

The Basement Tapes

The Basement Tapes

Jochen Markhorst

voor Marga

*Whoo-ee, ride me high
Tomorrow's the day
That my bride's a-gonna come
Whoo-ee, are we gonna fly
Down into the easy chair.*

Schrijver: Jochen Markhorst

Coverontwerp: Jaap de Vries

ISBN: 9789402199444

© 2019 Jochen Markhorst

Inhoud

I	<i>The calliope crashed to the ground</i>	5
1	Apple Suckling Tree	7
2	Baby, Won't You Be My Baby	13
3	I'm Alright	18
4	Tiny Montgomery	23
5	Sign On The Cross	28
6	Santa-Fe	34
7	Don't Ya Tell Henry	41
8	Bourbon Street	46
II	<i>Mama always told me not to look into the eyes of the sun</i>	50
9	Million Dollar Bash	52
10	Yea! Heavy And A Bottle Of Bread	58
III	<i>Dethrone the dictaphone, hit it in its funny bone</i>	64
11	I'm Not There	70
12	Please Mrs. Henry	77
13	Down In The Flood	82
14	Lo And Behold!	87
15	You Ain't Goin' Nowhere	92
16	Too Much Of Nothing	98
IV	<i>Daddy's within earshot save the buckshot, turn up the band</i>	105
17	This Wheel's On Fire	107
18	I Shall Be Released	112
19	Tears Of Rage	118
20	Quinn The Eskimo	125
21	Open The Door, Homer	130
22	Nothing Was Delivered	135
23	Goin' To Acapulco	141
24	Odds And Ends	146

V	<i>I'll turn you on, sonny, to something strong</i>	152
25	Get Your Rocks Off!	156
26	Clothes Line Saga	162
27	One For The Road	166
28	Dress It Up, Better Have It All	171
29	Minstrel Boy	176
30	Wild Wolf	181
VI	<i>Madman drummers bummers and Indians in the summer</i>	186
31	Silent Weekend	190
32	All You Have To Do Is Dream	195
VII	<i>Play that song with the funky break</i>	200
VIII	<i>Some brimstone baritone anti-cyclone rolling stone preacher from the east</i>	208
IX	<i>Bronnen</i>	209
X	<i>Index</i>	211
XI	<i>Verantwoording</i>	215

The calliope crashed to the ground

In de zomer van 1966 nadert Dylan het midden van de draaikolk. De rondjes worden steeds korter en gaan steeds sneller, nog even en hij gaat kopje onder. *I was in a whirlwind*, zingt hij terugkijkend in 1974, op dezelfde plaat waarop hij geluk pas vindt als *Time Passes Slowly*. Roem, geld, succes ... allemaal leuk en aardig, maar *tijd* is de ware rijkdom. Dat besef gloort al in november '62, als de dichter zijn ex-lief verwijt dat zij zijn kostbare tijd heeft verspild ("Don't Think Twice, It's Alright"), tijd is *worth saving* vindt hij een jaar later, in "The Times They Are A-Changin'", in "Restless Farewell" zou hij de tijd met geweld willen vastbinden, met de *Tambourine Man* verdwijnt hij in de 'nevelige ruïnes van de tijd', in "I'll Keep It With Mine" belooft de verteller de uitgespaarde tijd goed te bewaren.

In '65 neemt het gemis van, en daarmee het verlangen naar Tijd flink toe, zou een amateurspsycholoog kunnen afleiden uit de excessieve stijging van het gebruik van het woord *time* in de songs vanaf *Highway 61 Revisited*. Op *Blonde On Blonde* in negen van de veertien songs, zelfs.

Op de dag van het motorongeluk staat Dylan aan de vooravond van weer een volgende tournee. In de anderhalf jaar hiervoor heeft hij:

- *Bringing It All Back Home* opgenomen (13, 14, 15 januari '65)
- tot 26 april nog een tiental keer opgetreden
- vanaf 26 april tot en met 1 juni door Engeland getournd
- van 15 juni tot 4 augustus *Highway 61 Revisited* opgenomen
- tussendoor roemrucht elektrisch opgetreden op het Newport Folk Festival, 25 juli

- vanaf 28 augustus tot 28 november door Noord-Amerika getournd met The Hawks, 26 concerten, van New York tot Austin, van Newark tot Ontario, van Los Angeles tot Washington D.C.
- tussendoor al een begin gemaakt met *Blonde On Blonde*. De opnames worden hervat op 30 november, waarna van 3 december tot 19 december weer verder wordt getournd, door Californië
- tot 10 maart '66 opnames voor *Blonde On Blonde*, onderbroken door een vijftal optredens
- vanaf 26 maart wereldtournee: Canada, Australië, Europa, afgesloten op 27 mei met het optreden in de Royal Albert Hall in Londen.

Vijfhonderd dagen, vierhonderdnevenennegentig eigenlijk, waarin Dylan drie inmiddels klassieke albums opneemt, een kleine zeventig keer optreedt, televisieoptredens, interviews, persconferenties en repetities doet, met Sara trouwt (22 november), 150.000 kilometer reist (honderd-en-vijftig-duizend, bijna vier keer om de aarde) en ruim vijftig songs schrijft. In vijfhonderd dagen dus, minder dan anderhalf jaar.

Tijd is, kortom, wel een dingetje voor de bard.

En dan wordt het 29 juli 1966.

Apple Suckling Tree

“Laten we eindigen met een nummer van de *Basement Tapes*,” zegt Mary Travers aan het eind van haar radio-interview met Dylan, “kies jij maar.”

“Eh, oké... O! *Apple Suckling Tree*,” zegt Dylan, opeens heel wakker, met een ondertoon die lijkt op voorpret. Misschien is het opluchting dat het interview voorbij is (hoewel het een tamelijk relaxed, prettig vraaggesprek met een oude vriendin is), maar voor de luisteraar lijkt het in elk geval alsof de bard zich verheugt op een leuk liedje, op een oude lievelingssong die hij al een tijd niet meer heeft gehoord.

Het gesprek, het eerste radio-interview dat Dylan geeft sinds 1966, vindt plaats in Oakland, 26 april 1975. Kort na de release van *Blood On The Tracks*, kort voordat *The Basement Tapes* wordt uitgebracht – dus beide platen krijgen aandacht van Travers.

Het is een opvallende keus en een opmerkelijk enthousiasme. Over precies een maand ligt *The Basement Tapes* in de winkel en Dylan kan uit vierentwintig titels kiezen. "Lo And Behold" is al aan het begin van het radioprogramma gedraaid en vermoedelijk heeft hij nauwelijks kennis van en weinig gevoel bij de zes songs die zonder hem zijn opgenomen ("Bessie Smith", onder andere), maar dan nog blijven er zestien liedjes over die hij in plaats van "Apple Suckling Tree" had kunnen laten draaien. "Goin' To Acapulco" bijvoorbeeld, of een van de songs die al als cover bekend zijn bij het grote publiek ("This Wheel's On Fire", of "Too Much Of Nothing"). Maar des maestro's wegen zijn nu eenmaal ondoorgrondeijk.

Voor die eerste officiële uitgave, *The Basement Tapes* uit 1975, is gelukkig voor de tweede take gekozen; bij de vrijgave van overige opnames en takes (*The Basement Tapes Complete*, deel 11 in de

Bootleg Series, 2014) blijkt de wel érg achteloze, muffere eerste opname muziekhistorisch wel interessant, maar meer ook niet.

Het lied zelf is eigenlijk ook niet al te spectaculair, zeker niet naast meesterwerkjes als "Sign On The Cross", "Tears Of Rage" of "I Shall Be Released". De muziek is een licht rammelende kopie van "Froggie Went A-Courtin'", een overbekend Schots folkliedje uit de zestiende eeuw, dat Dylan in 1992, op *Good As I Been To You*, in een serieuze, lange versie zal huldigen. Er bestaan honderden opnames van de song en Dylan heeft het vermoedelijk van Woody Guthrie, of anders van Pete Seeger – of misschien van de allerleukste cover, die van *Uncle Pecos*, uit aflevering 96 van Tom & Jerry, *Pecos Pest* (1955). Dat is de aflevering waarin Jerry een telegram ontvangt van zijn oom Pecos uit Texas:

DEAR NEPHEW
ME AND MY GUITAR ON WAY TO BIG CITY FOR TELEVISION DEBUT --- STOP
WILL SPEND NIGHT WITH YOU.
UNCLE PECOS

Jerry heeft het telegram nog in zijn handen als er al aan zijn deurtje wordt geklopt; daar is oom Pecos, die meteen "Froggie Went A-Courtin'" inzet. Hij verhaspelt de tekst, hij stottert flink en poogt te jodelen tussendoor (*there's a yodel in thar somewhar, but it's a little too high f'r me*), maar hij heeft vooral last van knappende snaren – die hij dan telkens vervangt door een snorhaar van de arme Tom. Ingesproken en -gezongen wordt oom Pecos overigens door de legendarische zingende cowboy/acteur/songschrijver George Clinton 'Shug' Fisher, die Dylan ook wel kent uit de Roy Rogers films, uit *Gunsmoke* en uit *The Beverly Hillbillies*, maar vooral als prominent lid van de *Sons Of The Pioneers*, die regelmatig (vier keer) langs komen in zijn *Theme Time Radio Hour*.

De tekst die Dylan dan over dit eeuwenoude melodietje zingt is deels geïmproviseerd en deels onverstaanbaar. De officiële tekst, zoals die

op de site en in *Lyrics* is gepubliceerd, wemelt van de discutabele transcriptiepogingen en aperte fouten – zoals wel vaker bij vooral de jaren 60 songs.

Het is wel wonderlijk. Wie transcribeert die teksten? De allereerste officiële publicatie is *Writings & Drawings* uit 1973 en daarin wordt geen redacteur, cryptograaf of transcripteur genoemd. Wel wordt het werk *especially* opgedragen aan “de meiden boven”, *the girls upstairs* – *Cathy, Miriam, Mildred & Naomi*, “die dit stevige werk hebben samengesteld”.

Woordkeus (“de meiden boven”) en de nonchalante, om niet te zeggen: respectloze beperking tot de voornamen, doet vermoeden dat het transcriberen van de teksten een taakje is dat wordt uitbesteed aan de meiden van de typekamer, aan de secretaresses.

Daarin, in *Writings & Drawings*, staan eenentwintig liedteksten in het hoofdstuk *From Blonde On Blonde To John Wesley Harding*, van de songs die later *Basement Tapes* zullen worden genoemd dus. "Apple Suckling Tree" staat er niet bij, die komt pas in *The Songs Of Bob Dylan 1966-1975* en, nog later, in *Lyrics* en op de site. In die latere publicaties wordt geen enkele hint meer geven met betrekking tot de transcriptie. Sommige tekstafwijkingen zijn dermate ingrijpend, dat ze haast wel door Dylan zelf moeten zijn gedaan. Het weglaten van enkele coupletten in "Call Letter Blues", bijvoorbeeld, en de herschrijving van complete versregels in de eveneens aanvankelijk ongepubliceerde Basementsong "Goin' To Acapulco". De tekstafwijkingen daarin zijn beslist niet te wijten aan slechte transcriptie of vergissingen. De regels

*I'm just the same as anyone else,
When it comes to scratching for my meat*

... bijvoorbeeld, worden herschreven tot

*I'm standing outside the Taj Mahal
I don't see no one around*

En in "You Angel You" grijpt hij vergelijkbaar drastisch in (onder andere het Dylanonwaardige *you're as fine as anything's fine* verandert hij in *it sure plays on my mind*).

De tekstafwijkingen in "Apple Suckling Tree" zijn echter niet zo ingrijpend en waarschijnlijk eerder te wijten aan *the girl upstairs* van dienst. Hoewel... *then I hush my Sadie and stand in line* is een opmerkelijke. Sowieso wordt nu duidelijk dat deze Cynthia of Miriam of wie dan ook naar de eerste take luistert, en daarin zingt Dylan toch wel redelijk verstaanbaar *then I push my lady and stand in line*. Het lijkt erop dat de typejuffrouw vandaag ook *Self Portrait* onder handen neemt en dan vooral "Little Sadie": *the hacks and buggies all standing in line (...) taking little Sadie to her burying ground*.

Belangrijk is het niet. Het refrein lijkt wel enigszins voorbereid (want de mannen van The Band zingen mee) en daarbij speelt vermoedelijk Ritchie Valens' "Boney-Maronie" door zijn hoofd (*boy, how happy we can be / makin' love underneath that apple tree*). Maar de coupletten zijn à l'improviste, en Dylan is vandaag niet echt in vorm. Voor de invulling vertrouwt Dylan op *the spur of the moment*, zoals ook wel blijkt uit de hemelsbrede verschillen tussen de eerste en de tweede versie. Sommige gedeelten zijn niet veel meer dan klanken, andere passages zijn vagelijk te herleiden. *The forty-nine of you burn in hell*, bijvoorbeeld, moet haast wel een echo van het verhaal over de Danaïden zijn, de vijftig dochters van koning Danaos die tot huwelijk met hun vijftig neven worden gedwongen. Eén prinses, Hypermnestra, vindt haar bruidegom leuk, maar haar negenenveertig zussen zijn minder tevreden en vermoorden hun bruidegoms. Daarvoor worden ze gestraft: in de Hel zijn ze tot op de dag van vandaag bezig met het volscheppen van een bodemloos vat (het Danaïdenvat). Andere associaties met een *forty-nine of you* in de hel zijn er eigenlijk niet, en überhaupt: enige relatie met de rest van de tekst is er niet, zoals geen

enkel couplet ook maar enige bijdrage aan een coherente verhaallijn of een herkenbare poëtische impressie levert.

Dertien-in-een-dozijnmelodietje, onaffe tekst, mislukte improvisatie... het blijft raadselachtig waarom Dylan uitgerekend dit lied wil horen, bij Mary Travers in de radiostudio.

We weten van producers Fraboni en Robbie Robertson dat Dylan zich niet bemoeit met de totstandkoming van *The Basement Tapes*. In zijn autobiografie *Testimony* (2016) wijdt Robbie Robertson niet heel veel woorden aan het album, presenteert hij het project (zoals gebruikelijk) als zijn eigen idee, bevestigt hij dat sommige opnames een beetje opgepoetst zijn met overdubs (een baspartij van Rick Danko hier, een tamboerijn van Richard Manuel daar) en suggereert hij dat Dylan, behalve het verlenen van toestemming, verder geen bemoeienis had:

Ik dacht dat Rob Fraboni en ik wellicht de ruis zouden kunnen temperen en de geluidskwaliteit zouden kunnen verbeteren. Bob vond het goed dat we zouden kijken wat we zouden kunnen doen.

En Fraboni bevestigt dat Dylan zich weinig liet zien in de Shangri-La Studio, Malibu, tijdens het werken aan *The Basement Tapes*. Die desinteresse spoort met de vele getuigenissen die we van Dylan kennen, over die opnames in de *Big Pink*. In dit interview met Travers doet hij er ook weer wegwerperig over (“dit is helemaal geen plaat, dit zijn maar liedjes die in vijf minuten zijn gemaakt”), en in het vraaggesprek met Kurt Loder, voor *Rolling Stone* in 1984, is hij nog uitgesprokener:

Ik heb *The Basement Tapes* nooit echt leuk gevonden. Ik bedoel, het waren gewoon liedjes die we voor de muziekuitgeverij deden, als ik me goed herinner. Ze waren alleen maar bedoeld voor andere artiesten die de nummers wilden opnemen. Ik zou het nooit hebben uitgebracht. Maar ja, Columbia wilden het uitbrengen, dus wat doe je eraan.

... net zo denigrerend als een jaar later, in november '85 in *Time*:

Ik heb niet veel aandacht besteed aan de *Basement Tapes*. Ik vond dat ze waren wat ze waren - een paar jongens die in een kelder rondhingen en liedjes maakten. (...) Ik luister nooit naar die bootlegs. Ik heb er echt geen enkel gevoel bij.

Het opent een deur naar een waarschijnlijker verklaring waarom Dylan zo vrolijk klinkt als hij uitgerekend dit "Apple Suckling Tree", dit niemendalletje kiest bij Mary Travers, en terugluisteren ondersteunt dat ook wel. Het is geen voorpret. Het is opluchting. Opluchting dat hem überhaupt een songtitel van dat ongewaardeerde album te binnen schiet – de meester is werkelijk, intrinsiek, ongeïnteresseerd in die verzameling kladjes, flauwekulletjes en vingeroefeningen.

Baby, Won't You Be My Baby?

Twee jonge, aanstormende talenten van de Franse cinema staan in 1958, aan het begin van beider doorbraak, op dezelfde filmset. Geen hoofdrollen nog, maar redelijk zichtbare bijrollen: Jean-Paul Belmondo speelt Pierrot, een jong bendelid en Alain Delon is te bewonderen in de rol van Loulou, het jonge vriendje van bendeleidster Olga. *Sois Belle Et Tais-Toi* heet de wat drakerige gangsterkomedie - "Wees mooi en houd je mond".

Voor seksisme is men nog niet zo gevoelig in die jaren, en de kreet blijft hangen. In 1960 schrijft Serge Gainsbourg een heel liedje rond de oneliner (op de EP *Romantique 60*), in het Engels maakt de wat bottere variant *Just shut up and look pretty* opgang en Karel Appel schoffeert in 1982 presentatrice Sonja Barend ermee, live in *Sonja Op Maandag*. Tegen die tijd is de ongepastheid ervan wel tot het algemene fatsoensbewustzijn doorgedrongen, maar populair blijft het. Alleen nu als provocatie, als ironisch commentaar, of cynisch, als feministisch wapen. Vaak geestig zijn de vele parafraseringen. De mannelijke variant *Sois beau en tais-toi*, bijvoorbeeld (waarvan de Belg Marka weer een leuk liedje maakt, 1997), of de woordspeling *Sois blonde ou teins-toi* ("Wees blond of verf het"), of de grappige dooddoener die in mei '68 De Gaulle in de mond wordt gelegd, *Sois jeune et tais-toi* ("Wees jong en zwijg").

Dylan heeft, bij alle bewonderenswaardige kwaliteiten, niet bepaald de reputatie van een roldeurbrekkende, feministische frontstrijder. Al in de vroege jaren 60 onderscheiden zich zijn hoofdpersonen nog al eens met gekwetst en verongelijkt haantjesgejammer ("Don't Think Twice", "I Don't Believe You"), soms zelfs met naar misogynie neigend gif ("Ballad In Plain D", "Like A Rolling Stone", "Most Likely You Go Your Way" en "Just Like A Woman", natuurlijk) en tussen Dylan en zelfs de meer gematigde feministes komt het ook in het decennium daarna

niet echt goed, met dank aan songs als "Idiot Wind" en "Is Your Love In Vain?".

Opmerkelijk is wel dat Dylan, als hij op het Archie Bunkergehalte van zo'n songtekst wordt aangesproken, zich nu eens *niet* verschuilt achter zijn standaardreactie, achter het - overigens geloofwaardige - verweer dat zijn songs niet autobiografisch zijn, dat de *ik* niet *ik*, *Bob Dylan* is, dat *je est un autre*.

In het geval van "Is Your Love In Vain?" bijvoorbeeld, op de "chauvinistische" regel *can you cook and sew, make flowers grow*:

Die kritiek komt van mensen die denken dat vrouwen karate-instructeur of vliegtuigpilot moeten worden. Ik ben daar niet tegen - een iedereen moet kunnen bereiken wat ze wil bereiken - maar als een man op zoek is naar een vrouw, is hij niet op zoek naar een vrouw die een vliegtuigpilot is. Hij wil een vrouw die hem helpt en ondersteunt, die haar deel doet terwijl hij zijn deel doet.

(Rolling Stone interview met Jonathan Cott, september 1978)

De kritiek remt hem niet. In de jaren 80 en daarna gooit Dylan zelfs nog een schepje erbovenop, waarbij de verdenking gerechtvaardigd is dat hier een kind van de jaren 50 spreekt, met dienovereenkomstig vastgeroeste ideeën over traditionele rolverdeling en vrouwenrechten. Berucht is de onliner uit "Sweetheart Like You", *You know, a woman like you should be at home / That's where you belong*, en ook in de eenentwintigste eeuw hoeft de inmiddels zestigjarige bard niet op applaus uit de geëmancipeerde hoek te rekenen, na de seksistische granaat in "Sugar Baby":

*You always got to be prepared but you never know for what
There ain't no limit to the amount of trouble women bring*

Dat is 2001. En vijf jaar later, als de pensioengerechtigde leeftijd is bereikt, kan het Dylan écht niet meer schelen, kennelijk:

*I got troubles so hard, I just can't stand the strain
Some young lazy slut has charmed away my brains*

(Modern Times, "Rollin' And Tumblin'")

De pasjapraat van de commanderende macho uit "I'll Be Your Baby Tonight" (op *John Wesley Harding*, 1967) zal evenmin veel applaus oogsten bij feministische scherpslijpers. *Close your eyes, bring that bottle over here, shut the shade...* zeven korte bevelen geeft de zelfverzekerde Don Juan, haar tussendoor geruststellend dat ze "niet bang hoeft te zijn", want "vanavond zal ik jouw lief zijn".

En dan is het maar goed dat de ethische-grensbewakers er niet bij waren in de *Basement*, een paar weken voor die opname van "I'll Be Your Baby Tonight", als Dylan het aanloopje daarnaartoe opneemt met de mannen van The Band: "Baby, Won't You Be My Baby". Diezelfde protagonist gaat daar nog een stapje verder, en blaft zijn versie van *sois belle et tais-toi*:

*Shut your mouth, close your eyes,
Baby, won't you be my baby?*

Wel, het is 1967. Je komt er vermoedelijk nog nét mee weg. En sowieso verbleekt deze ene oprisping van machismo bij de inhoud van de omringende coupletten: die is nogal grauw en onaangenaam. De stokregel waaraan het liedje de titel dankt is weliswaar een romantisch, veelgebruikt cliché in de liedcultuur sinds de jaren 20 ("Won't You Be My Loving Baby" van de Halfway House Orchestra uit 1927, bijvoorbeeld, en "Won't You Be My Baby" van Bennie Moten's Kansas City Orchestra uit 1930), maar Dylans setting van die stokregel is verre van romantisch.

Die setting is, integendeel, apocalyptisch. Weliswaar niet zo caleidoscopisch als in "A Hard Rain's A-Gonna Fall" en niet zo onderhuids als de verwijzingen in songs als "Jokerman" of "Slow Train", maar rechttoe-rechtaan, in grove, ondubbelzinnige bewoordingen. *All mankind in misery* in het eerste couplet, niets aanlokkelijks te ontwaren in couplet twee, gevolgd door een doodlopende weg en culminerend in het vierde couplet met een Bijbels aandoende onheilsprofetie: *east and west the fire will rise*.

Het is een vreemd geheel, al met al - dat zoete, wat kwezelige cliché *won't you be my baby*, het troosteloze decor en dat pompeuze seksisme. Blijkbaar voelt de dichter dat ook; van "Baby, Won't You Be My Baby" is slechts een take bekend, die ook nog eens bruut wordt afgebroken als Garth Hudson een orgelsolo inzet, en de song wordt meteen in de vergeetput gegooid.

Toch jammer. Met nog een krabbel- en krassessie had Dylan heus wel wat van die tekst kunnen maken, en de muziek is best leuk. Een weinig revolutionaire blues, maar toch. Tony Attwood betoogt overtuigend dat de muziek een doordruk is van de klassieker "Mama Don't Allow" (of "Mama Don't") en daartegen valt weinig in te brengen. Het beweegt hem tot een aanstekelijke lofzang op het lied en een spotlicht op J.J. Cale en diens *wonderful live version*, die inderdaad prachtig is. Attwood negeert dan wel de meest ontroerende versie van het lied, die van de *fabulously talented Mr. Dudley Moore* in de achteenzeventigste Muppet Show (oktober 1979, seizoen 4, aflevering 7). Dudley Moore heeft een robotachtig muziekkapparaat meegenomen dat alle overige muzikanten overbodig maakt. Het is bepaald hartverscheurend om te zien hoe een werkeloze Animal moet verdragen dat Moore *Mama don't allow no drummer man in here* zingt en de drumsolo aan het R2-D2achtige geval overlaat.

Kermit en Attwood zijn het overigens niet eens over de oorsprong van het lied. Tony traceert het terug tot 1928, tot ene Riley Puckett, terwijl Kermit het in zijn aankondiging op '29 houdt en de song toeschrijft aan Cow Cow Davenport. Vermoedelijk heeft Attwood gelijk; Cow Cow had er inderdaad een handje van om andermans songs op zijn naam te zetten, en de oudst bekende opname is inderdaad uit 1928 van Puckett, voor Dylans platenmaatschappij Columbia trouwens.

Los daarvan: Dylan is natuurlijk niet de enige die structuur en melodie van oude klassiekers pikt voor een eigen lied. "Mama Don't Allow" is

op zijn beurt weer een kopie van de gospelklassieker "This Train (Is Bound For Glory)", dat al in de vroege jaren 20 populair is en waarmee Sister Rosetta Tharpe in de jaren 30 een grote hit scoort (de versie die Dylan in zijn radioprogramma draait is haar heropname uit 1947).

Van Dylan zelf is een opname uit 1961 bekend (op de zogeheten *Minnesota Hotel Tapes Bootleg*, waarop het onterecht aan Big Bill Broonzy wordt toegeschreven). Dylan is natuurlijk gefascineerd door de song omdat het de naamgever en de rode draad van zijn persoonlijke bijbel in die jaren is, van Woody Guthrie's autobiografie *Bound For Glory*.

En voor die tijd heeft Willie Dixon al "My Babe" ervan gemaakt, dat zowel door Little Walter als door Elvis wordt opgenomen. The King neemt het pas in 1969 op, maar Little Walter scoort in 1955 een enorme hit ermee. Radiomaker Dylan draait Little Walter maar liefst vijf keer. Niet dit "My Babe", maar ook dat lied zit vast en zeker onder zijn huid.

Woody Guthrie, "This Train Is Bound For Glory", Little Walter, "Mama Don't", Sister Rosetta Tharpe, "My Babe", Willie Dixon, "Baby, Won't You Be My Baby"... het demonstreert maar weer eens de diepe waarheid van Dylans woorden tijdens die wonderlijke MusiCares-speech, februari 2015:

Al die liedjes zijn met elkaar verbonden. Laat je niet voor de gek houden. Ik heb alleen maar een andere deur op een andere manier geopend.

Dylans onaffe schetsje uit de Basement is onbekend tot de officiële uitgave (*The Basement Tapes Complete*, 2014), en die officiële uitgave leidt begrijpelijkerwijs ook niet tot veel opwinding; covers zijn er niet. Ja, eentje, van Howard Fishman, die de bewonderenswaardige missie heeft om *alle* Basementsongs uit te voeren. Hij maakt een semi-akoestische, *Buckets Of Rain*-achtige fingerpickin' blues ervan, met een hysterische viool als ordeverstoorder - prettig respectloos.

I'm Alright

In de tweede, herziene editie van zijn prachtige studie van de Basement Tapes, *Million Dollar Bash* uit 2014, wijdt Sid Griffin twee korte stukjes aan "I'm Alright". De eerste heeft hij geschreven toen hij alleen nog maar de eerste take kende, die van achtenvijftig seconden, de tweede na het uitkomen van *The Bootleg Series Complete Vol. 11: The Complete Basement Tapes*, waarop de tweede take is te vinden. Eveneens bruuft afgebroken, maar nu pas op 1:45.

De langere take troost Sid niet; in beide stukjes betreurt hij dat dit lied onvoltooid is gebleven. Én in beide stukjes merkt hij op dat dit een perfecte song voor The Faces zou zijn geweest. The Faces uit de tijd van Ronnie Lane en Rod Stewart, wel te verstaan.

Rod Stewart is, zeker op zijn eerste platen, inderdaad een erkend, groot Dylanvertolker. Nick Hornby wijdt zelfs een heel hoofdstuk in zijn *31 Songs* aan een van Stewarts Dylancovers, aan "Mama You Been On My Mind". Hornby leidt zijn ode in met een soort disclaimer:

Het is nu bijna niet meer voor te stellen, maar van Rod Stewart houden in 1973 was het equivalent van houden van Oasis in 1994, of The Stone Roses in 1989 - met andere woorden, het maakte je misschien niet meteen de coolste gozer van de klas, maar je hoefde je er zeker niet voor te schamen.

Het schamen begint pas met de zesde soloplaat, met *Atlantic Crossing* (1975) met die megalomane hoes en de mierzoete wereldhit "Sailing", met de strohoedjes, met het jetsetgedoe en al die uitwisselbare blonde fotomodellen, het carnavaleske dieptepunt "Ole Ola" (het voetballied voor het Schotse Wereldbekerelftal, 1978) en de definitieve knock-out met "Do Ya Think I'm Sexy".

Daarvoor echter, betoogt Hornby, de platen met The Faces en Stewarts daaropvolgende eerste vijf soloplaten, voor 1975 dus, is Rod helemaal oké.

Op die eerste soloplaten is Dylan een rode lijn. Stewart neemt prachtige covers op van "Only A Hobo" (op *Gasoline Alley*, 1970), "Tomorrow Is A Long Time" (*Every Picture Tells A Story*, 1971), "Mama You Been On Mind" (*Never A Dull Moment*, 1972) en "Girl From The North Country" (*Smiler*, 1974).

De daaropvolgende plaat is *Atlantic Crossing*, de plaat waarmee Hornby's schaamte begint, en de eerste plaat zonder Dylancover. Maar opent wel met een eigen lied dat Griffins associatie verklaart: "Three Time Loser". Stewart kent de obscure Basementopname dan nog niet, maar Sid wordt natuurlijk getriggerd door het refrein van "I'm Alright":

*All right, I'm all right
I'm a three time loser
But I'm all right
All right, I'm all right
I'm a three time loser
But I'm all right*

Dylans wegwerpertje deelt eigenlijk alleen die ene uitdrukking met Stewarts refrein:

*I'm a three time loser.
Caught it up in Monterey,
Shook it up in East Virginia,
Now my friends say it's here to stay.*

... maar in de rest van de song is ook de ene na de andere Dylanreferentie te vinden. Hij bezingt een dame in *leopard-skin anklehigh boots*, en het derde couplet lijkt helemaal een knipoog naar de midjarenzestig Dylan:

*How dare you have a party
In a Chelsea basement
When the poor excited Jezebel said come outside.
She felt me up and kissed my face,
Put her dirty hands down in my pants.
She took all of my money,
Left me naked by the silvery moon.*

Chelsea, *Jezebel* (de non, uit "Tombstone Blues"), de *basement* uit "Subterranean Homesick Blues", en met enige tolerantie zijn er wel meer lijntjes naar Dylansongs te trekken, genoeg in elk geval om Griffins Stewartassociatie bij "I'm Alright" te verklaren.

Het lied is verder overigens een vrij banale stamper en zal niet helemaal voldoen aan Sids ideaalbeeld van een opwindende Faces/Stewartvertolking van een Dylansong.

Een gemeenschappelijke basis is er wel: Wilson Pickett. Op 15 juni '66 (en niet 1967, wat de meeste websites abusievelijk melden) komt *The Wicked Pickett* uit, het album met "Mustang Sally", met "Everybody Needs Somebody To Love", met "Sunny" en "Knock On Wood", met een Wilson Pickett, kortom, op een hoogtepunt in zijn beste jaren - een plaat die ongetwijfeld in de platenkast van de *Big Pink* is te vinden, vast meegenomen door soul-aficionado Robbie Robertson. Het voorlaatste lied van die plaat is "Three Time Loser":

*How many teardrops gonna fall tonight?
How many heartaches must a woman have in one life?
I lost a lover, lost a friend
Through with love I just can't win.*

*Three time loser
Three time loser.
One, two three in misery.
Three time loser.*

Het is een stomende soulstamper, op het lijf geschreven van "one of the roughest and sweatiest soul singers" (radiomaker Dylan, *Theme Time Radio Hour* aflevering 11), waarvan Dylan alleen de titel en het thema meeneemt naar "I'm Alright".

De muziek ontleent een improviserende Dylan aan die andere soulgrootheid, aan Curtis Mayfield en zijn Impressions. Melodie wijkt maar lichtjes af van "People Get Ready" en dat Robbie Robertson zo'n fan is van Mayfields gitaarlicks en -fills horen we wel vaker, hier in de Basement.