Toronto Sun*, 19.11.92.
- 7 «North Country Blues» (Newport Folk Festival 1963) finnes

- på Youtube, men er hentet fra Murray Lerner's flotte dokumentarfilm *The Other Side of the Mirror: Bob Dylan At The Newport Folk Festival* (2007).
- 8 Bob Dylan: *Chronicles. Volume I*. (New York: Simon & Schuster), s. 2004.
- 9 David Weiss, Newsweek, 2015
- 10 *Rolling Stone*, 9.2.2015, gjengir en transkribert versjon av takketalen for prisen «Musicare Person of the Year 2015».
- 11 Lett alluderende til Kris Kristoffersons sang «Why Me, Lord», og til sine egne anerkjennende ord til Kristofferson i samme tale.
- 12 Det hører med til historien at Sam Cooke selv ble overbevist av Bob Dylans stemme, imponert over den unge og hvite artists evne til å sette ord på også de svartes erfaring. Det sies også at Cooke ble inspirert av «Blowin' in the Wind» (som han selv covret) til selv å skrive «A Change Is Gonna Come».
- 13 «Freewheelin'», Liner Notes av Nat Hentoff, 1963.
- 14 Bob Dylan: *Chronicles*, 2004, s.
- 15 Betsy Bowden: *Performed Literature. Words And Music of Bob Dylan*. Lanham: University Press of America, 2001 [1982].
- 16 Steven Rings: «A Foreign Sound to Your Ear: Bob Dylan Performs 'It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)', 1964–2009». Tilgjengelig på MTOs nettside (MTOSMT.org) – «A Journal of the Society of Music Theory».
- 17 Sitatet er håndskrevet av Dylan på et av notatene fra Dylans venn Tony Glovers samling, som ble auksjonert bort i 2020.
- 18 Intervju med Jon Pareles i *Rolling Stone*, 1997.
- 19 *Star Tribune*, 3. februar 1978. Intervju med Jon Pareles.
- 20 Fra liner notes på *Highway 61 Revisited*, 1965: «the songs on this specific record are not so much songs but rather exercises in tonal breath control.»
- 21 Fra *Rolling Stones* transkriberte versjon av Dylans takketale på «MusiCares Person of the Year», 2015.
- 22 Intervju med SvT, 13. oktober 2016: «Bob Dylan skriver en örats poesi. Precis som Sapfo och Homeros gjorde för 2500 år sedan så skriver han poesi som ska framföras.»
- 23 Bob Dylan, Nobel Lecture, 2017, © The Nobel Foundation.

Litteratur

- Borgan, Johnny. «'Where Have You Been, My Blue Eyed Son?' – The Singer And The Song. About the performing artist – Bob Dylan», johnnyborgan.blog.
- Bowden, Betsy. *Performed Literature: Words And Music of Bob Dylan*. Lanham: University Press of America, 2001.
- Dylan, Bob. *Chronicles.: Volume One*. New York: Simon & Schuster, 2004.
- Nainby, Keith og John M. Radosta. *Bob Dylan in Performance – Song, Stage, and Screen*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2019.
- Otiono, Nduka og Josh Toth (red.). *Polyvocal Dylan – Music, Performance, Literature*. London: Palegrave Macmillian, 2019.
- Rings, Steven. «A Foreign Sound to Your Ear: Bob Dylan Performs 'It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)', 1964–2009». *MTO – a journal for The Society for Music Theory*, vol. 19, nr. 4, desember 2013.
- Wenner, Jann. «Slow Train Coming», *Rolling Stone*, 20. september 1979.
- Williams, Paul. *Dylan – What Happened*, New York: Entwistle Books, 1979.
- Williams, Paul. *Bob Dylan: Performing Artist I–III*. London: Omnibus Press, 1990, 1992, 2004.
- Zuk, Tara. «Beyond an angel's art: Bob Dylan's voice, his vocal styles, delivery, and the oral tradition of storytelling through song.» *ISIS* 193, august, 2017: 37–48. Gjenoptrykt i *No Depression*, 6. november 2017. <https://www.nodepression.com/beyond-an-angels-art/>.

