

Dylan og dominanten

Om tregrepsartistens harmoniske språk

Eyolf Østrem

Det er to klisjéforestillinger som gjerne dukker opp i forbindelse med Bob Dylan som musiker. Den ene er at han «ikke kan synge»: at det lyder nasalt og skingert, og at det er bedre når andre artister synger hans sanger – altså at han skriver gode tekster, men at han ikke er mye til sanger. Den andre er at han bare kan tre grep på gitaren – at han er den arketypiske «tregrepsartisten».

Den første av klisjéene kan diskuteres og må uansett henføres til domenet «smak og behag», hvilket ikke er et tema her. Den andre, derimot, ligger nærmere en målbar sannhet: Dylan *er* faktisk ingen sofistikert harmoniker – han holder seg gjerne til de grunnleggende, enkle akkordfunksjonene. Delvis henger dette sammen med hans forkjærlighet for sangsjangre med røtter i blues og ballade, der hovedakkordfunksjonene er sentrale. Det bemerkelsesverdige er at han ut fra et akkordforråd som allerede i utgangspunktet er begrenset, ser ut til å unngå én av disse akkordene, nemlig *dominanten*. Det er temaet for dette kapitlet: Hvorfor gjør han det, og hvordan?

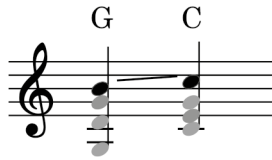
Dominanten i musikken og hos Dylan

De tre akkordene det handler om, er akkordene på første, fjerde og femte trinn i skalaen. Det er disse akkordene som utgjør sanger som «Twist and Shout», «La Bamba», det meste av verdens blues-sanger, og fra Dylans egen sangskatt sanger som «Blowin' in the Wind» og «Mr. Tambourine Man» eller refrenget til «Like a Rolling Stone».¹

I klassisk musikkteori kalles disse tre trinnene henholdsvis tonika, subdominant og dominant (forkortet **T**, **S** og **D**).² De representerer tre ulike *funksjoner* i et musikalsk forløp. Vi begynner og slutter med tonika, det stabile *fundamentet*, det sentrum som alle andre toner forholder seg til, og som definerer systemet for forbindelsene mellom dem. Subdominanten kan beskrives som *forberedelsen* til å forlate tonikaens stabile ro, mens dominanten representerer *spennings*funksjonen, som så oppløses når tonika kommer tilbake igjen i slutten av et forløp eller av hele stykket. Altså **T-S-D-T**, en progresjon alle har hørt et utall ganger; det er for eksempel første linje av «Blowin' in the Wind».

Når dominanten har denne funksjonen, henger det sammen med det som i musikkteori kalles *ledetoner*. Kort fortalt betegner dette *halvtonetrinn* i anslutning til de viktigste tonene i tonika, først og fremst grunntonen. Disse ledetoneforbindelsene fungerer som magneter som trekker akkorder mot hverandre – de skaper en spenning som krever oppløsning.³

Det er denne spenningen som er kjernen i dominantfunksjonen. Dominant i C-dur er G-dur, og tersen i G-dur – den tonen som gjør det til dur og ikke moll eller noe helt annet – er *b*, ledetonen til grunntonen *c*.⁴



Akkordforbindelsen G–C, med ledetonen *b–c* markert.

Den spenningskapende funksjonen kan forsterkes ytterligere, for eksempel ved å legge til flere toner som kontrasterer med tonika. Den viktigste av disse er *septimen*, den sjuende tonen i skalaen. G7 består altså av tonene *g, b, d* og *f*. Den tillagte tonen gjør to ting som er viktig for spenningsfunksjonen. For det første skaper den en *dissonans* mot grunntonen *g*, for det andre har den ledetoneforbindelse med tersen i C-dur, slik at vi altså har *to* ledetoner som vil oppløses:



Akkordforbindelsen G7–C, med de doble ledetonene *b–c* og *f–e* markert.

Selv om dominant- og septimakkorder er to forskjellige virkemidler, kan de altså betraktes som to sider av samme sak, to forskjellige måter å skape harmonisk spenning på: (a) enten med durakkorden på det femte trinnet i skalaen med en bestemt posisjon i et standardisert akkordmønster (dominant), (b) eller gjennom spenningsforsterkning med harmoniske midler før tilbakevendingen til tonika mot slutten av en frase (septimakkord). De er to forskjellige uttrykk for samme *funksjon*, og det er altså denne funksjonen Dylan gir avkall på: Han unnlater å bruke dominanttrinnet der det ellers kunne forventes, og når han først

bruker dominantakkorder, er det stort sett alltid i enkleste form med bare de tre akkordtonene og ingenting mer. Dominantseptimakkorder forekommer sjelden i Dylans sanger.

Hvordan unngå dominanten?

«Simple Twist of Fate», som ble skrevet og innspilt i 1974, er et godt eksempel å begynne med, siden sangen og dens utvikling illustrerer mange av de punktene jeg vil ta opp. Ikke minst illustreres dominantens rolle tydelig i en rekke live-versjoner.

Oppbygningen av sangen kan beskrives kort som en kromatisk fallende basslinje, ledsaget av et harmonisk forløp som gjennom det meste av sangen holder seg i området **T-S**, før det faste «Simple twist of fate»-refreng i de aller siste taktene avsluttes med en vending til **D** og lander på **T** igjen:⁵

The image shows a musical score for the song "Simple Twist of Fate" by Bob Dylan. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The lyrics are written below the treble staff. Above the treble staff, Roman numerals and chord symbols are placed above specific notes to indicate the harmonic structure. The first system (measures 1-5) has chords I C, Cmaj7, and C7. The second system (measures 6-10) has chords IV F and iv Fm. The third system (measures 11-15) has chords I C, IV F, I C, IV F, V G, and I C. The lyrics are: "They sat to-ge-ther in the park as the eve-ning sky grew dark she looked at him, and he felt a spark tin-gle through his bones— it was then he felt a - lone— and wished that he'd gone straight and watched out for a sim-ple twist of fate—".

Figur 1: «Simple Twist of Fate», versjon fra *Bob Dylan at Budokan* (1978), med akkord- og funksjonsbetegnelse.

I live-versjonen fra *Bob Dylan at Budokan* (1978), gjengitt i eksemplet ovenfor, følges dette mønsteret til punkt og prikke. Refrenget avsluttes med en meget klassisk tonal kadens i dens mest ikke-påfallende form, hvor dominanten inntreffer akkurat som ventet som siste akkord før den avsluttende tonikaen: **T-S-D-T** (C-F-G-C):

T S D T

And watched out for a simple twist of fate.

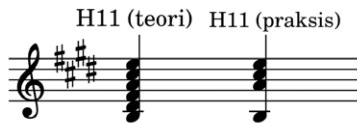
Men i originalinnspillingen fra 1974 slutter versene i stedet slik:

T D_{II} T

And watched out for a simple twist of fate.

Det som i Budokan-versjonen var **S-D**-delen av **TSDT**-kadensfiguren (ved «simple twist»), er her redusert til en **D_{II}**-akkord.

Dette er en akkordform som kan beskrives som en subdominant over dominantens basstone. Elleve-akkorder består i utgangspunktet av en stabel terser helt opp til det ellefte trinnet i skalaen, men i praksis vil ofte bare basstonen og de øverste tonene brukes:



D_{II}-akkord.

Dette innebærer en kraftig redusering av akkordens dominantfunksjon: Ledetoneforbindelsen *b-c* mangler, den vante **T-S-D-T**-progresjonen er borte, og det samme er den tydelige kontrasten mellom to tonale områder, som ellers kjennetegner forholdet mellom dominant og tonika. I en sang i E-dur, som er den tonearten sangen spilles i her, ligger dominant-tonika-spenningen i kontrasten mellom tonen *d#* og dens oppløsning til grunntonen *e*. Men her er *d#* borte, og oppløsningstonen *e* høres allerede i den foregående akkorden (det er den som er «elleveren» i akkordnavnet), med det resultat at den viktigste motoren for å skape harmonisk spenning er borte.

Mellom disse to versjonene ligger Dylans Rolling Thunder Revue-turné i 1975. Her spilles den samme passasjen på denne måten:

T Sp T
And watched out for a simple twist of fate.

Dominanten er helt borte! Den er erstattet, ikke engang av en subdominant, men av subdominantens mollparallell. Det er vanskelig å komme lenger bort fra en tonal kadens.⁶

Ser man på versene i sin helhet, kan man dessuten bemerke at det melodiske klimakset ligger på subdominanttrinnet, ved «gone straight», etter en lengre veksling mellom **T** og **S**. Dominanttrinnet derimot – i den grad det brukes i det hele tatt, og uansett på hvilken måte det brukes eller unngås – kommer nærmest som en attpåklatt etter klimaks, og etter at høydepunktet er blitt oppløst i en tonika, langt fra hva vi ville forvente ut fra en klassisk harmonisk behandling av dominantfunksjonen.

At dette er en dylansk særegenhet, fremstår tydelig hvis man sammenligner med andre artisters versjoner av samme sang. Levon Helm, sanger og trommeslager i The Band, gjør en langsom pianoblues av sangen, og versene avslutter med en fullstendig

turnaround. Både Joan Baez og Jerry Garcia synger hele passasjen fra «watched out» over en utstrakt dominant, mens Emma Swift kommer inn på en alminnelig dominant på «simple».⁷

Den samme observasjonen kan gjøres om coverversjoner av Dylans sanger generelt: Helt siden Peter, Paul and Marys versjoner av «Blowin' in the Wind» og «The Times They Are A-Changin'» har andre sangere krydret hans sanger både med dominanter og dominantseptimer.

«*Ballad of a Thin Man*»

I andre sanger bruker Dylan andre strategier enn i «Simple Twist of Fate», men med samme utfall. På to steder i «Ballad of a Thin Man» (fra *Highway 61 Revisited*, 1965) finnes det opplagte muligheter for å høyne spenningen og driften mot oppløsning i tonika gjennom å forsterke en potensiell dominantfunksjon, men denne muligheten utnyttes sjelden eller aldri.

Versene består i hovedsak av en kromatisk fallende basslinje *a-g#-g-f#-f-d*:⁸

t

You walk into the room

/#7

With your pencil in your hand

/7

You see somebody naked

/6

And you say, "Who is that man?"

sP

You try so hard

s

But you don't understand

Først ved slutten av denne nedgangen høres en markert tonika igjen:

tP d t

Just what you will say when you get home

Den foregår av en dominant, som man kunne forvente, men det er mollvarianten som brukes. En av den tonale harmonikkens grunnprinsipper er ellers at dominanten alltid er i dur, uansett om grunntonearten er dur eller moll, fordi det bare er durdominanten som har ledetoneforbindelsen til tonikaens grunntone. Bruker man bare toneartens naturlige toner, vil dominantakkorden i a-moll, som er denne sangens toneart, være e-moll, som består av tonene *e-g-b*, mens durvarianten E-dur har *e-g#-b*. *G#* ligger en halv tone under grunntonen *a* og bidrar sterkt til dragningen mellom de to akkordene.

Det ville altså ikke vært utenkelig med en durdominant her, tvert imot, men det skjer aldri – ikke i en eneste live-versjon opp gjennom årene, såvidt jeg har kunnet konstatere. Dylan går heller i motsatt retning: I de fleste live-arrangementene synges hele frasen fra «Just what ...» over et statisk riff på tonikaen, uten minste antydning til å utnytte muligheten for en dominantvending:

«Ballad of a Thin Man» (utsnitt), gjengitt etter konserten i Brixton Academy, London, 31. mars 1995, men tilsvarende arrangement ble brukt i 1978, i 1984, og i de mange første årene av The Never Ending Tour. Siden ca. 2010 spilles partiet enda mer bart, over en liggende Am-akkord.

Gitarer og Gud: åpne stemninger og gospel-idiomet

Den offisielle plateversjonen av «Simple Twist of Fate», som jeg innledet med, hvor **S-T**-trinnet var erstattet av en **H11**-akkord, er uttrykk for en strategi for å unngå dominantfunksjonen som kommer inn i Dylans musikk fra to forskjellige kanter på 1970-tallet.

Den første påvirkningen er gitar teknisk og kommer inn i forbindelse med platen *Blood on the Tracks*, som ble innspilt høsten 1974, og der sangen ble utgitt første gang.

Opprinnelig ble hele platen innspilt i åpen E-stemming. Det vil si at hele gitaren er stemt om til en ren E-durakkord: E-A-e-g#-h-e'. Gitarer er vanligvis stemt med kvarter mellom de fleste av strengene. Det gjør at det er lettere å spille i mange forskjellige tonearter uten å hoppe for mye rundt på gitarhalsen. Men man kan også stemme om gitaren på forskjellige måter, og slik kan stemmingen knyttes sterkere til bestemte tonearter. Åpen E er altså designet til å spille E-dur-akkord; andre akkorder vil dermed passe mer eller mindre godt.

Siden hele poenget med dominantakkorden er å skape en kontrast til tonika, sier det seg selv at de åpne strengene – strenger som alltid klinger med samme toner – i hvert fall ikke gjør noen større nytte på det området.

Ikke dermed sagt at det er umulig å spille en ren dominant i åpen stemming. Tvert imot er det faktisk ganske lett: Det er bare å legge fingeren over alle strengene på sjuende bånd. Men det er ikke spesielt vanlig. En ting er at man da må flytte hele hånden. Men viktigere er at det vil være å gå mot stemmings-typens karakter. Hensikten med åpne stemninger er vanligvis ikke å gjøre det lettere å spille, men å bruke de åpne strengene som

borduntoner, omtrent som resonansstrengene på ei hardingfele.

I dette konkrete tilfellet betyr det at hvis den lyseste e-strengen klinger med mens resten av strengene spiller H-dur, er man allerede kommet et godt skritt på veien til en H11.¹⁰

Det er altså grunn til å anta at elleve-akkorden, som jo ser ut til å passe Dylans motstand mot dominanten som hånd i hanske, kom inn i hans musikk takket være hans eksperimenteringer med åpne stemminger, som han var blitt inspirert til på den tiden av Joni Mitchell.

Men når 11-akkorden også ble hengende igjen i hans idiom, var det takket være gospeltradisjonen, som Dylan dykket dypt ned i etter at han ble *born again*-kristen i 1978, og hvor denne akkorden er en av de mest karakteristiske. Om 11-akkordene på *Blood on the Tracks* først og fremst er resultat av gitarstemmingen, er situasjonen en helt annen på Dylans rene gospelplater, først og fremst *Slow Train Coming* (1979) og *Saved* (1980). Typisk nok dukker den første 11-akkorden på *Slow Train Coming* – antakelig den første ordentlige 11-akkorden i hans produksjon – opp på den avsluttende sangen, «When He Returns», der Dylan trer i bakgrunnen som musiker og overlater akkompagnementet (opprinnelig også sangen) til musikerne, i dette tilfellet Barry Beckett, legendarisk medlem av rytmeseksjonen i Muscle Shoals og en av produsentene av platen. På neste plate, *Saved*, er 11-akkorden fremtredende på flere av sangene («A Satisfied Mind», «Covenant Woman», «What Can I Do For You?»), og på 1979–80-turneen høres den jevnlig, ikke minst i de sangene som de *ekte* gospelsangerne fremførte før Dylan kom på scenen.¹¹

Dylan har imidlertid beholdt 11-akkorden også etter den kristne perioden, som en forholdsvis vanlig variant for dominanter – altså en dominant som ikke riktig er det.

Bluesens dominans

En stor andel av Dylans sanger er basert på bluesskjemaet i en eller annen form. På dette området handler unnvikelsen av dominanten ikke så mye om å *unngå* en bestemt akkord – de fleste av Dylans bluesbaserte sanger bruker tross alt akkorden på det femte trinnet i skalaen – men om hvordan han forholder seg til faste akkordskjemaer der akkordene har bestemte roller og funksjoner.

Selv om det faktisk finnes bluessanger hos Dylan hvor dominanten ikke forekommer i det hele tatt (for eksempel «Tombstone Blues» fra *Highway 61 Revisited*, 1965), er dette likevel av mindre betydning i denne sammenhengen i forhold til den mengden av forskjellige variasjoner over «tolvtaktsbluesskjemaet» som han bruker gjennom hele karrieren, og de tendensene som kan utledes fra dette materialet.

«Tolvtakteren», som vi alle elsker så høyt (eller kanskje elsker å hate) fra allverdens pubband og stadionrockere, ser i standardform slik ut:

T	S	T	T₇
S	.	T	.
D	S	T	D₇ (turnaround)

Altså en første frase som stort sett holder seg til tonika, med én takts utsving til **S**; en andre frase hvor **S** er enda mer framtrедende enn i første; og en tredje frase hvor **D** dominerer, først som ledd i kadensvendingen tilbake til **T** igjen, deretter ved den «turn-around»-figuren som leder tilbake til begynnelsen på neste vers.

Det finnes sanger hvor Dylan følger dette skjemaet til punkt og prikke, men de er sjeldne.¹²

Vanligere er det at han modifierer skjemaet. Her kan vi identifisere flere trinn:

1. Han lar første del av skjemaet, som i hovedsak holder seg til tonika, reduseres til bare tonikaakkorden, som får ligge uforandret over hele firetaktsfrasen:¹³

T	.	.	.
S	.	T	.
D	S	T	D ₇ (turnaround)

2. Han er heller ingen stor fan av *turnaround*-er. De forekommer, men de er ikke spesielt vanlige:¹⁴

T	.	.	.
S	.	T	.
D	S	T	.

3. Han unngår også gjerne den karakteristiske **D-S-T**-vendingen mot slutten og lar i stedet **D** ligge over hele den første delen av den siste frasen (litt på samme måte som da den lignende **T-S-T**-vendingen i første frase forsvant i den første reduksjonen):

T	.	.	.
S	.	T	.
D	.	T	.

Her har vi den altså, den utgaven av bluesskjemaet som forekommer oftest i Dylans sanger, enten i denne formen eller en av mange

varianter med ulik fraselengde, uregelmessige taktinndelinger og mer tilfeldige variasjoner.¹⁵

Ut over de konkrete reduksjonene av mønsteret kan også andre generelle tendenser nevnes:

- Først og fremst viser eksemplene en forkjærlighet for lange, statiske partier. Dylans foretrukne versjon av 16-taktersbluesen er for eksempel å strekke det innledende **T**-trinnet til dobbel lengde. Reduksjonene ovenfor har også noe av den samme effekten, siden de forlenger de korte trinnene til hele stadier, på bekostning av den dynamiske framdriften som harmonisk variasjon kan gi.
- Dylan legger hovedvekten på behandlingen av **T-S**-forbindelsen, mens **D** behandles mer stemoderlig, som et pliktskyldig familiebesøk.
- Det er en imponerende stor variasjon mellom sanger som i prinsippet bruker det tilsynelatende enkle toltaktersbluesskjemaet.

«*Standing in the Doorway*»

De eksemplene jeg har gitt hittil, er for det meste hentet fra de første tjue årene av Dylans karriere, men tendensene jeg beskriver, er ikke begrenset til disse årene. De kan for eksempel observeres i «*Standing in the Doorway*» fra *Time Out Of Mind* (1997).

På en måte er dette også en bluessang, som dessuten følger Dylans foretrukne versjon av skjemaet. Gjennom det meste av verset går en statisk fallende basslinje, *e-d#-c#-b*, som fungerer som en uttrukket tonika:

T	/7	/6	/5
I'm walkin' through		the summer nights	
T	/7	/6	/5
the jukebox playing low			
T	/7	/6	/5
yesterday everything		was goin' too fast	
T	/7	/6	/5
Today it's movin' too slow			

Deretter følger en passasje som kretser rundt A, hvilket tilsvarer vendingen til S i andre frase av bluesskjemaet:¹⁶


S	SS	S	SS
I got no place left to turn			
S	SS	S	SD
I got nothin' left to burn			

og den fortsetter ved å vende tilbake til den statiske tonika-kretsen igjen.

T	/7	/6	/5
Don't know if I saw you if I would kiss you or kill you			
T	/7	/6	/5
It probably wouldn't matter to you anyhow			

Her er vi altså ved det punktet i bluesskjemaet der dominanten skulle komme inn, det som tilsvarer begynnelsen på tredje frase i skjemaet. Og her skjer det virkelig saker og ting. Etter at sangen hittil har vært gjennomgående statisk, fyres plutselig en rask akkordsekvens av:

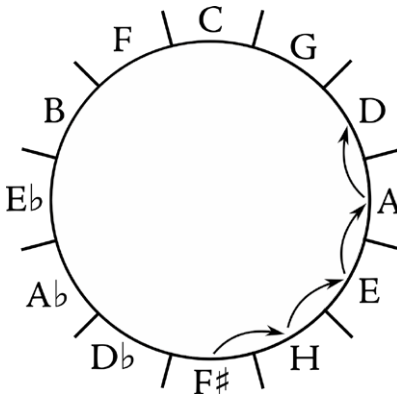
E7-9 A7 F#7 H7 E7 A7 Dmaj7



... guess I got the Christ-mas blues — I done my...

Dominantkjede i «Christmas Blues».

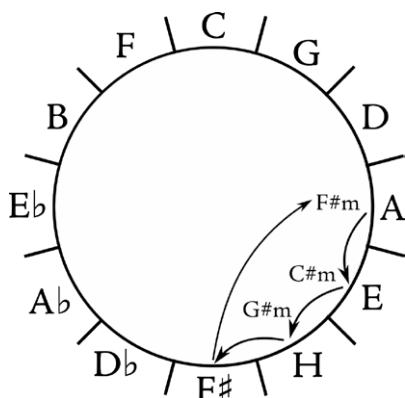
Akkordprogresjonen i overgangen mellom frasene tar turen gjennom en stor del av kvintsirkelen:¹⁷



Akkordene i dominantkjeden fra «Christmas Blues» lagt inn i kvintsirkelen.

Dette minner sterkt om passasjen fra «Standing in the Doorway» – akkordene er de samme, bevegelsen er den samme – men det er én vesentlig forskjell: Den går i motsatt retning! Passasjen skaper et kraftig dominantisk inntrykk, siden akkordene havner lenger og lenger ut på dominantsiden, med flere kryssfortegn for hver ny akkord. Men der dominantfunksjonen kan beskrives som en etablering av et høyere spenningsnivå som deretter utløses, er det her det motsatte som skjer: Akkord etter akkord forbereder, legger opp til et høyere spenningsnivå, men noen utløsning kommer egentlig aldri. Det er som om passasjen etterligner en dominantkjede, men på subdominantens domene, som nettopp kan beskrives som

«forberedelse». Den slutter på F#, og man kunne tenke seg en tilbakegang til tonika tilsvarende passasjen i «Christmas Blues», hvor F# kunne fungere som dominant til H, som er den egentlige dominanten i tonearten, E-dur. Men det skjer ikke – i stedet omtolkes F# til sin mollvariant, F#m, som er parallelltoneart til A-dur, og med ett slag er vi tilbake i subdominantens område igjen.



«Standing in the Doorway», fullstendig akkordsekvens.

Altså: Etter den lange stillstanden på tonika, får vi en gest som skaper illusjonen av en dominantisk bevegelse, men i feil retning og hvor målet ikke er en dominant som forbereder tilbakegangen til tonika, men i stedet subdominanten.

Den virkelige dominanten i tonearten, H-dur, opptrer faktisk som del av progresjonen, men i en meget beskjeden rolle: Den er bare ett menig element i serien av akkorder som leder til F#:

A	E	H	F#
You left me standing in the doorway crying			
A	E		
I got nothing to go back to now.			

Hvordan la være å unngå dominanten?

Det er ikke det at Dylan konsekvent unngår dominanter og dominantseptimakkorder. De forekommer, og det kan være verdt også å se nærmere på de tilfellene hvor han faktisk skamløst bruker dominantiske vendinger og septimer. Tre hovedområder utmerker seg:

1. Selv om Dylan altså er uvillig til å fremheve dominanten i sine egne bluesbaserte sanger, bruker han dem gladelig som genremarkører. Det tydeligste eksemplet er antakelig «Rainy Day Women #12 & 35» fra *Blonde on Blonde* (1965), en nesten-parodi på en løssluppen New Orleans-brass-blues, men også hans jazz-pastisj «If Dogs Run Free» (*New Morning*, 1970) og diverse genreøvelser fra de mer country-orienterte platene fra slutten av sekstitallet faller i denne kategorien. Det de har felles, er den noe etterrapende karakteren, som om han ikke helt mener det oppriktig: Han tror ikke selv at han er en cool jazz-crooner, han bare leker med genren.

I én bestemt genre har dominanten en strukturell betydning som er essensiell for genren, og der bruker Dylan den også med den største selvfølgelighet. Det gjelder den såkalte «talking blues», hvor en tekst «snakkesynges» over et enkelt akkordskjema bestående av gjentatte **T-S-D**-passasjer, og hvor **D**-trinnet kan strekkes nærmest i det uendelige for å legge opp til en punchline og til tonikaen i starten av neste vers. «Talkin' World War III Blues» er Dylans mest virtuose sang i denne genren, med sluttpoenget «Half of the people can be part right all of the time, / and some of the people can be all right part of the time, / but all of the people can't be all right all of the time. / I think Abraham Lincoln said that» levert over en liggende dominant (fulgt av det selvsikre svaret «I'll let you be in my dreams if I can be in yours, / I said that» til en siste **T-S-D**-runde).

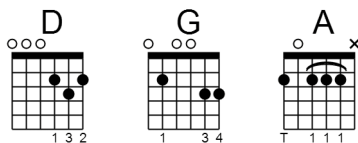
2. Coverversjoner: Når Dylan spiller andres sanger, er han vanligvis respektfullt tro mot originalen. Det gjelder også på dette området. Dette er ikke minst tydelig i den tidligere nevnte serien med Sinatra-inspirerte plater som startet med *Christmas in the Heart* (2009). Her leveres sang etter sang fulle av dominantforbindelser og sirkelprogresjoner av den typen jeg har diskutert ovenfor, fremført med største selvfølgelighet og uten spor av parodi eller distanse.

Det er ellers interessant å notere seg at denne totale neddykingen i et dominantbasert tonespråk ikke har satt tydelige spor etter seg i hans egne sanger: På *Rough and Rowdy Ways* fra 2020 er vi tilbake til den vanlige dominant-unnvikende stilen igjen.

3. På ett område fremstår det kanskje tydeligere enn noe annet hvordan Dylan faktisk ikke ønsker dominanteffekten: gitarstemminger og de forutsetningene som settes av bestemte tonearter. Her blir det klart at Dylan ikke bare tilfeldigvis ikke spiller dominantseptimakkorder – han unngår dem aktivt og bevisst.

To måter å stemme på som Dylan brukte mye på sekstitallet, kalles «Drop D» og «Drop C». I begge stemmingene stemmes den dypeste strengen ned henholdsvis én og to hele toner, fra E til D og C, derav navnet.

Drop D brukes vanligvis i sanger som går i D-dur. Det gir de følgende tre grepene for hovedakkordene:¹⁸



Hovedtreklangene i åpen D-stemming: D, G og A.

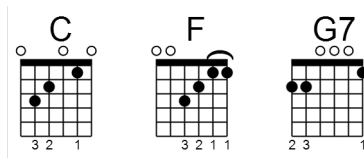
Den viktigste forbindelsen i denne stemmingen er den mellom tonika (D) og subdominant (G), både når det gjelder klangen og på gripebrettet. De har åpne strenger felles, en av fingrene ligger fast mellom de to grepene (ringfingeren på andrestrengen), og overgangen mellom de to grepene krever minimal innsats: Pekefingeren flytter seg et par strenger opp, og lillefingeren faller på plass der den allerede befinner seg.

Dominantgrepet er litt mer besværlig: Det krever større hånd- og armbevegelser, og fordi tommelen må nå hele veien rundt halsen, er det vanskelig å få den lyseste strengen til å klinge ordentlig. Dette høres også tydelig i de sangene der Dylan bruker denne stemmingen: Basstrengen kan mange ganger knapt høres, og førstestrengen høres av og til ikke. Av og til havner den under pekefingeren på andre bånd sammen med de andre strengene.

Et tydelig eksempel på dette er «Rocks and Gravel» i den akustiske soloversjonen som Dylan ofte spilte live i de første årene, for eksempel på Gaslight-innspillingen fra 1962. Her blir det ekstra påfallende fordi sangen spilles med fingerspill, hvor hver enkelt streng høres tydelig – eller i dette tilfellet: *ikke* så tydelig.

Albumversjonen av «A Hard Rain's A-Gonna Fall» er også verdt å trekke fram, ikke minst siden det er en studioinnspilling. A-dur spilles her på to forskjellige måter. I slutten av innledningen («where have you been, my darling young *one*»), hvor akkorden opptrer som en alminnelig dominant, brukes formen i grepskje-maet ovenfor, og klangforskjellen i gitarstemmen er påtagelig. I de mange «I've ...»-seriene, derimot, spilles A-dur ved at G-grepet (000433) flyttes to bånd opp på de lyseste strengene (000655), hvilket betyr at det snarere kan betraktes som en klangvariasjon over de liggende basstrengene, som ikke rikker seg fra sitt solide d-fundament. I denne stemmingen er dominanten altså langt ifra å oppfylle sitt potensial til å stikke seg ut som en djerv og frekk kontrast til tonika.

I Drop C, som brukes i sanger i C-dur, spilles hovedakkordene slik av Dylan:



Hovedtreklange i åpen C-stemming: C, F og G7.

Igen er det et nært og naturlig forhold mellom T og S (C og F) når det gjelder fingersettingen: Lang- og ringfingeren rykker ned en streng, pekefingeren legger seg flat og treffer en streng til, og resten er åpne strenger.

I *denne* stemmingen er det kort vei for fingrene også til dominanten, ifølge prinsippet om minste mulige forflytning av fingrene og utstrakt bruk av åpne strenger. Det interessante er at de sangene Dylan spiller i Drop C, er blant de eneste sangene i hele hans produksjon hvor *septimversjonen* av dominantakkorden forekommer. Her er for eksempel versjonen av «It's All Over Now Baby Blue» fra *Live 1966*:¹⁹

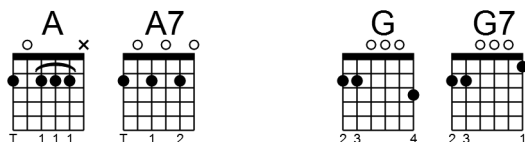
E F G7 Dm F C

Lookout, the saints are com-ing through And it's all o-ver now, Ba-by Blue

Bruk av G7 i åpen C: «It's all over now, baby blue» (slutten av verset).

Septimklangen på «through» stikker seg tydelig ut. Tilsvarende markerte septimer finnes i de fleste sanger som spilles i Drop C: «Sad Eyed Lady of the Lowlands», «Just Like A Woman», for bare å nevne noen.

At det handler om aktivt å unngå septimklangen, blir tydelig hvis vi sammenligner de to versjonene av dominantakkorden i de to stemmingene.



Mulighetene for dominantakkord i åpen D og C.

I Drop D ville det vært fullt mulig for Dylan å erstatte det besværlige og ofte klangløse A-grepet med A7 hvis han hadde ønsket det. Ikke bare ville det vært mulig – det er betraktelig lettere å spille, og det ville gjort det mulig å bruke alle strengene fullt ut. Men Dylan er tydeligvis villig til å risikere dårlig klang fremfor å få med den uønskede septimen.

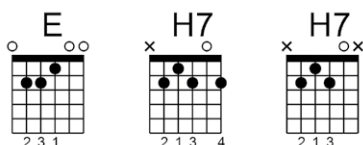
Men i Drop C blir risikoen ved å spille den rene dominanten, G uten septim, for stor. Det er selvfølgelig *mulig* å spille som vist i grepfiguren, men det krever et langt presisjonsstrekk mellom ring- og lillefinger – håndens svakeste fingre – og det er ikke noe man kan tillate seg i en konkret konsertsituasjon hvor man står alene på scenen og er ansvarlig for både sang og akkompagnement. I en *så* ekstrem situasjon tillater Dylan dominantseptimen, men så mye skal det altså til. Så sterkt ser han ut til å mislike denne akkorden – eller i hvert fall foretrekke den rene, enkle dominanten fremfor den forsterkede harmoniske spenningen septimen tilfører.

Ytterligere et eksempel i forbindelse med grep og tonearter kan nevnes. En av de vanligste toneartene å spille blues i er E-dur, takket være den fyldige og kraftige klangen den åpne sjettestrengen gir, men Dylan spiller påfallende sjelden i E-dur, selv om blues er en av hans kjernegenerer.

En av grunnene til dette kunne være at det er vanskeligere å finne septimløse alternativer til dominanten her enn i mange andre tonearter.

Det enkleste er å bruke septimvarianten H7, enten i den fullstendige formen i midten, eller «jukseversjonen» til høyre,

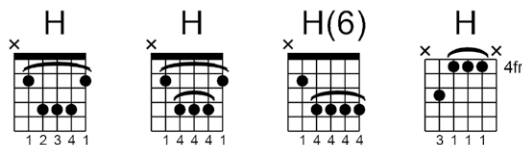
hvor det eneste som skal til for å komme til og fra E, er å bytte om på to fingre:



T og D7 i E-dur.

Det er flere måter å spille H på uten septim, men alle har sine problemer. Versjon 1 og 2 nedenfor er barrégrep, hvor pekefingeren trykker ned alle strengene; i den første versjonen må alle de resterende fingrene klemmes sammen i en ubekvem stilling, i den andre brukes en av de andre fingrene som en ekstra-barré, noe som lett leder til den tredje formen, hvor en ufrivillig sekst klinger med på den lyseste strengen. Et annet alternativ er versjon

4. Det er bekvemt å spille og ligger godt i forbindelse med E-dur, men grepet mangler grunntonen i bassen.



Alternativer for dominantakkorder uten septim i E-dur: (a) bruk av alle fingre; (b) dobbel-barré; (c) med ufrivillig sekst; (d) uten grunntone i bassen.

Grunnlaget er for magert til å påstå at dette er årsaken til den lave frekvensen av Dylan-sanger i E-dur, men det stemmer i det minste overens med det mønsteret som tegnes av de øvrige indisiene: Dylan gjør hva han kan for å unngå dominantseptimakkorder.

Hvorfor?

Det naturlige oppfølgingsspørsmålet er: Hvor kommer denne motstanden mot dominanten fra? Igjen er det et spørsmål som selvfølgelig ikke kan besvares entydig – antakelig ikke engang hvis jeg hadde muligheten for å spørre Dylan direkte – men jeg vil skissere to mulige svar. Det ene handler om genre, det andre om språk og uttrykk.

I det sangrepertoaret som utgjør Dylans «leksikon og bønnebok»,²⁰ er dominantfunksjonen ikke spesielt fremtredende. Det gjelder for den tidlige bluesen såvel som for den britiske balladetradisjonen.

Selv om bluesgenren gjerne forbindes med sterke dominantforbindelser, for eksempel slik vi kjenner den fra Chicago-bluesen, ser det ganske annerledes ut i den tidlige country-bluesen som Dylan gravde seg ned i tidlig i sin karriere. De innspillingene som er bevart fra Dylans opptredener fra den første tiden i New York, før han slo gjennom som plateartist, for eksempel konserten fra The Gaslight Cafe i New York City i oktober 1962 (utgitt i 2005 under tittelen *Live at the Gaslight 1962*), er tydelige eksempler på hvor viktig denne stilen var for Dylan på den tiden.

Og her er det langt mellom dominantene. Det er ingen tilfeldighet at Dylan baserer flere av sine egne sanger helt eller delvis på «Pretty Polly»-mønsteret, hvor en pentatonisk frase – altså en frase som bruker den pentatoniske skalaen, der de to halvtonetrinnene som finnes i en vanlig durskala, er eliminert – synges, først rundt grunntonen, og deretter gjentas rundt det femte skalatrinnet, for så å avrundes rundt grunntonen igjen. Ofte spilles det, både av Dylan selv og av de gamle bluesmusikerne han etterligner, uten noen som helst forandring i harmonisk underlag.

E/Em

Dylan
I used to be a ram - bler, I ram - bled all a - round

Doc Boggs
I used to be a ram - bler, I stayed a round in town,

5
I used to be a ram - bler, I ram - bled all a - round.
I used to be a ram - bler, I stayed a - round in town,

10
I killed Pret - ty Pol - ly, her bo - dy's ne-ver been found.
I court - ed Pret - ty Pol - ly, and her bo - dy's ne-ver been found.

«Pretty Polly», i Dylans egen versjon fra den såkalte Minnesota Party Tape, innspilt i 1961, og i Dock Boggs' versjon, som Dylan åpenbart er inspirert av.

Hva dette mønsteret har til felles med en tonika–dominant-basert harmonikk, er kontrasten mellom to separate toneområder, men når det gjelder den harmoniske spenningens rolle, er forskjellen markant. Det tonale mønsteret som kommer nærmest «Pretty Polly»-mønsteret, er den enkle versjonen av blueskjemaet som Dylan foretrekker, uten vendinger til **D** og **S** og uten *turnaround*, der akkordene er statiske nivåer som melodier og instrumentalfigurer kan bevege seg relativt fritt til.

«Pretty Polly»-mønsteret får her stå som representant for både tidlig blues og britisk ballade. Som Peter van der Merwe tydelig illustrerer i sin bok *Origins of the Popular Style*, er det sterke likhetstrekk mellom de to tradisjonene, og når bluesen fikk det gjennomslag den fikk i USA, var det ikke minst på grunn av likhetene, både i frasestruktur (AAB, som i «Pretty Polly»), det pentatoniske toneutvalget og fraværet av en grunnleggende harmonisk tenkning.²¹

Beslektet med Dylans bevisste forhold til sin musikalske arv er også en slags anti-estetisk stillingstagen mot det sofistikerte og vakre, som også kunne omfatte dominanten. Når for eksempel Billy Parker – Dylans rollefigur i den merkelige filmen *Hearts of Fire* (1987), som på mange punkter er basert på Dylan selv – sier om seg selv at «I've got simple tastes, in food, women and rock 'n' roll», kunne det like gjerne vært Dylans egne ord. Det samsvarer godt med hans tidlige «estetiske manifest», baksideteksten han skrev til *Joan Baez In Concert, Part 2* allerede i 1963, hvor han avviser skjønnheten, fordi bare det stygge er virkelig («An' I'd judge beauty with these rules / An' accept it only 'f it was ugly»).²² Dylan foretrekker det enkle fremfor det sofistikerte, og det er ikke urimelig å anta at denne innstillingen også kan ha spilt med i motstanden mot dominantseptimakkorden.

Den antiharmoniske Dylan

Med dette siste poenget er tematikken utvidet fra å gjelde en bestemt akkordtype til å handle om Dylans estetikk. Eksemplene jeg har diskutert så langt, ser ut til å antyde på et mer generelt plan at det i Dylans musikk ikke er harmonikken som styrer den musikalske progresjonen – det er snarere *stemmen* (delvis, men ikke bare, som bærer av *teksten*) og *fraseringen*. De lengre partiene med statiske akkorder er åpne for variasjoner – spontane så vel som planlagte, på samme måte som når det gjelder språket – i stedet for fast regulerte trinn i den tonale harmonikkens etablerte mønstre. Heller enn å benytte seg av akkordrelasjonenes fremadrettede funksjon lar han i større grad hver enkelt akkord stå for seg selv. Han unngår standardiserte progresjoner som går gjennom forutbestemte stadier av ulik hierarkisk betydning, og han nekter å bidra til å etablere ett elements herredømme over

et annet. Dette betyr ikke at alle akkorder er like viktige, det er bare ikke den harmoniske progresjonen som skal bestemme det. Dette ser dessuten ut til å være et bevisst valg.

I en annen sammenheng har jeg argumentert for at det Dylan først og fremst gjør, og som gjør ham så uforlignelig, er å lage «prosamusikk». Et musikalsk uttrykk er – for å parafrasere Edgard Varèses betegnelse «organisert lyd» – menneskelig intendert organisert, stilisert lyd.²³ Ifølge Varèses enkle definisjon omfatter «musikk» både fuglesang, hammerslag i en fabrikk og alminnelig tale. Det som skiller musikk fra fuglesang eller hammerslag, er den menneskelige forståelseshorisont – at den organiserte lyden er intendert som et uttrykk; og det som skiller musikk fra fri tale, er det stiliserte elementet. Blant språklige uttrykk ligger musikk poesien nærmest, med en strammere organisasjon av materialet enn i prosa, og en viss metarefleksjon over forholdet mellom materiale (lyd) og innhold (betydning), som hever det opp fra hverdagstale.

Det Dylan imidlertid gjør, er å behandle musikken som om den var prosa og ikke poesi: Med åpne øyne later han som om musikkens lydverden, som selvfølgelig alltid vil være stilisert og regulert, tross alt fungerer som dagligtale, som prosa.

Han utforsker det rommet som språket og musikken har til felles. Det er dette som er hans kunstform: å utforske sammenhengen mellom språkets lydegenskaper og musikkens kvasi-begrepslighet. Han «danser om arkitektur», men han gjør det på gitar og munnsspill og med sang i stedet for i artikkelform.²⁴ Han later som om det er mulig å snakke på prosa i musikkens poetiske verden av ryttemønster og harmoniske progresjoner.

Og innenfor denne rammen har dominanten ingen naturlig plass, fordi den er en rent musikalsk uttrykksform og derfor ikke lar seg «prosifisere». Den rene harmonien er det eneste av musikkens kjerneelementer som ikke har noen direkte parallell

i språket (i den grad ideen om flere stemmer samtidig – selve fundamentet for musikalsk harmoni – kan overføres til språket, vil det fremkalle bilder av høylytt krangel eller maktspill, altså det *motsatte* av harmoni). Dominanten er den reneste representanten for musikalsk harmoni – og det finnes ingenting som tilsvarer septimakkorden i språkets verden, og det finnes ikke noe språklig element i septimakkorden.

Men hvis dominanten i stedet fratras sin harmoniske, altså ikke-språklige rolle, og reduseres til et statisk stadium uten nødvendige konsekvenser (som f.eks. en etterfølgende tonika), kan den likevel innlemmes i den dylanske kunstformen. Dylan er en prosamusiker, og i prosa har dominanten ingen naturlig plass.

Noter

- 1 Harmoniske analyser av den typen jeg gjør i denne artikkelen, er ikke noe stort tema i Dylan-forskningen, eller for den saks skyld i populærmusikkforskningen generelt, som fra starten har hatt sterk, og i stor utstrekning uttalt, vekt på andre områder enn den klassiske musikkvitenskapen; se f.eks. Richard Middletons klare stillingstagen for en mer sosial og mindre tradisjonelt musikkvitenskapelig tilgang til populærmusikken helt siden *Studying Popular Music* (Open University Press: Milton Keynes, 1990). De poengene jeg tar opp, er derfor i hovedsak resultater av krysspølineringen mellom min akademiske rolle som musikkforsker og min mangeårige fascinasjon for Bob Dylan som musiker, hvilket blant annet har resultert i hjemmesiden dylanchords.com, hvor det i tillegg til gitarakkorder til alle Dylans sanger finnes mer dyptgående analyser enn hva som er vanlig på gitar-sider. Ikke dermed sagt at harmonisk analyse overhodet ikke forekommer i populærmusikkforskningen. Av særlig betydning for min egen

tilgang vil jeg fremheve Peter van der Merwes *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, (Oxford: Clarendon, 1989), men også Walter Everetts *The Foundations of Rock* (Oxford: Oxford University Press, 2009) og Dominic Pedlers *The Songwriting Secrets of The Beatles* (London: Music Sales, 2010) kan også nevnes.

- 2 Her bruker jeg noteringssystemet fra funksjonsharmonisk analyse, med **T**, **S** og **D** som forkortelser for hovedfunksjonene, og **Tp**, **Sp**, **Dp** som betegnelse for mollparallelene (hvis tonika er C, er **Tp** = Am). Store bokstaver betegner dur-, små bokstaver betegner mollakkorder. Jeg noterer funksjonsbetegnelser i fet stil. Notenaavn står i kursiv, mens akkordnavn står med stor bokstav (med tillagt -m for mollakkorder), så *d* = tonen *d*, D = D-dur, **D** = dominant og **d** = molldominant. «/» angir basstoner, så **T/6** = tonika med sjettede skalatone i bassen.
- 3 Delvis med røtter i tonesystemets fysiske egenskaper, delvis av stilistiske grunner.
- 4 I engelskspråklig litteratur betegnes tonen et halv trinn under *c* som *b*, og dennes senkede variant *b flat*. Jeg følger her den norske tradisjonen med *h* og *b*.
- 5 Alle transkripsjoner er mine egne og er basert på konkrete innspillinger. De kan derfor skille seg fra gjengivelser i de offisielle sangbøkene.
- 6 Eventuelt har vendingen modale trekk, som kan lede tankene til de folkemusikalske inspirasjonskildene Dylan har trukket på gjennom hele sin karriere, selv om denne forbindelsen akkurat i dette tilfellet ikke er åpenbar.
- 7 Man kan også spekulere på hvorfor Dylan spiller som han gjør i *Budokan*-versjonen fra 1978. To mulige forklaringer er at det store bandet han hadde med på den turneen, krevde fastere arrangementer, og at det for det meste ikke var Dylan selv som sto for disse, samt at hans miserable økonomiske situasjon etter skilsmisse og total flopp med filmen *Renaldo & Clara* kan ha gjort ham mer orientert mot en mer kommersielt gangbar mainstream-stil. Dette er selvfølgelig bare spekulasjoner.
- 8 Likheten med «Simple Twist of Fate» i dette henseende er antakelig en tilfeldighet.
- 9 Det er ikke helt sant: I Boston 13. november 2009 forekommer det en antydning til *g#* i slidegitaren like før neste vers begynner,

samtidig som bassen spiller bassgangen *g-f-e-d-a*, som har vært brukt på dette stedet siden begynnelsen av 90-tallet; tilsammen produserer det unektelig en E7, men noen strukturell rolle i arrangementet kan det ikke sies å ha. I skrivende stund har Dylan spilt sangen 1253 ganger, ifølge bobdylan.com, og jeg kan ikke utelukke at tilsvarende versjoner forekommer også andre steder. Andre midler for å danne overgang mellom de to formdelene dukker opp av og til; i mange livearrangementer endres G-akkorden til G7, så det gjennom den tillagte tonen foppstår en linje *g-f-e*, som leder til kvinten i Am. I 1986 og 1987 går bassen ofte en kort tur forbi tonen *e*, men uten at det følges av resten av akkorden.

- 10 De resterende trinnene skyldes dels spilletekniske, dels – formodentlig – estetiske forhold. Den fingersetningen som Dylan bruker for H11, x02120, ligger bare én fingerflytning fra hans fore-trukne grep for A, subdominantakkorden som kommer rett før H11: x20120.
- 11 F.eks. Regina McCrarys «Till I Get It Right» og Carolyn Dennis' «Walk Around Heaven All Day».
- 12 De tydeligste eksemplene er «Down Along the Cove» fra John Wesley Harding (1968) og tvillingsangene «Meet Me in the Morning» og «Call Letter Blues» fra *Blood on the Tracks* (1975).
- 13 Se f.eks. «One More Night» fra *Nashville Skyline* (1969).
- 14 F.eks. «Rita May», «Change my way of thinking», og «The groom's still waiting at the altar». «Gotta Serve Somebody» har samme skjema, men med en første frase som er dobbelt så lang (altså en 16-takters blues).
- 15 Sanger som følger skjemaet nøyaktig som det er gjengitt her, er f.eks. «From a Buick 6», «Odds and Ends», «Clothes-Line Saga», «Rainy Day Women #12 & 35», «Man of Peace», og med små variasjoner «Highway 61 Revisited», «Cat's in the Well», «Tom Thumb's Blues», «Crash on the Levee», og – karakteristisk nok: «Bob Dylan's Blues».
- 16 «SS» står for «subdominantens subdominant.
- 17 Tilsvarende «kvintsirkelløp» som i «Christmas Blues» finnes flere steder på samme plate, f.eks. i «I'll Be Home for Christmas» (slutten av verset: | G Hm7-5 E7 | Am7 D7 | G), «Here Comes San-ta Claus» (A7 Dm7 G7 C) og «Have Yourself a

- Merry Little Christmas» (B7 E7 A7 D7 Gmaj7).
- 18 «o» betegner en åpen streng og «x» en streng som ikke skal brukes; tallene nederst angir finger (1 = pekefinger, osv.; T = tommel fra baksiden av gitarhalsen).
- 19 Under konserten spilles sangen med capo på andre bånd, hvilket innebærer at den klingende to-nearten er D-dur.
- 20 «Those old songs are my lexicon and my prayer book», intervju med Jon Pareles, «A Wiser Voice Blowin' In the Autumn Wind» i *The New York Times*, 28. sept. 1997; «Songs like 'Let Me Rest on a Peaceful Mountain' or 'I Saw the Light' – that's my religion. I don't adhere to rabbis, preachers, evangelists, all of that. I've learned more from the songs than I've learned from any of this kind of entity. The songs are my lexicon. I believe the songs.» Fra et intervju med David Gates, «Dylan Re-visited», *Newsweek*, 5. okt. 1997 <https://www.newsweek.com/dylan-re-visited-174056>
- 21 Peter van der Merwe, *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, (Oxford: Clarendon, 1989).
- 22 Se også min diskusjon av Dylans skjønnhetsbegrep på bakgrunn av nettopp denne teksten, i «'Beauty May Only Turn to Rust'», i *Judas!*, 8 (2004), s. 33–41.
- 23 Edgard Varèse og Chou Wen-chung, «The Liberation of Sound», *Perspectives of New Music*, 5 (1966), s. 18. Varèse brukte uttrykket som en betegnelse for sin *egen* musikk, ikke som den definisjon av musikk generelt det gjerne fremstilles som.
- 24 Mange har fått æren for formuleringen om at «Writing about music is like dancing about architecture», alt fra Clara Schumann til Elvis Costello.

Litteratur

- Everett, Walter. *The Foundations of Rock*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Gates, David. «Dylan Revisited», *Newsweek*, 5. okt. 1997 <https://www.newsweek.com/dylan-revisited-174056>.
- Middelton, Richard. *Studying Popular Music*. Open University Press: Milton Keynes, 1990.
- Pareles, Jon. «A Wiser Voice Blowin' In the Autumn Wind», *The New York Times*, 28. sept. 1997.
- Pedler, Dominic. *The Songwriting Secrets of The Beatles*. London: Music Sales, 2010.
- van der Merwe, Peter. *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Oxford: Clarendon, 1989.
- Varèse, Edgard og Chou Wen-chung. «The Liberation of Sound», *Perspectives of New Music*, 5 (1966), 18.
- Østrem, Eyolf. «'Beauty May Only Turn to Rust'», *Judas!*, 8 (2004), 33–41.

