

The Beatles' musik · En kritisk studie

Forskningsfragment (1973)

af Bo Marschner

Forbemærkninger

Det følgende bidrag har, som angivet, adskillige år bag sig – så mange at en begrundelse for tekstens publicering så lang tid efter dens tilblivelse velnok kan være på sin plads. Jeg skal ikke forsøge at plædere for selve arbejdets aktualitet, idet det tværtimod står ganske klart for mig at der hviler et *post festum*-præget skær over store dele af det: min beskæftigelse med dette emne såvel som den behandling jeg har givet det.

Den fragmentariske afhandling kom for dagen i forbindelse med en art statusopgørelse over min skriftlige produktion helt tilbage til min tidligste tid som ansat ved instituttet, og det var navnlig den omstændighed at teksten forelå i håndskreven form(!) der bestemte mig for en renskrivning af den, med henblik på eventuelt at forsyne den med en slags godkendelsesstempel. Da dette arbejde uvilkårligt kom til at medføre en vis sproglig tilretning, uden at tekstens tidsbundethed dog er forsøgt tilsløret, opstod også tanken at lægge den frem for en større kreds. Først og fremmest ud fra en opfattelse af at det musiker-ensemble, som arbejdet beskæftiger sig med, ikke bare har historisk betydning men også, stadigvæk, synes at besidde en fascination der genspejler en del af gruppens samtidige, helt særegne kultmæssige status.

Den følgende fremstilling bærer præg af – og læseren ville givetvis ikke svæve i uvidenhed herom ret længe, selvom det forblev uomtalt – at den er tænkt i en meget videre dimensionering end det blev realiseret. Der er tale om en del af et kandidatstipendieprojekt (om den mest sammenhængende del af dette) som blev afbrudt i utide, efter et år, som følge af at jeg overgik til en adjunktstilling ved instituttet, med deraf følgende betydeligt indskrænket tid til forskning. Arbejdet blev som sagt lagt på hylden og aldrig siden videreført efter de oprindelige hensigter; andre forskningsmæssige opgaver blev taget op istedet.

Denne planlagte, bredere fremstilling er forklaringen på at teksten, og navnlig hele den første halvdel, er tyngt af teoretiske overvejelser, og i den forbindelse af en tænkemåde som givetvis kan virke noget *altmodisch* idag. Det er derfor ganske særlig den mere konkrete beskæftigelse med emnet i anden halvdel af opsatsen som jeg forestiller mig kunne appellere til den analytiske interesse der spores så tydeligt i øjeblikket. Og med inddragelsen af Roland Barthes' analyse af moderne "mytologiske" konstruktioner og denne myteteoris direkte applikation på The Beatles' fremtræden og produktion mener jeg, foruden at have fundet en væsentlig teoretisk tilgangsvinkel til at afdække deres særpræg, at jeg samtidig afslører en

side af en arbejdsmåde som jeg anser for at have været karakteristisk gennem hele mit hidtidige virke: en ret uforbeholden satsning på teorier der har forekommet mig at være af indlysende heuristisk betydning, om det så blot var i forbindelse med det enkelte, konkrete forskningsområde som dét der på et givet tidspunkt har stået i centrum for mit arbejde. Barthes' forståelse af moderne mytologi har jeg dog, ved hjælp af en transplantation af mindre tekstudsnit fra det andet af mine Beatles-arbejder fra dengang (*Marshall McLuhans medieteorier og The Beatles*, stencil 1973), her suppleret med andre synspunkter om vor tids mytiske karakteristika.

1 · Indledning

Det emne som jeg her skal beskæftige mig med bærer præg af uformelighed, for såvidt som det i sin brede kontekst rækker ud over grænserne for den enkelte forskers faglige kompetence og også let går ud over hans smagsmæssige præferenceområde. Med sine sociologiske, psykologiske, politisk-økonomiske, musikalske og literære facetter tvinger emnet *beatmusik* derfor til begrænsning, hvis undersøgelsen skal besidde en ikke bare seriøs men også helst videnskabelig karakter. Det synes ihvertfald at bekræftes af den overfladiske karakter som præger den litteratur der har villet omfatte såvidt muligt alle sider af beatmusikken, eller måske præcisere: *beatkulturen*.

Noget andet er at heller ikke afgrænsningen af emnet er uproblematisk. Netop i kraft af sin sammensatte karakter risikerer det isolerede aspekt af emnet let at blive kendt forholdsvis irrelevant, så at man ved at indskrænke en undersøgelse til bestemte, karakteristiske facetter betaler en pris herfor i form af manglende "praktisk informationsværdi". Det bliver på denne måde klart at titlen på dette arbejde ikke skal forstås direkte efter bogstaven: Det er ikke ved fokusering alene på det musikalske, men ved selve udvælgelsen af The Beatles, jeg har foretaget min nødvendige afgrænsning.

At det netop er denne gruppe musikere der er udvalgt for nærmere undersøgelse kan næppe forekomme umotiveret. Dertil er dens position og betydning i forbindelse med alle de tidligere opregnede facetter af beatkulturen tilpas fastslået. Men til disse grunde kommer nu at gruppen selv er historie, jævner udtrykt: opløst (ultimo 1970), spredt ud i enkeltskikkelser hvis produktion adskiller sig markant fra det der udgjorde en væsentlig del af enheden The Beatles' karakteristika: Med opløsningen gik der en identitet tabt som ikke blot var af musikalsk art men som udgjordes af et samspil af musikalske, tekstlige og mytiske forhold. Det er hensigten med dette arbejde at afdække essensen af dette æstetiske særpræg.

Jeg er på ingen måde den første der tilmåler The Beatles' sange kvaliteter der hæver dem op over genrens almindelige niveau og i udpræget grad over de forskellige lag der udgør dens samlede historiske udspring. For såvidt kunne man fristes til at betragte opgaven som kritisk i dagsaktuel emancipatorisk forstand og ved en påvisning af denne særstatus ende med en kritik overfor de mekanismer der betinger at selv den musik, der indenfor beatgenren på en måde transcenderer markedsapparatets nedskrevne krav til dets musikalske produkters udformning og kvalitet, blindt gøres forældet, blot som følge af nye produkters fremkomst.

Selvom der er grundlag for denne opfattelse kan en sådan kritik imidlertid ikke stå alene, unuanceret endsiges ureflekteret. Det ufuldstændige herved ville bestå dels deri at også The Beatles blev hjulpet frem til deres position som nogle af de til alle tider højest rangerende musikere ved hjælp af de samme mekanismer som til syvende og sidst behandler alle produkter lige, dvs. sørger for deres forældelse. Dels må kritikken også nuanceres ved fremhævelsen af det forhold at The Beatles ikke udelukkende søgte at overskride markedets sædvanlige krav og vilkår men at de sideløbende hermed reagerede på disse krav, indirekte imødekom dem.

I dette spændingsfelt ligger nøglen til en kritisk forståelse af The Beatles og som vel kunne indbyde til at blive fremført kategorisk.¹ Men gør man det farer man præcis ligeså unuanceret frem som før. For det er akkurat dette spændingsfelt, mellem emancipation og markedshensyn, mellem kunst og pop, som på dialektisk måde drev den musikalske udvikling frem hos The Beatles.

Det er denne dialektik der har skabt et fascinerende musikalsk og tekstligt univers, præget af imødekommenhed – de mange "*Reizmomenter*" i deres sange – og distance, især af ironisk og surrealistisk præget art.

Det er fascinationen af dette spil der oprindeligt har virket som ansporingen til at tage dette emnefelt op, og en fascination der samtidig, i begyndelsen, i høj grad havde karakter af en forvirring over sammensatheden i The Beatles' værk. Når jeg ubeskedent betragter noget af mit arbejde som væsentligt for en nøjere forståelse af The Beatles er det således ikke fordi jeg mener at have forstået at skære igennem røgslørene. Tværtimod næsten: det må i så fald være fordi jeg – såvidt jeg kan vurdere det: som den første – vil søge forståelsen af denne gruppe i en dialektisk tolkning af sammensatheden i dens sange og dens optræden. Mit ærinde bliver på denne måde hverken nogen panegyrik eller – i ordets modsatte betydning – en kritik, men snarere, for at bruge Ernst Blochs udtryk, en "*Polemik aus Bewunderung*".

¹ Dette er sket i Konrad Boehmers essay "*Reihe oder Pop*", i hans: *Zwischen Reihe und Pop*. München 1969.

2 · Første betragtning – mest udefra

Beatmusikken har været genstand for en intens interesse, også i litterær henseende, omtrent siden denne musikalske form begyndte at manifestere sig på et kulturelt set nyt kvalitativt niveau, omkring midten af 1960'erne, hvor den trådte frem som én af dette årtis repræsentative musikalske former. Hvordan denne udvikling initieredes og forløb skal først sidenhen omtales nærmere.

Så meget kan dog siges allerede nu at etableringen af denne særlige forgrening af rock'n'roll-musikken som en snart erkendt kvalitativt karakteristisk musikform, og dermed efterhånden en selvstændig genrestil, skyldtes mange andre ting end selve musikkens kvalitative forøgelse i form af en "ny tone". Dette forhold er tydeligt afspejlet i den foreliggende litteratur fra 1960'erne, hvor der stort set ikke eksisterer målbevidste undersøgelser omkring beatfænomenets specielt musikalske dimension.

Når det musikalske aspekt som sådant her vil blive genstand for den egentlige behandling er det ikke fordi det således er "til rest". Tværtimod finder jeg det vigtigt at pointere at den almindelige stærke betoning af de sociologiske og psykologiske omstændigheder i beatfænomenet har frembragt en art forvrængning af proportioner, på trods af sin orientering i det konkrete: beatkulturens virkninger indenfor de forskellige sociale grupperinger. Navnlig har den tysksprogede litteratur lagt vægt på disse spørgsmål², men hvor meget lys disse arbejder end har kastet over emnet og hvor meget de end har gjort opmærksom på fænomenets status som symptom på mangler indenfor de vestlige industrisamfund, så har deres synsvinkel været præget af den afgørende svaghed at den har forbundet sig med en værdi-nivellerende tendens.

På sin vis beskæftiger nemlig hele denne litteratur sig – dens forskellige perspektiveringer til trods – med et overfladefænomen, taget under ét, nemlig med beatmusikkens rent katalyserende funktion. Og dét på principielt samme måde hvadenten det drejer sig om *Beatlemania* eller det tilsvarende hysteri en mere inferior gruppe som *Deep Purple* kunne skabe samtidig hermed. Denne fremstillingsform savner metodisk stringens, ikke så meget fordi den indskrænker sig til at registrere de stimuli den ene eller den anden musik bereder en bestemt gruppe mennesker og derpå forsøger at forklare netop dette fænomen, men fordi den undlader at tage stilling til i hvilken udstrækning konjunkturerne på den masseproducerede musiks marked er udtryk for manipulerede reaktioner. Den overser i forbindelse hermed det forhold at der lejlighedsvis, indimellem har bestået

² F.eks. de forskellige bidrag af Dieter Baacke, navnlig hans *Beat – die sprachlose Opposition* (men jvf. dog her også slutafsnittet "Beat und die Erfahrung im Medium der Kunst"), og Christiane Ehrhardts *Beatles – Fabelwesen unserer Zeit?*

alternative, mere irrationelle og musikalsk set mere autonome drivkræfter som har været i høj grad medbestemmende for hele dette markeds udvikling.

The Beatles' musik repræsenterede i udpræget grad en sådan drivkraft; dels bort fra bestemte gruppe- eller klassetilhørsforhold, dels, og sammenhængende hermed, bort fra den herskende tekniske standard der for popmusikken bestod i en nødtørftighed m.h.t. kvalitet og som er begrundet i hensigten om varens hurtige slid.

Når denne indvending er fremført gælder det på den anden side om ikke at overse at det musikalske fænomen vi har for os i eminent forstand har status som massekommunikationsmiddel. Som sådant kan det ikke i længden studeres løsrevet fra sin samfundsmæssige virkemåde. Som korrektiv til den forflygtigelse af emnet, som er tendensen i den foreliggende litteratur, indebærer dette studier omkring den musikalske produktions interne vilkår, forholdet til det materielle produktionsapparat, men derefter – og herud fra – også en koncentration om selve det musikalske produkt, det massekommunikeredes specifikke status.

Selvfølge har den musikalske udvikling, som genren har gennemgået, bevirket at visse forfattere har beskæftiget sig med kvalitetsforskelle indenfor beatmusikken, idet de har indset det uholdbare i at operere med hele det forhåndenværende musikalske stof under en fællesbetegnelse, som musikalsk set er indifferent hvadenten den hedder "beat", "pop" eller "rock". I den situation har tendensen imidlertid gået i retning af at differentiere indenfor den musikalske sektor ud fra en systematik som er udledt af genrens rent musikalske, stilistiske diversitet. Heraf de mange betegnelser som "folk rock", "blues rock", "raga rock", "baroque beat", "art rock" etc.³ som, rent bortset fra spørgsmål omkring beskaffenheden af systematikken selv, har medvirket til cementeringen af hierarkiske forhold indenfor genren som er uden betydning for musikken og dens udvikling, men som det musikindustrielle produktionsapparat har været den første til at tilegne sig og profitere på, ud fra devisen om at der skal tilbydes en musik for ethvert publikum.

Det er også ud fra betragtninger over dette forhold at specielt The Beatles er valgt som studieobjekt. I deres musik bliver det nemlig i høj grad problematisk uden videre at sætte de forskellige påvirkninger og stilistiske komponenter eller "lag" (niveauer) ind i et hierarki, f.eks. med polerne "kunst" og "pop", eller autonomi og kommerzialitet. Hele spørgsmålet om Beatles-musikkens efterhånden accepterede status også som finkulturelt gods må diskuteres påny og på en anden basis end de hidtil anvendte grundlag. Men for at forstå det nærmere grundlag

³ Se f.eks. Hermann Rauhe: "Ansätze zu einer Didaktik und Methodik des Beat", i: *Musik und Bildung* 1969, s. 445-452.

for distinktionen mellem begreberne "fin" og "mindre fin" musik vil en kortere historisk udredning herom være på sin plads.

Siden begyndelsen af det 19. århundrede har der foregået en opspaltning indenfor den vestlige musikkultur. Der ses her bort fra den genuint folkelige musik der eksisterede langt ind i den industrielle æra under stort set de samme former som under de foregående, feudale perioder af historien, og opmærksomheden rettes helt imod "den resterende del" af musikkulturen. Kendetegnende for den er bl.a. dens udfoldelsesområde: byerne, endvidere dens produktionsforhold, hvor det er karakteristisk at det handler om musik komponeret med henblik på udgivelse.

Endnu i det 18. århundredes sidste del kunne man med et moderne udtryk kalde denne musik under ét for den finkulturelle, men efter den store borgerlige revolution og med opkomsten også af en industri der tog sig af masseudbredelse af musik: i trykt form og ikke mindst i form af en instrumentproduktion i stor skala, skete der efterhånden en spaltning af den samlede, i trykt form overleverede musik i en "seriøs" del og en "underholdende" del.⁴

Denne distinktion, som man ikke tidligere havde kendt til på samme måde, har siden da sat sig stadigt stærkere igennem, og den eksisterer endnu som en kløft i vores musikkultur som ingen kan tage fejl af. Den markeres af begrebslige modsætninger som "avantgarde" og "popmusik", som "Statens Kunstfond" og "Dansktoppen". Denne stadigt mere uddybede kløftdannelse kommer til syne i udviklingen inden for de musikalske produktionsforhold, der har forløbet som en polarisering mellem på den ene side musik der er skabt ud fra en bevidsthed om de økonomiske gevinstmuligheder der ligger i at give sig ind under masseproduktionens, idag navnlig pladeindustriens, TVs og musikvideo-produktionens rammer og vilkår, og som tenderer mod en helt igennem standardiseret og affirmativ – evt. blot nuanceret i retning af *trend*-sættende – fremtrædelsesform; på den anden side: en sektor der betegner sig som autonom⁵, og som tværtimod unddrager sig markedet gennem en tilpas radikal udtryksmåde og som derfor – trods en vis offentlig understøttelse og officiel blåstempling som den egentlige, repræsentative kunst – lever en art ghettotilværelse, har gennemgående yderst ringe social respons.

Det må indrømmes at relationerne mellem produktionsforhold og social udbredelse ikke er helt så entydige og unuancerede som her beskrevet: Også den "autonome" musik massespredes, uden dog at nyde en faktisk udbredelse der når væsentligt ud over snævrere kredse. Og mønsteret er, gennem historiens med-

⁴ Jvf. C. Dahlhaus: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*. Regensburg 1967, s. 7-11.

⁵ – og som en mand som Herbert Marcuse vil kalde "to-dimensional, udtryk for den frie og bevidste afstandtagen (fremmedgørelse) fra de bestående livsformer, hvormed [...] kunsten modsatte sig disse former, selv når de brugtes til at besmykke den." (*Det éndimensionale menneske*, s. 76.)

virken, under stadig forandring, uden tilsyneladende dog at kunne opløses, igennem den proces at isolerede elementer fra den autonome musik efterhånden inkorporeres i den masseproducerede underholdningsmusiks vokabular, hvori de altså kan betragtes som *gesunkenes Kulturgut*.

Det er vigtigt at holde sig for øje at denne dynamik, som for en ureflekteret betragtning er af primært stilistisk art, har sin virkning også på et bredere kulturelt og socialt plan. I og med at elementer fra den autonome kunst indsættes i en anden produktionsform, som led i orienteringen mod et andet og bredere marked, får de i den historiske situation en tendens til at blive betragtet som "deklasserede". Når det musikalske materiale tages i besiddelse af den musikalske konsumindustri tages det for det første samtidig ud af de særlige museale omgivelser det tidligere var "født" ind i og fungerede i: koncertsalen *par excellence*, og berøves derved en del af den *aura*⁶ det tidligere var forbundet med. Dette tab frembringes, og understreges, håndfast af reproduktionens varekarakter som lettest skjules hvor det drejer sig om en reproduktion (men en pseudo-fordobling) af et produkt der er hjemmehørende i koncertsalens aura-bestyrkende sammenhæng.

For det andet: Når det musikalske materiale tages i besiddelse af den kulturelle "konsumindustri" sker det som en absolut hovedregel med en historisk "regression" til følge, derved nemlig at materialet overtages uden at overskride eller berige den tradition det er udsprunget af eller indlejret i. Herigennem mister det sin oprindelige udtrykskraft, snarere end at fremvise nye udtryksmæssige skud, nærede fra traditionens stamme, og bliver dermed snarere tomt og affirmativt. Dette tvinger i sin yderste konsekvens den autonome kunst til at skærpe sine udtryksmidler, for at holde sig den diskvalificerende funktibilitet, der hermed har manifesteret sig, fra livet.

Noget andet er at udviklingskræfterne såvel indenfor den autonome som den industrialiserede musikfrembringelse med tiden har mistet en del af det konkurrencemæssige moment, netop ved at materialeudviklingens dynamik indenfor den autonome sfære har forløbet som en stadigt mere udtalt distancering af underholdningsmusikkens materielle stadi eller standard. Forholdet mellem de to musikalske kategorier er m.a.o. også begrundet i en mere immanent-musikalsk dynamik. Først i den situation, nemlig, hvor en komponist befinder sig i en forholdsvis isoleret eller på anden måde markedsuafhængig situation kan han frit hengive sig til eksperimenter med det musikalske materiale. Til bestemmelsen af positionen "isoleret" hører i nyere tid i vid udstrækning også dette at komponisten, hvadenten han virkelig er isoleret eller har skabt sig en markeds-

⁶ Ophævelsen af kunstens "aura" kan også ses som en mulighed for kunstens frigørelse fra dens ideologiske klassetilørsforhold, jvf. Walter Benjamin's "Kunstværket i reproduktionens tidsalder" (i antologien *Walter Benjamin: Om kulturindustri*). Jeg taler her kun om at oplevelsen af kunsten i dens auratiske former stadig er knyttet til et snævert udsnit af befolkningen, og at den masseproducerede underholdningsmusik reelt eksisterer for den resterende, brede del af befolkningen.

position der gør ham uafhængig i sit arbejde, er præget i sin musikalske praksis af arbejdsdelingen, specialiseringen (i hans tilfælde: den skriftlige formulering af musik), hvilket har bevirket at han har bundet sig til teoretiske overvejelser over det musikalske materiales dels *fysikalske*, dels *fænomenologiske* karakter og de formuleringsmuligheder der kan tænkes at knytte sig hertil.

Og på den anden side: At musik, som ikke ligger under for deltheden mellem komposition og realisation (og dermed for stærke traditionsmæssige bindinger til teoretisk aktivitet) men som tværtimod præges af et mere umiddelbart forhold til produktionsakten, – at en sådan musik ikke nødvendigvis bliver historisk regressiv er noget man bør blive opmærksom på. Selv for musik som heltigennem er i hænderne på et kommercielt produktionsapparat behøver dette ikke at gælde. Hverken produktionsformen eller det teoretiske stade i rent materialemæssig forstand *determinerer* musikkens ideologiske status. Til syvende og sidst har enhver teori om hvad der kvalificerer og hvad der diskvalificerer musik kun en vis, betinget gyldighed som ikke blot kan sættes ud af kraft på et samfundsteoretisk grundlag men også ud fra mere immanent-musikalske, æstetiske præmisser.

Dette gælder således for den teori der er kommet til udtryk gennem den foregående udredning og som kun er møntet på den vestlige musik fra den borgerlige revolution og indtil ca. 1960, hvorefter der allerede på stort set immanent-musikalsk grundlag kan konstateres et mærkbart brud med de indtil da gængse æstetiske værdinormer, bl.a. med det klassiske værkbegrebs sammenbrud. Ganske vist er denne teori historisk og materielt funderet, og den kan sandsynliggøre et kontinuerligt sammenfald af udviklingstendenser indenfor hhv. den samfundsmæssige udvikling og den musikalske produktion som samlet størrelse. Endda kan de to musikkulturers frembringelser, sammenholdt med hinanden, forstås stadigt klarere som hhv. en accept af og en skeptisk eller kritisk holdning til en samfundsstruktur med grundlæggende dybe modsætninger. Selv hos en så idealistisk præget komponist som Karlheinz Stockhausen, hos hvem man kan påvise inkonsekvenser mellem musikkens angivelige erkendelsesværdi og dens angivelige udtryksværdi⁷ råder denne form for symbolværdi i komponistens bevidsthed.

Hvordan det nu er (og den æstetiske teori må så være i kraft, rent praktisk, eller være omstødt, rent faktisk), så kan denne teori *som kritik* i visse situationer gribe fejl om sit stof, måske fordi teorien, i sin specifikke orientering mod det musikalske materiale og dets behandling, kan overse at den musikalske formulering pludselig kan være "trådt udenfor rækken", kan rent historisk have ladet sig falde udenfor de traditionelle præmisser, musikalske og samfundsmæssige,

⁷ Se evt. min artikel "Det materielle værdibegreb i materialistisk belysning", i: *Festskrift til Arne Kjør*. Århus 1973, s. 104 f.

eller den kan være på vej til det. Eksempler herpå leverer John Cage's musik fra ca. 1950 og frem.

Man ser et sådant fejlgreb hos Th.W. Adorno, om ikke med bestemthed i hans jazzkritikker (som baserer sig på jazzen i dens måske mest kommercialiserede former fra 1930'erne), så bl.a. i det enkelte tilfælde hvor Adorno beskæftiger sig med *The Beatles*.⁸ I en sammenhæng hvor denne gruppe betragtes som repræsentant for "*entartete Kunst*" (!) indtager Adorno det synspunkt at det må betragtes som problematisk blot at reagere med idiosynkrasi overfor ting som indbyder til at opfattes som kulturfjendtlige i og med at de perverterer det (kultur)-konsumerende publikum. Han ser sig imidlertid i stand til i tilfældet *The Beatles* at "*sublimere idiosynkratiske reaktioner eller erfaringer til teori*" og eksponerer denne, ganske i overensstemmelse med teorien som er fremstillet ovenfor, på følgende måde:

Was gegen die Beatles zu sagen ist, ist gar nicht so sehr etwas Idiosynkratisches, sondern ganz einfach das, was diese Leute bieten, womit überhaupt [...] die Kulturindustrie, die dirigistische Massenkultur uns überschwemmt, seiner eigenen objektiven Gehalt nach etwas Zurückgebliebenes. Man kann zeigen, daß die Ausdrucksmittel, die hier verwendet und konserviert werden, in Wirklichkeit allesamt nur heruntergekommene Ausdrucksmittel der Tradition sind, die den Umkreis des Festgelegten in gar keiner Weise überschreiten und die das an Ausdruck, was sie sich zutrauen und wovon die faszinierten Hörer behaupten, daß es das Faszinosum sei, objektiv eben durch die Abgebrauchtheit all dieser Elemente gar nicht mehr haben.

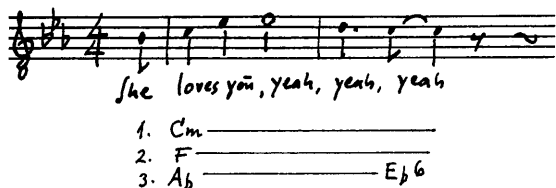
Det er nok for meget sagt at man må beklage at Adorno aldrig senere fik knyttet kommentarer til den habilitering af *The Beatles* som allerede var begyndt i 1965. Denne habilitering ville næppe have korrigeret hans opfattelse af disse forhold der – set i lyset af hans langt mere radikale syn på den samlede nyere avantgardes funktion (og i sidste ende: dens berettigelse) – er at betragte som en ret harmløs affære. Skal Adornos opfattelse korrigeres må man tilbagevise mere end der rummes i selve hans udtalelse. Holder man sig i første omgang til denne bliver det opgaven at vise at mange af de overtagne udtryksmidler, som *The Beatles* står for, netop ikke fremstår uforandrede men i kvalitativt set nyt lys, som enten skyldes idiomatiske vendinger i deres egen genre eller som "fremmedgør" oprindelige udtrykselementer i genren.

Undertiden, ja ofte, ser man hvordan *The Beatles* tydeligt nok lever op til Adornos fordring om at komponere "*mit dem wie immer auch entqualifizierten Material*".⁹ F.eks. hvor de insisterer på brugen af den forslidte dur-S6-akkord, til trods for at deres producer, den klassisk skolede George Martin ønskede at de

⁸ Samtale med Peter v. Haselberg: "Zeitadäquates Bewußtsein statt Vorurteil und Ideologiebefangenheit", i: *Akzente. Zeitschrift für Dichtung* 1965.

⁹ "Das Altern der neuen Musik", i: Th.W. Adorno: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*. 4. Göttingen 1969, s. 148.

skulle luge den ud fra deres harmoniske vokabular. I *She loves you* (1963) optræder denne akkord som et – man kan næsten sige formalt begrundet element, idet sangen bevæger sig progressivt-tonalt frem fra T_p til sangens Tonika, ved en gentagen harmonisk omkolorering af det fastholdte melodiske initial:



- 1. gang: c-mol, med melodiens grundtone som harmonisk grundtone.
- 2. gang: F-dur, med melodiens grundtone som harmonisk kvinttone.
- 3. gang: As-dur, med melodiens grundtone som harmonisk tertstone, og så tilsidst et harmonisk skift fra As-dur (S) til Es-dur (T) under melodifrasens udtrukne sluttone *c*, der tilføjer seksten til Tonikaklangen.

Dernæst må man se Adornos bemærkninger i deres videre, her uudtalte perspektiv: at popmusikkens egentlige slette funktion ikke ligger i musikken som sådan, men i dens “nedblændende” (Adorno), dens ikke mindst samfundsmæssigt bevidsthedslammende funktion.¹⁰ Det er en funktion som er en følge af musikkens overvældende standardisering, i sammenhæng med den vedholdenhed hvormed menneskene udsættes for sådanne standardprodukter via musikindustriens og massemediernes udbredelsesmekanismer. Da den tilslørende virkning, som der her tales om, foregår via en afmatning i selve måden der høres på, vil analysen af The Beatles’ musik også komme til at tage hensyn til dette spørgsmål i den konkrete sammenhæng.

Dog: det væsentligste stød mod Adornos Beatles-syn går samtidig langt ind i hans samlede samfundsmæssige musikteori, tenderer henimod at afsløre den som absoluteret, normativ, derved at den viser sig ikke blot samfundsmæssigt men også rent æstetisk set at være knyttet til en bestemt tradition indenfor en bestemt epoke. Hvad Adornos teori ikke har plads til er sådan kunst som, i refleksionen over den situation der er baggrunden for teorier af denne art, i sin æstetiske dimension frigør sig for sit historisk “påtvungne” moment af *stedfortrædelse* for det samfundsmæssige *problem*.¹¹ Dette skete allerede indenfor den

¹⁰ Se Th.W. Adorno: “Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens”, i: *Dissonanzen* (jvf. note 9), s. 13.

¹¹ Således udtrykt hos Adorno: “Die gesellschaftliche Totalität hat in der Gestalt des Problems und der Einheit der künstlerischen Lösungen sich sedimentiert, ist darin verschwunden.” (Einleitung in die Musiksoziologie. Reinbek b. Hamburg 1968, s. 221.) – Endvidere: “Ein Kriterium der Wahrheit von Musik ist, ob sie den Antagonismus, der auch in ihr Verhältnis zu den Hörern hineinreicht, zuschminkt und dadurch nur in so hoffnungslosere ästhetische Widersprüche gerät, oder ob sie sie durch eigene Gefüge der Erfahrung des

tyske arbejdersang-bevægelse; det er set siden hos eksempelvis Hanns Eisler og, stadig på primært politiske præmisser, i nyere "proletarisk" musik. På mere direkte æstetiske præmisser sporer man den samme intention allerede tidligt i The Beatles' musik, hvor den til at begynde med manifesterer sig som en slags krypto-emancipation (jvf. foregående eksempel). Det kan, for uddybningsens skyld, også ses andre steder: i Cage's "værker" og i et med The Beatles' fremkomst jævnaldrende musikalsk fænomen som den "ny enkelhed" eller minimalismen.

Så indbyrdes forskellige disse musikalske frembringelse er, og så problematisk det end er at drage sammenligninger mellem dem: komponisterne i disse sammenhænge er fælles om én ting, nemlig et bevidst forhold til deres musikalske praksis, som går ud på i en vis forstand at afsløre, ofte på ironisk måde, at kriterierne for deres frembringelsers *Stimmigkeit* – dvs. hvorvidt de stemmer overens med de forventninger eller evt. ligefrem krav som vi efter givne retningslinier (historisk medgivne) stiller op som målestok for deres ægthed eller værdi – er ideologiske kriterier.¹²

På trods af hvad man sædvanligvis advares imod, og på trods af diverse afskrækkende eksempler, er The Beatles hermed på specifik måde sat i forbindelse med den "autonome" musik fra de senere år. Forklaringen på at man burde være forsigtig hermed er ikke så svær at få øje på: Den bunder i bevidstheden om den altfor store afstand der efterhånden eksisterer mellem den og den kommercielle musik. Med inddragelsen af The Beatles i den ovenfor skitserede kunstsfære, der stiller sig i en alternativ emancipatorisk position, er der selvfølgelig ikke så meget impliceret en tilnærmelse på et stilistisk plan som på et æstetisk. For The Beatles', Cage's og Kagels vedkommende, dem hvem sammenligningen her kunne gælde, fremgår de betydningsmæssige ligheder indenfor et felt af overensstemmende eller beslægtede attituder til den musikalske kommunikations status i lyset af massemediernes eksistens og i de konkrete betingelser for den æstetiske produktion i denne sammenhæng.¹³

Antagonismus sich stellt. Innermusikalische Spannungen sind die ihrer selbst unbewußten Erscheinungen von gesellschaftlichen." (Ibid. s. 78.)

¹² Jvf. H.-K. Metzger's "John Cage. Frigiven musik" (Nutida Musik 1966-67/3-4. s. 44-51) og sammes "Om tonsättarens ansvar" (Nutida Musik s.å. nr. 1, s. 2-7). Sidstnævnte sted bl.a. (s. 6): "Att musiken redbart fullgjorde sina förpliktelser, att den genom fiktionen av ansvarsfullt arbete kanske kunde göra sig socialt oangriplig men på köpet förlorade sitt existensberättigande, det skulle just passa det samhälle som är alltigenom falskt. Visserligen kan fiktionen, driven till det yttersta och ad absurdum i förhoppningen om ett omslag i dialektisk mening, resultera i en antites till det bestående.

Så omvandlar t.ex. Kagel helt adekvat "ansvaret" i sin kompositionsteori, vilken han själv betecknar som "sträng logik med falska förutsättningar". De falska premisserna är, liksom för varje arbete och varje tanke, givna med den historiska realiteten själv. Men om förfaringsättet med en Odysseus' slughet [...] genom att skenbart gå med på dessa förutsättningar lurar dem och sätter dem ur kraft, så är därmed den reella omstörtningen given som målsättning. Konst är varken livsmedelsproduktion, kommunikationsteknik eller medicin. Dess domän är inte ansvaret, utan frivoliteten." – Disse sidste bemærkninger skal senere vises at være ord der ligeså godt kunne møntes på karakteristiske sider af The Beatles' æstetiske praksis.

¹³ Jvf. H.-M. Enzensberger: "Constituents of a Media Theory", i *New Left Review* 64, 1970, s. 31 (på dansk i *Vindrosen* 1971/2): "What used to be called art has now, in the strict Hegelian sense, been dialectically surpassed

Med de vidt forskellige teoretiske forudsætninger som præger de to umiddelbart også vidt forskellige kunstneriske manifestationsformer som The Beatles' frembringelser på den ene side, Cage's og Kagels på den anden, – og med de stærkt kontrasterende produktionsformer som de eksisterer under – lader dette fællespræg sig naturligvis ikke udmønte gennem direkte sammenligninger, men først efter en længere diskursiv og analytisk konkretiserende proces.

3 · Anden betragtning – mest indefra

At The Beatles figurerer, efter nogenlunde almindelig consensus, som den tydeligste individuelle igangsættende faktor i den ændring og kvalitative udvikling af popmusikken som der utvetydigt har været tale om, gælder først og fremmest i det samlede perspektiv som deres "værkmæssige" helhed viser. Og dog er det ikke til at overse at de yderst tidligt i deres karriere viste sig i besiddelse af originalitetstræk der kom til at blive stående som væsentlige elementer i deres særpræg og kunstneriske identitet også på længere sigt.

Men i hvilken udstrækning kommer det indenfor popmusikken overhovedet an på "originalitet"? Når Derek Johnson i sin populært holdte rock-historik *Beat-musik* siger om tidsrummet lige inden The Beatles' gennembrud:

Der var nu presserende behov for nye ledere, der ville være istand til at integrere popmusikken og give den ny form og indhold [...] Hvorfor det netop var The Beatles [...] der brød igennem med en så eksplosiv kraft, er svært at forklare. Den mest sandsynlige grund er, at poppen trængte til en ny impulsivitet, og [...] The Beatles [...] dukkede op på beatscenen i præcis det rette øjeblik

– så er der tale om en udpræget tankeløs efterrationalisering: Dette citat afslører, som så mange andre sætninger i denne bog, ubarmhjertigt sin forfatters grundfalske målestok og værdikriterium: musikindustrien i sig selv samt plade-salgslisterne. På den anden side forbinder denne efterrationalisering dog noget helt fejlagtigt med noget til en vis grad sandt: At The Beatles' gennembrud skulle skyldes rene tilfældigheder forekommer ikke sandsynligt, om ikke af andre grunde så fordi det dengang gjaldt som praktisk taget umuligt at slå sig igennem i den engelske grammofon- og underholdningsindustri med provinsen som eneste springbræt.¹⁴ Går man ind på Derek Johnsons præmisser: musikindustriens angivelige afmatning netop på denne tid, kunne det måske gælde som en

by and in the media. [...] This means that as far as an aesthetic theory is concerned, a radical change in perspectives is needed. Instead of looking at the productions of the new media from the point of view of the older modes of production, we must, on the contrary, analyse the products of the traditional "artistic" media from the standpoint of modern conditions of production."

¹⁴ Se f.eks. Hunter Davies' Beatles-biografi s. 133.

forklaring; men denne diagnose er stillet efter et langt blik i bakspejlet. Pop-industrien, kunne man omvendt hævde, befinder sig aldrig i et dødvande af kvalitetsmæssige grunde; en sådan tilstand vil kun kunne defineres stringent i økonomiske kategorier, ved konjunkturfald af forskellige arter og årsager. Og sådanne fald er sjældne, især som følge af pladeindustriens alliancer med masse-medierne og takket være diverse *hitlister*, hvor der altid vil være en nr. 1, en nr. 2 osv. – kort sagt: hvor der altid er konkurrence og "afveksling" som kan sørge for at holde publikums interesse vedlige. At tale om "popmusikkens manglende impulsivitet" og dens "behov for nye ledere" er at foregive at popmusikkens udvikling er betinget af dens kvalitet, hvor denne i virkeligheden er underordnet økonomisk rettede manipulationer med kvalitetsbegrebet.

Popmusikkens stagnation omkring 1962 får kun mening set på baggrund af hvad der fandt sted, såvel m.h.t. kapitaltilførsel til denne branche som m.h.t. en rent musikalsk nyorientering der fandt sted just med The Beatles' gennembrud. Det er fejlagtigt at sige andet end at popindustrien havde behov for nye fortjenstmuligheder, og sandt i den sammenhæng som Johnsons postulerede som et behov var kun det at "*ny form, indhold og impulsivitet*" faktisk blev en realitet i og med The Beatles' fremkomst på "scenen".

Når man i The Beatles' tilfælde vil bestemme det originale i deres tidlige produktion, må man først gøre sig klart at ændringer af såvel "form" som "indhold" i popmusikken i meget høj grad afgjordes af reproduktions- og (i anden række) distributionsleddene, altså af de udvælgende mekanismer: grammofon-industrien og radio/TV-institutionerne. Sålænge musikerne ikke var etablerede havde de så at sige ingen muligheder for selv at bestemme retningen for deres udvikling. De pladeproducerende selskaber rådede af forretningsmæssigt dengang selvfølgelige grunde over professionelle sangskrivere hvis opgave det var at opbygge et lager af kommercielt set ret "sikre" numre. Dette præfabrikerede materiale var enten på forhånd bestemt for bestemte sangere, hhv. musikere, eller det blev givet til navne som selskabet havde eller påtænkte at få i sin stald, som en kalkuleret chance for de pågældende (og for selskabet selv).

Hvad der under sådanne omstændigheder måtte være at karakterisere med ord som originalitet, nyt indhold osv. må i første række vedrøre de faktorer der står i forbindelse med udførelsen, og ikke så meget på selve sangens musikalske og tekstlige materiale. Det skyldes at de kursforløb som musikindustrien planlægger eller følger i høj grad tilskriver den *trend*-sættende virkning på den eller de udøvende, som i kraft af hele *publicity*-apparatet giver langt sikrere muligheder for at skabe fortjeneste ud af en pladelancering, end på et bevidst arbejde med selve udformningen af sangen, uden hensyntagen til en bestemt eller bestemte interpreter.

Dette forhold var endvidere specifikt historisk begrundet i de år hvor rock'n'roll-musikken begyndte at øve en afgørende indflydelse på popmusikken: I rock'n'roll var (som den blues-afledte musikalske form der er tale om) det musikalske materiale, og ofte ligeledes teksten, til det yderste skematisk og i sig selv "ubetydeligt". Det var først og fremmest udførelsesmåden – herunder sceneoptræden og til en vis grad også improvisation – der, efter negroid musiktradition, konstituerede musikken. Dog rådede der netop indenfor denne musik, i dens mere oprindelige former, autonomi på produktionsplanet i en ret vid udstrækning: der var simpelthen ikke behov for centralt tilknyttede sangskrivere for at oparbejde den kommercielt fornødne musikalsk/tekstlige stofmængde.

Det kan ikke hævdes at The Beatles' egen musikalske praksis var i overensstemmelse med normerne for en pladeproducerende karriere på det tidspunkt hvor det for alvor lykkedes dem at etablere kontakt med grammofonindustrien. Mest afvigende i så henseende var gruppens manglende betoning af sangsolisten som det samlende midtpunkt, det *performance*-mønster som var det absolut dominerende og ansås som det salgbare. Desuden hvilede The Beatles' repertoire i højere grad end det var normen på selvkomponeret stof, og ligeledes på et rent klangligt set utraditionelt substrat. Alt dette placerer deres særpræg mere på *materialet* end på dets artikulation.

Her skal nu præciseres lidt nøjere hvad der menes med en skelnen mellem materiale og artikulation eller interpretationsmåde. I den tidligere popmusik (rock'n'roll o.lign.) var det som nævnt i høj grad selve fremførelsesmåden, vokal, scenemæssigt og kun sekundært instrumentalt, der udgjorde de betydningsbærende elementer i numrene. På en måde lader det sig kun dårligt gøre i disse sammenhænge at adskille materialet fra artikulationen af det. En meningsfuld analyse må i sådanne tilfælde først og fremmest rettes imod semiotiske aspekter i sangen.¹⁵ Disse udgør ligefrem analysens primære materiale som derfor, sammen med sangens dokumentationsform: grammofonindspilningen, også bliver selve sangens *egentlige* musikalske materiale.

Hos The Beatles, derimod, ser man en stærkere betoning af det musikalske stofs rent *formale* side. Det er tydeligt at iagttage at artikulationssiden generelt er kraftigere eksponeret i gruppens indspilninger af fremmedkomponerede sange end det er tilfældet i deres egne numre, og at det her især gælder for de sange hvis materiale i formal forstand kan siges at have en mere udpræget rudimentær status, væsentligst er et springbræt for udfoldelser på interpretationsplanet.¹⁶

¹⁵ For et mere udarbejdet eksempel på en sådan analyseform, se afsnittet om Buddy Holly's musik i Dave Laing's *The Sound of Our Time*. 1969, s. 97-102.

¹⁶ Mest af alt gælder det rendyrkede rock'n'roll-klassikere som deres version af *Twist and Shout*, *Dizzy Miss Lizzy* o.lign.

I deres egne sange har deklamationen generelt et langt mere objektivt, "rent" præg og korresponderer, i tilfælde hvor excentricitet i artikulationen gør sig gældende, fortrinsvis med konkrete formale, dvs. betydningsgivende – semiologiske – momenter. Under alle omstændigheder: når man taler om en speciel kvalitet i de tidlige Beatles-sange, så kan den kun i stærkt begrænset omfang henføres til syngemåden, sådan som man navnlig tidligere har villet betragte det – velsagtens på baggrund af de hysteri-fremkaldende egenskaber gruppen var i besiddelse af og som de fire Beatles aldeles ikke selv var herrer over.

I det hele taget er det et indicium for at kvaliteten i deres sange skal bestemmes mere gennem formale kategorier end gennem interpretatoriske at karakteriseringer af disse sange aldrig rigtig får nogen præcisere formulering i indholdsmæssig forstand, men istedet gerne karakteriseres vagt med ord som "optimistisk", "vittig" eller "fræk". Sammenligner man med de almindeligst forekommende prædikater for *The Rolling Stones'* sange, som uden sangsolisten Mick Jagger's interpretation mister meget af deres særpræg, så lyder de ligeså typisk: "aggressiv", "frustreret", "narcissistisk" og "sexuelt hentydende".

Det Beatles'ske "formale" særpræg udspringer ofte af en strukturel *tvetydighed* som, langt fra at være tilstede i alle deres tidlige numre, dog udgør et moment i deres tidlige produktion der ved nærmere studium ikke er til at overhøre.

Som naturligt er kommer en sådan tvetydighed typisk til udtryk i et samspil mellem tekst og musik. Den grundlæggende karakter svarer til popsangens og poplyrikkens traditionelle, meget lidt informationsgivende meddelelser. Der sker imidlertid hos The Beatles, både på det tekstlige plan og i den musikalske dimension, nu og da dét at meddelelsen lader sig forstå på flere måder – det sker navnlig for tekstens vedkommende – eller at meddelelsen gennem musikalske pointer får en drejning mod det flertydige eller i en uventet retning. Alt dette er imidlertid noget der sker *under* den velkendte og upåfaldende overfladestruktur, en overflade som efter popmusikalsk tradition er uden attentionalitetsskrævende¹⁷ momenter.

Jeg vælger som det første eksempel til illustration af dette forhold The Beatles' "Do you want to know a secret" fra LP'en *Please Please Me* (maj 1963).

I stilistisk henseende bekender denne sang sig, som det er den almindelige regel i The Beatles' tidlige produktion, til tidens traditionelle mønstre for melodisk udformning. Der er ganske vist raffinerede elementer i dette typiske eksempel på beatle'sk popstil, men de er på ingen måde så frapperende endsige emancipatoriske at de truer med at sprænge rammerne for begrebet popmusik, sådan som man kan hævde det om f.eks. "Yesterday" fra LP'en *Help!* (august 1965). Eta-

¹⁷ Ordet attentionalitet er valgt for at præcisere at gennemsnits-popsangens udsagn nok kan høres og så sandelig ofte rent faktisk modtages i opmærksom lytten og forståelse. At forholde sig attentionalt til den, derimod, er at afsløre dens banalitet, evt. også dens falskhed.

bleringen af en subversiv tvetydighed fordrer på dette tidlige tidspunkt at undermineringen af poppens følelsesindhold sker indenfor selve rammerne af genrens eget, vedtagne udtryksregister.

Dette udelukker på den anden side ikke at *forskellige* popmusikalske stilarter kan bringes sammen indenfor den samme sang, og dette er hvad der sker i den sang vi her skal behandle. Der er navnlig tale om én mærkbar musikalsk brudflade, nemlig mellem den næsten recitativiske indledning i tonikavariantens moltoneart og sangens hoveddel. En raffineret, omend i denne forbindelse mere uvæsentlig detalje er den korte guitarlinie som danner overgangen fra den mørktfarvede, afstands-markerende, serenadeagtige deklamation i indledningen og til den udpræget nære, intime tone i sangens hoveddel: Dels markeres overgangen fra mol til dur ved en melodisk pendulbevægelse der, efter en berøring af oversekunden, aftegner først moltertsens og umiddelbart derefter durtertsens. Dels bliver disse kromatiske tertstoner til en slags spejlbillede af den nedadgående kromatiske basgang i den følgende takt, hoveddelens første takt, – den basgang der (med sin harmoniske overbygning) svarer for en god del af det intime men samtidig også vittigt-ironiske præg i dette afsnit:



Det musikalske brud modsvares nøje af et tekstligt: Indledningstakternes *you'll never know how much I really love you / you'll never know how much I really care* har, overfladisk hørt, utallige panderter i croonerens repertoire, som også den her anslåede tone refererer til. I denne sammenhæng ville teksten kunne omskrives til: *You can't imagine how much...* etc.

Men opfattes teksten strengt efter bogstaven, hvad der heller ikke er utænkeligt, får den derpå følgende tekst i en attentional opfattelse karakter af et dementi af den foregående uvished: *Listen, do you want to know a secret?* – en afsporing der også understreges tydeligt musikalsk. Og samtidig bliver det straks noget af et spørgsmål, hvis man tænker tilbage på indledningsteksten – hvad man ikke gør allerede ved den første eller anden gennemlytning af sangen, men dette er en analytisk situation – om ikke der er noget af en sandhed gemt gemt i croonerindledningens udsagn om at det er en gåde (eller hemmelighed) med den givne kærlighed. For mens der hele tiden utvetydigt har været talt *til* og *om* 2. person,

så skaber ordene *do you want to know a secret* forvirring i denne sammenhæng: Her synes der pludselig at hentydes til en tredje person (da en hemmelighed normalt består mellem to eller flere personer). Denne tvetydige situation får yderligere næring gennem den umiddelbart følgende frase: *do you promise not to tell* – en bemærkning der uden videre må betragtes som sprogligt usædvanlig, når man betænker at den er fremsat overfor selve den person hvem denne hemmelighed faktisk gælder.

Under alt dette forholder det musikalske lag sig "tavst", neutralt, for såvidt som det afspiller den samme frase til de to tekstlinier og iøvrigt fortsætter hermed i næste strofe, hvor forvirringen igen gradvis elimineres, først med ordet *whisper*: "*closer, / let me whisper in your ear*", og så definitivt: "*say the words you love to hear*".¹⁸ Men egentlig er det også kun for såvidt at musikken er neutral. I den uforandrede melodiske linie såvel som i det riff-prægede akkompagnement ligger der en underfundighed gemt – her kan det være på sin plads at gøre opmærksom på den vittige måde hvorpå den deklamatoriske pause efter ordene *listen* og *closer* er udfyldt – som netop får karakter af det hemmelighedsfulde ved at materialet ikke forandres men bevarer sin karakter af et åbent spørgsmål, og dét akkurat så længe som teksten selv giver anledning til tvetydighed: Den trinvis opadgående melodifrase forandres i sit harmoniske fundament når man er nået til *say the words you love to (hear)*. Dette, sammen med den metriske inddeling af den takt der udfyldes af ordet *hear*, nemlig: $4/4 = 3+3+2$ 8.-dele (det markeres udelukkende instrumentalt) tilkendegiver, både i forhold til den mere vage rytmik i samtlige foregående takter og på baggrund af at $3+3+2$ -inddelingen også bekræftes vokalt i den tekstligt set definitive frase som nu følger: *I'm in love with you*¹⁹ sangens gradvise bevægen sig ud af tvetydigheden, sådan som denne udvikling også ytrer sig på det tekstlige plan.

Musikalsk signifikans har også slutningsdannelserne indenfor de enkelte (tekst)fraser i dette afsnit: Der er her igen tale om en ret stereotyp udformning, med dominanttonen som *finalis* og oversekunden eller overtertsen som *penultima*. En undtagelse herfra ses første gang i takten som adskiller de to strofer. Her nås dominanttonen først i den følgende takt; *finalis* bliver den kromatiske gennemgangstone fra oversekunden og op til dominantfunktionen. Imidlertid har denne invarians ingen informationsværdi i tvetydighedens perspektiv, dels fordi den harmoniske underlægning blot fortsætter med den kromatisk prægede

¹⁸ Det er ikke uden interesse man bemærker at den autoriserede *nodetekst* på dette sted konsekvent lyder: *say the words I love to hear*, – en detalje som vil indicere at *say* er imperativ og ikke sideordnet med *let me whisper ... (let me) say...* Har det på noget tidspunkt været meningen fra den tekstforfattere Beatles side at "I" skulle bruges på dette sted fremfor "you", så må det have været for at "say" med sin imperativiske værdi i et nu skal afsløre den usædvanlige brug der har været gjort af ordet *secret*: et betydningsselement i et spil eller et ritual mellem to elskende.

¹⁹ Nodeteksten er fraserings- og tekstlægningsmæssigt set upålideligt på dette sted.

ligebevægelse som er igang allerede fra den foregående takt, dels pga. teksten, der på dette sted ikke siger andet end det rent udfyldende: "*whoa*". En vis signifikans har derimod – selvom der i melodisk forstand ikke er tale om nogen variant – den lange *penultima* (en hel takt) på ordet *hear*, idet tonika undtagelsesvis ikke indtræffer på 1. slag i takten og den første *finalistone* (på 1 i næste takt) ikke er tonikal men dominantisk. Men først med den tekstligt set definitive linie bliver der tale om en helt ny form for slutningsdannelse, et opadgående kvartspring, som for denne sang som helhed viser sig at udgøre den eneste undtagelse fra den fremherskende melodiske formel for fraseslutninger.

Taget alvorligt er det formafsnit der her er analyseret, og som har tvetydigheden som sin *agens*, ikke muligt at gentage, selvom popmusikkens formale kánon påbyder det. Tvetydigheden er et overstået stadium, en effekt som er udspillet når sangens A-del er forbi. Igen analytisk set. Men sangen skal jo netop ikke "tages alvorligt", som de foregående analytiske observationer har vist; eller rettere: den skal både kunne fungere som en hvilkensomhelst anden schlager, dvs. opfattes u-attentionalt, og den skal skabe forrykkelse i perceptionsapparatet – hvorved den først virkelig underholder! For såvidt havde der ikke været noget at indvende ifald The Beatles, i overensstemmelse med traditionen, eksponerede dette formled som en uforandret reprise. Det ville for den indforståede få betydning som en blotlæggelse af popsangens formale uskyldighed eller ignorans.

Nu bekræfter de imidlertid at den formale gang, i dens funktionelle afspejling af den tekstlige, primært betydningsbærende dimension i sangen, er irreversibel, og giver hermed den bedste grund til overbevisningen om at analysen ovenfor svarer til sangens meddelelsesstruktur. Dette sker med en modifikation af replisen som nok er beskeden, rent formalt set, men som i semiotisk forstand er overordentlig karakteristisk: Den består i at de meget sigende pauser i den vokale linie nu udfyldes med et vokalt flerstemmigt "*doo-da-doo*", der grunder sig på den kromatisk prægede instrumentale akkompagnementsfigur fra tidligere. Med illudereringen af dette baggrundskor (som der er tale om, v.h.j.a. teknisk frembragt efterklang) slås situationens sammenhæng afgørende fast som værende utvetydig: der er nu ikke længere tale om den mulige tilstedeværelse, i sangens indholdsfelt, af andre end "*de to*". Med den særlige brug af ordet *secret* forholder det sig som beskrevet sidst i fodnote 18, og den semiotiske tolkning af "*doo-da-doo*"-koret har da også sin parallel i Dave Laing's (tekst)analyse af The Beatles' "*Drive my car*" (fra *Rubber Soul*):²⁰

The song fades out on a chorus of "*beep-beep, beep-beep, yeah*", and one recalls that in J.P. Donleavy's *A Singular Man* the preliminaries of love-making for the central character and his wife begin with an exchange of *beep-beeps*.

²⁰ Laing, *Op.cit.* s. 124-126.

"Do you want to know a secret" er – sammen med sangen "If I fell in love with you" som vil blive analyseret længere fremme – det mest gennemførte eksempel fra The Beatles' tidligste produktion på en betoning af en ambivalent kvalitet under popsangens overflade. Afsnittet som her har været analyseret har noget af den samme sansebedragende effekt som det velkendte fikserbillede der både kan ses som en vase og som to ansigter vendt mod hinanden (også denne sammenligning er taget fra Dave Laing's analyse af "Drive my car").

I flere andre tidlige Beatles-sange fremtræder ambivalensen mere glimtvis, og da oftest som momenter af stor humoristisk virkning.

Som bekendt er intet mere dræbende for humor end forklaringer på hvad denne består i. Det er derfor jeg her skal tage min tilflugt til en forklaring på fænomenet, af dramatikeren Sven Clausen, som analyserer det på den eneste ikke-umulige måde, nemlig ved selv at være morsom. Samtidig er forklaringen dog stringent nok til at kunne anvendes, i det mindste i det særlige ærinde som det her skal gælde:

Kanske er princippet i humor det samme som i en rutschebane. Man bringes med voldsom pludselighed fra et højt sted til et lavt uden overgang. Hjernen kan, tænker jeg mig, ikke opfatte de to yderpunkter på én gang. En eller anden lille fiber gør sig voldsom anstrengelse, men får, ligesom enhver anden muskel (eller hvad det nu er) der overanstrenges, krampe, og krampe er kildrende. Denne kildren, fremkaldt ved overanstrengelse i hjernen med at fastholde de to modsætninger på én gang, er, tænker jeg mig, humor. [...] Med denne teori stemmer det blandt andet godt at kendte vittigheder ikke er morsomme.²¹

Det var også modsætningsforholdet, som Sven Clausen fremhæver det, der var kilden til det morsomme i "Do you want to know a secret", og som gjorde at sangen ikke er slet og ret banal (sentimental er den end ikke på overfladen). En mindst ligeså præcis teknisk lokalisering af dette humoristiske enzym kan foretages i sangen "It won't be long" (fra LP'en *With The Beatles*, dec. 1963). Tekstligt virker det første afsnit i denne sang i kraft af ordspillet mellem *it won't be long* (gentages to gange) og *till I belong* (to you). Dette "modsætningsforhold" sættes i relief, rent musikalsk, på præcis det rette sted, ved at der efter en modalt præget harmonifølge: a-mol, C-dur, a-mol, F-dur på *belong* anbringes en formindsket septimakkord (ufuldkommen altereret vekseldominant: C-durs DD₉)²², altså en harmonisk valør der klart stikker af mod den modale progression med dens hårde, mere objektive karakter. Samtidig er denne akkord fra det romantiske harmoniske vokabular på en måde blevet retfærdiggjort udtryksmæssigt af ordet

²¹ Sven Clausen, *Skuespillets teknik. En nordisk håndbog i dramaturgi*. Kbh. 1949, s. 14.

²² Nodealbum'ets harmoniske sats er på dette sted aldeles korrupt.

belong's nye betydning, og teknisk er akkorden retfærdiggjort ved at den indpasses i den kromatiske baslinie *f, fis* til C-durs ⁶₄-akkords bastone *g*.

"Ask me why", én af The Beatles' allertidligste sange (jan. 1963), er en tekstligt set ganske traditionel *love song*, med ekkoer af den mere ulykkelige tid "forinden" (bemærk i musikken de stedfortrædende mol-parallellakkorder f.eks. på *I love you* samt i sangens slutning), men helt uden dobbelttydig karakter på nogen måde i det tekstlige lag. Musikalsk sker der imidlertid en distancering fra denne tekst, på to steder: Første gang efter frasen *my happiness still makes me cry* – et såre stilrent og i en popmusikalsk sammenhæng upåfaldende billede på overvældende lykke – som fuldstændig splintres af den efterfølgende lille instrumentaltalfrase (den transkriberes ikke let, men må høres) der går tilbage til sangens optimistiske forspilsfrase. I første strofe var denne lille instrumentale udfyldning mere i overensstemmelse med sin tekst: *Can't you tell me things I want to know?*

Her bliver der med andre ord, i modsætning til hvad der var tilfældet i "Do you want to know a secret", tale om en udlevering af popmusikkens almindelige ubekymrighed om formens tilpasning til indholdet. Det samme gør sig gældende i "It won't be long" (1. mellemdel eller "episode"), hvis instrumentale efterspil (overtaget fra A-delens efterspil og afspejlet i B-delens første vokale delfrase – et eksempel blandt mange på hvor organisk The Beatles alligevel, midt i formens skematisme, skaber sammenhæng indenfor deres eget formunivers) kun undertagelsesvis er i samsvar med den tekst som frasen kommenterer: Udsvinget i den foregående linie fra C-dur til As-dur peger snarere mod c-mol eller g-mol (hvor As er *S_n*), hvilket ville passe vel til tekstfraser som *Every night when everybody has fun, Here am I sitting all on my own; Every night the tears come down from my eyes, Every day I've done nothing but cry*. Men den efterfølgende, udfyldende eller kommenterende instrumentaltalfrase parodierer hver gang, med sin tilbagevenden til den glade C₆-struktur, hver og én af disse lamenterende tekstlinier på en mildt ironisk facon.

At The Beatles typisk har et etisk set indifferent, men til gengæld æstetisk set pointeret forhold²³ til popsangens traditionelle ennemæssige univers, kærligheden, fremgår også af andre af deres sange. Det skal belyses nærmere ved at gå ind på det veleksponerede motiv i deres tidlige produktion som kunne kaldes "hold your hand"-motivet.

²³ Modstillingen og de implicerede karakteriseringer står naturligvis i gæld til Kant (*Kritik der Urteilskraft*, 1799), uden at der skal lægges for meget i denne reference. Om det *skønne* siges det her (s. 16): "*Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen oder Mißfallen ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön.*" – Om det *etiske* (s. 14): "*Etwas aber wollen und an dem Dasein desselben ein Wohlgefallen haben, das ist: daran ein Interesse nehmen, ist identisch.*" – Men disse bemærkninger kan måske passende betænkes igen under den senere analyse af Beatles-sangen "Revolution".

Dette motiv relaterer sig på en ganske særlig måde til det faktum at rock-musikken frem til et godt stykke op i 1960'erne var kategorisk forbundet med en friere, for ikke at sige mere løssluppen seksualkodeks og med en bevidst distance til den forblommede romantiske tone og tale i den mere alment accepterede underholdningsmusik af amerikansk aftapning, orienteret som denne var navnlig mod et bornert voksent publikum.

Det fremgår af hovedparten af litteraturen om The Beatles at den hurtige og mærkværdigt brede accept af gruppen bl.a. skal ses i forbindelse med at The Beatles ved at bryde dette idémæssige karaktertræk for rockmusikken kunne godtages af både unge og voksne. Det er dog noget af en forenkling af den historiske proces: De samlede kendsgerninger omkring The Beatles' vej til en sådan særstatus viser et noget andet billede af denne udvikling. Man overser her at det ikke var The Beatles der indledte den uskyldiggørelse af rock'n'roll-ens tekstlige side. Tværtimod sluttede de sig i det stykke til en veletableret tradition i "hvid" amerikansk, mellemklasse-orienteret popmusik med rock-"tone" fra slutningen af 1950'erne, bl.a. repræsenteret ved Buddy Holly.

Det helt specielle ved indholdet af The Beatles' udnyttelse af denne "uskyldiggørelse" af rhythm'n'blues-ens og rock'n'roll-ens indholdsmæssige karakter skal igen søges i underfundigheder m.h.t. hvordan de formulerede det centrale kærlighedsmotiv. Heller ikke "*I want to hold your hand*"-udsagnene i disse sange kan man tage for deres pålydende. Indenfor deres tidligste produktion forekommer motivet to gange, i "*I saw her standing there*", og i det andet tilfælde afspejlet i selve sangtitlen: "*I want to hold your hand*".

Begge steder skal man bemærke et semiotisk særtræk i brugen af falsetovergangen under selve den tekstfrase det her handler om. Der er på denne tid en vis evidens for at sætte denne vokale teknik hos dem i forbindelse med en form for – selvironisk – narcissisme, f.eks. i følgende sammenhæng:

From Me To You

If there's a-ny-thing that you want. If there's a-ny-thing I can do ..

2.g.: Like a heart that's oh so true

“Hold your hand-motivet dukker op for sidste gang i sangen “If I fell in love with you”, året efter (1964). Det er her “udviklet” i betydningen: problematiseret, men også i den således udviklede form, hvor det erkendes at *love was more than just holding hands*, indebærer motivbehandlingen skjulte betydningsbærende momenter udover den “globale”, upåfaldende forståelsessammenhæng. De fleste af de latente meningsforskydninger fremgår, viser det sig igen, i forbindelse med bemærkelsesværdige betoning af formale detaljer. Teksten spiller i dette eksempel den dominerende rolle for analysen; musikalsk rummer sangen ganske vist ligeledes særprægede detaljer, men de har ikke helt på samme måde som i “Do you want to know a secret” en betydning der kan fikseres præcist i den øvrige analytiske kontekst.

Handwritten musical notation for the first system of "The Entertainer":

Handwritten musical notation for the first system of "The Entertainer". The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written on a five-line staff with notes and rests. Below the staff, there are handwritten lyrics: "are, they just play it like that". There are also handwritten numbers (2, 2, 2, 2, 2, 2) and a "C" below the staff, likely indicating fingerings or a common time signature change.

Allerede i sangens første afsnit tegner der sig en ret ejendommelig situation, og typisk nok for The Beatles' underminerende virksomhed på den måde at der forløber ret lang tid imellem de to informationer indenfor dette afsnit der skaber den parodiske situation. Denne sindighed forstærkes af nogle usædvanligt korte musikalske delfraser, fraser som er adskilt markant fra hinanden ikke mindst ved hjælp af harmoniske fravigener (jvf. t. 1-8).

Når man er nået så langt som til: *and I found that love was more than just holding hands* har man, ikke mindst pga. den særlige musikalske teknik i dette forløb, glemt det som denne udtalelse skal ses i sammenhæng med, nemlig opfordringen: *help me understand*. Sangens 1. person viser sig herigennem (hvad der skal fremgå tydeligere sidenhen) at være i den situation at han overhovedet ikke begriber kærligheden, andet end i den negative forstand at han har erfaret at den er *more than just holding hands*. Hvad mere véd han angiveligt ikke, og det beder han derfor den person, som denne sang er direkte henvendt til, om hjælp til at forstå.

Der er m.a.o. her tale om en meget umoden fyrs friere; dette legitimerer brugen af den sentimentale popsangs almindelige, floskulære ordforråd, der umiddelbart fremtræder som overflade, men som i virkeligheden, betragtet nøjere, repræsenterer subversive træk i sangen.

Til de hyppige *musikalske* interpunktioner i sangens indledende afsnit svarer i det næste afsnit nogle mindst ligeså hyppige *rimmæssige* interpunktioner, der også går på tværs af den musikalske fraseinddeling:

<i>If I give my heart</i>	a	
<i>to you</i>	b	
<i>I must be sure</i>	c	
<i>from the very start</i>	a	B ₁
<i>that you</i>	b	
<i>would love me more</i>	c	
<i>than her</i>	x	

<i>If I trust in you</i>	a'	
<i>oh please</i>	b'	
<i>don't run and hide</i>	c'	
<i>If I love you too</i>	a'	B ₂
<i>oh please</i>	b'	
<i>don't hurt my pride</i>	c'	
<i>like her</i>	x	

	<i>So I hope you see</i>	a''	
	<i>that I</i>	b''	
(Rim: <u>d</u> – <u>d</u>)	<i>would <u>love</u> to <u>love</u> you</i>	c'	B ₃
	<i>and that she</i>	a''	
	<i>will cry</i>	b''	
(Rim: <u>e</u> – <u>e</u>)	<i>when <u>she</u> learns <u>we</u> are two</i>	c''	

Givetvis bidrager disse mange rim-interpunktioner til at camouflere uhyrlighederne i teksten. Dertil kommer at sangeren ganske ofte sammenblander realitet og forhåbning gennem uformidlede overgange mellem de konjunktiviske udsagn (*If I ...*) og udsagn som *I would be sad if our new love was in vain ...* Barokt parodiske er således de meget behændige virkninger der opstår ved at The Beatles lægger denne sang ud i en symmetrisk form:

A B₁ B₂ C B₃ C B₃ (A)²⁵

Tekstligt set kommer den første overgang mellem B- og C-leddet nemlig til at referere til forholdet mellem sangeren og hans nye tilbedte:

... don't hurt my pride like her. 'Cos I couldn't stand the pain ...,

– men anden gang vi kommer til C-leddet mister ordet *couldn't* dén konjunktiviske valør det havde i den tidligere sammenhæng: Det opfattes nu som datid og indikativ og refererer tydeligt til sangerens *tidligere* kærlighedsaffære, hvor det får den nye tilbedte til at fremstå som et simpelt instrument for sangeren til at vække jalousi og måske anger hos den der "sårede hans stolthed" etc.:

*So I hope you see
that I
would love to love you
and that she
will cry
when she learns we are two.*

'Cos I couldn't stand the pain ...

Den sidste genistreg m.h.t. konfusionen mellem forhåbning og realitet, mellem "indikativ og konjunktiv", kommer til allersidst med formens endelige afrunding, sangens refrænagtige tilbagevenden til udgangspunktet: *... she will cry when she learns we are two, -- If I fell in love with you !*

²⁵ Tallene efter formleddene B refererer kun til tekstlige formdannelser.

4 · Mytologiske analyser og fremskyndet slutkadence

Udgangspunktet for den foregående række af analyser var den opfattelse at der i The Beatles' værker med mellemrum kan udskilles to betydningsmæssigt forskellige niveauer: en *overflade* der fremtræder som idiomatiske elementer i den popmusikalske tradition som de indgik i og gik ind i, og et *underliggende* lag der træder frem gennem attentional betragtning af det musikalske og tekstlige materiale og disse elementers eventuelle samspil. Niveauerne kan være mere eller mindre klart adskilte, og adskillelsen vil naturligvis til en vis grad altid afhænge af betragterens opmærksomhed og disposition, men herudover også af selve det musikalske og tekstlige materiales beskaffenhed. Sangenes mening kan udviskes gennem en art atomisering (både tekstligt og musikalsk) som det blev vist i analysen af "If I fell in love with you", og endvidere gennem forsimpning af selve det tekstlige materiale, en reduktion til et klichépræget men måske samtidig også et suggestivt sprog (*do you want to know a secret?*), og sidst men ikke mindst ved at det musikalske materiale med dets generelt forholdsvis raffinerede karakter bemægtiger sig tilhørerens opmærksomhed mere end teksten gør. Dette lægger tilsammen op til at sangens meddelende indhold opfattes overfladisk, efter bogstaven, stump for stump.

Spørgsmålet er nu hvilken evidens der er for at hævde at der er *ment* noget særligt med at noget således udfolder sig under den mere upåfaldende tekstlige overflade. Man kan i denne forbindelse henvise, for det første, til eksistensen af *åbenlyst* ironisk udformede sange såsom "I'll cry instead" (teksten) og "Another girl", hvor i den filmiske realisering (*Help!*) den stadigt besungne fremstilles visuelt på den måde at der, hver gang omkvæds- og titellinien lyder (*'Cos I have got / another girl ...*), dukker en ny, smuk pige op omkring Paul McCartney (–han er, omend venligt, lige lidt interesseret i dem alle). Vigtigere er det dog at konstatere at de funktionsmekanismer, som kan analyseres frem af de mere kryptisk holdte sange, temmelig nøje følger en bestemt funktionel struktur der knytter sig til The Beatles' direkte, verbale kommunikation med omverdenen, en interaktion der er karakteristisk ikke mindst ved sin *mytedannende* effekt.

Tendenserne imod en udviskning af tekstens betydningsmæssige status kan ikke begribes nøjere uden sammenhæng med The Beatles' mytologisering af deres eksistens som gruppe. En sådan aktivitet er for såvidt helt forståelig i lyset af moderne myteteorier som f.eks. dem som medieteoretikeren Marshall McLuhan og den marxistiske filosof Ernst Fischer har udkastet.

Myter opstår iflg. McLuhan under særlig komplicerede situationer, såsom i tider med teknologiske, bevidsthedsmæssige og alment kulturelle skred, og ikke mindst sådanne som er skabt af de nye kommunikationsmedier eller som disse har andel i. De myteformer der gør sig gældende under sådanne omstændigheder

har til formål at blive herre over den nærmere bestemte uigennemskuelige situation. En sådan beherskelse, i mytens form, er netop ikke karakteriseret ved sin rationalitet men er snarere af kunstnerisk natur, idet myten er en måde at omfatte og beherske en mangfoldighed af årsager og virkninger på. Til forklaring af hvorfor mytiske fremstillinger af virkeligheden spillede en mere underordnet rolle i den skriftprægede kulturs glansperiode siger McLuhan:

In an age of fragmented, lineal awareness, such as produced and was in turn greatly exaggerated by Gutenberg technology, mythological vision remains quite opaque.²⁶

Som én af undtagelserne ser McLuhan William Blake (1757-1827), der ret isoleret reagerede på sin samtids store omvæltninger, ikke mindst den franske revolution, med udprægede mytiske visioner. Dem forstod man dog ikke meget af i Blake's levetid, hvilket forklares som citeret.

Først med situationens komplicering, sådan som det skete med vores tids- og rumfornemmelse da de elektroniske medier vandt for alvor frem, optræder mytiske billeder og fortolkninger igen i moderne skikkelse (science fiction, UFOlogi o.lign.). Ifølge Ernst Fischer forudsætter mytedannelse en *rystelse*, en situation der ikke kan glemmes og heller ikke umiddelbart overskues.²⁷ Han taler om at myten har *modelkarakter* og forklarer den, ikke som beskrivelsen af "et enkelttilfælde eller af en idealiseret virkelighed, men som *situationens mulige struktur*".²⁸

Dette kan selvsagt antage specifikke kunstneriske udtryk og former, og det er netop udpræget tilfældet hos The Beatles, der efterhånden fik stablet et helt mytisk univers på benene. For deres vedkommende er det heller ikke svært at få øje på den konkrete rystelse der affødte mytedannelserne hos dem: det var den mani de blev anledning til, specielt måske den del af forgudelsen der manifesterede sig i genforklaringen af dem.

Som argumentation herfor vil mytebegrebet her blive forstået ganske særlig i den betydning som Roland Barthes har afdækket i sin bog *Mythologies*²⁹, hvorfra der i det følgende citeres, og i den forbindelse specielt i tilslutning til kapitlet "Myten idag".³⁰

Man kan herud fra hævde at The Beatles på de måder som er omtalt ovenfor vedrørende f.eks. "If I fell in love with you" og "Do you want to know a secret" lægger grunden til disse sanges karakter af mytiske udtryk ved at forarme sangens

²⁶ *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man.* Toronto 1962, s. 266.

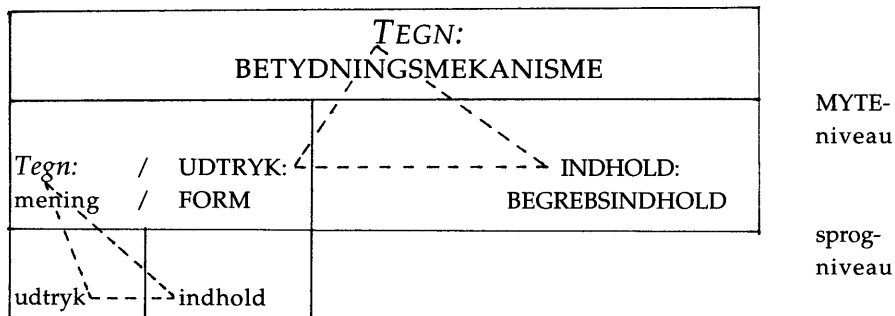
²⁷ *Kunst und Koexistenz. Beiträge zu einer modernen marxistischen Ästhetik.* Reinbek b. Hamburg 1969, s. 193 m.fl.

²⁸ *Ibid.* s. 206.

²⁹ 1.1957, på dansk 1969.

³⁰ *Op.cit.* (da. udg.) s. 142 ff.

mening, sluttermen, tegnet i sprogets semiologiske system (se nedenfor) til også at kunne antage karakter af *form*, forstået som udtrykkssiden, den indholdsmæssigt "tomme", dvs. abstrakte side i mytens semiologiske system, som er en overbygning på sprogets semiologiske system (jvf. Barthes s. 147-150):



På mytens højere niveau får det indholdsmæssigt "tomme" udtryk, *formen* (svarende til det indholdsmæssigt "tomme" i det abstrakte udtryk på det sproglige plan, f.eks. "b-i-l") sit indhold af det begrebsindhold som skal *læses ind* i formen, som er en særlig form for meddelelse, *mening* (herom senere):

Sandt at sige er det, som iklæder sig begrebsindholdet, ikke så meget virkeligheden selv som en særlig erkendelse af virkeligheden. (S. 154.)

Begrebsindholdet [udleveres] på global vis, det er en slags tågebanke, en mere eller mindre vag kondensering af viden. Dets elementer er forbundet af associationslinier. (S. 157.)

I det øjeblik billedet går over fra mening til form, mister det én slags viden for så meget desto bedre at kunne optage en anden, nemlig begrebsindholdet. (S. 154.)

Begrebsindholdet i ovenstående model af Barthes er til en vis grad identisk med de foregående analysers resultat-elementer, for såvidt som disse resultater har karakter af en forståelse af "selve adfærdens intention" (Barthes). Men så let lader myten sig ikke overmande at den er afsløret gennem induktion af et begrebsindhold: Myten har så at sige hele tiden sit alibi i orden:

Det er hele tiden nødvendigt at formen igen kan slå rod i meningen og derigennem suge næring, og især må den kunne skjule sig deri. (S. 153.)

Dette gør at den mytiske intention som rummes i betydningsindholdet på én eller anden måde [bliver] størknet, rensat, foreviget, *fjernet* gennem det bogstavelige udseende. (S. 159.)

Det vil sige at formen på det mytiske niveau altid vil kunne henvise til at være slet og ret mening i sig selv, sluttermen i det primære semiologiske system, det sproglige.

Betydningsmekanismen, endelig, er selve myten, det mytiske udsagn eller tegn som dannes af enheden mellem formen og begrebsindholdet, og med bortforklaringen af formen som alibi, som dementi af hele dette semiologiske systems eksistens.

Beatles-myten forstår jeg som myten om selve *positionsløsheden*, hvis etablering til at begynde med må opfattes som en ren afværgereaktion mod den højst usædvanlige position de blev stillet i allerede i begyndelsen af deres karriere som massemedialt *fænomen*: positionen som geniale fornyere af popmusikken i retning af det autentiske.³¹ Det siger sig selv at dette moment i den mange-facetterede *Beatlemania* og de prædikater det affødte kunne være både svære at leve op til samt at det rummede en latent trusel mod deres popularitet, den der mere end alt andet beroede på deres status som netop *popmusikere*.

Såvidt jeg kan vurdere det udnyttede The Beatles' denne komplicerede situation med suverænt overblik og strategisk sans, og det på to led: Dels direkte overfor omverdenen, gennem at spille myten om positionsløsheden ud, en mytedannelse der levede af en særlig form for afkræftelse af deres påståede exceptionelle status i diverse henseender – se konkrete eksempler herpå længere fremme –, dels ved at udspille positionsløsheden eller flertydigheden produktivt, som æstetiske elementer i visse sange. Herpå beror indirekte en del af humoren og anti-sentimentaliteten i deres tidlige produktion, træk i deres musik som man måske på dette tidspunkt i al forsigtighed skal nøjes med at benævne som den beviste side af deres forlængelse af myten ind i selve deres æstetiske univers.

På senere stadier i The Beatles' udvikling, derimod, har man al mulig grund til at postulere at de i deres musik er vokset sammen med myten omkring dem. Og på dette tidspunkt er myten om positionsløsheden ikke længere at opfatte som afværgeforanstaltning primært, men som en ironisk stilistik, begrundet i sig selv, kort sagt som et æstetisk virkemiddel af mere grundlæggende art.

Her skal nu, i tilknytning til disse betragtninger, foretages et par analyser som demonstrerer den Bartheske mytologiske mekanik og mytedannelsen fra The Beatles' side, både direkte, dvs. i den diskursive sammenhæng, og gennem deres musik.

EKSEMPEL NR. 1: (Spørgsmål under en pressekonference, USA, februar 1964:)

"Which is the bigger threat to your careers, the H-bomb or dandruff [hårskæl]?"

Ringo Starr: *"The H-bomb – we've already got dandruff."*

³¹ Dette eksemplificeres tidligt i analyser af Wilfrid Mellers, Leonard Bernstein og William Mann; på dansk grund af Per Nørgård. Ordet 'autentisk' skal sammenfatte både de "positive" kvaliteter i The Beatles' musik og her specielt de stilistiske træk i hvilke man så en tilnærmelse til den seriøse musiks kvaliteter, og dens mere udpræget *negerende* kvaliteter, navnlig alternativerne til den sentimentale, men også til den udpræget maskulint betonedes popsang.

Allerede i spørgsmålet ligger der en mytologisering, sådan som det ofte var tilfældet – en *form* som The Beatles gerne lod følge op af en ny mytologisering, et udsagn hvis *mening* kan ses som en afmytologisering, men som altså også har en *formside*.

Spørgsmålet selv er ikke stort andet end *form*, hvis *begrebsindhold* – The Beatles' på det tidspunkt overmåde berømte frisurer, samt den abnorme betydning der er tillagt disse gennem det absurde alternativ: "brintbomben eller hårskæl" – konstituerer den mytiske betydningsmekanisme som kan udtrykkes således: "I er virkelig noget nu, men hvad om I fik hårskæl?" – hvilket igen vil sige: "I fire kan falde ligeså hurtigt til jorden igen som I steg til vejrs" (for hårskæl tolereres naturligvis ikke, jvf. Brylcreem-reklamerne). Der er m.a.o. tale om den myte at enhver af os kan blive til noget stort; men enhver af de store står – behageligt nok for de mindre eksistenser – også for fald.

Svaret afmytologiserer med sin *mening* det glorificerende element der lå i spørgsmålets *udtryk* og *begrebsindhold*, nemlig gennem konstateringen "*we've already got dandruff*" – vi er simpelthen fire helt almindelige mennesker. Men med den strenge, og efter spørgsmålets udformning logiske konsekvens af denne implicerede konstatering: "Ergo er brintbomben den største trusel mod vores karriere" får meningen en *form* den kan virke mytisk i: Eftersom The Beatles allerede *har* hårskæl, og stadigvæk giver anledning til postyr af dimensioner, er der noget der tyder på at der nærmest skal en brintbombe til for at standse dem.

Og denne form kan til enhver tid skjule sig i meningens strenge logik, så at myten, der altså er myten om positionsløsheden, signalerer – skiftevis som den skal (jvf. Barthes s. 158) – til meningens strenge logik: "Ikke skæl, altså bomben" og til formen og de absurde følger af at slutningen repræsenterer en "strenge logik på falske præmisser" – som Mauricio Kagel siger om sit eget kunstneriske grundkoncept.³² – "Der skal nærmest en atombombe til for at standse vores karriere."

EKSEMPEL NR. 2: (Spørgsmål:) "Hvem regner I med at engagere til hovedrollen i jeres næste film?" (Svar:) "*The Queen – she sells.*"

The Beatles "solgte" naturligvis selv så det battede; men når de nævner dronningen som filmstjerne fordi *hun* sælger, har de gennem *meningen* reduceret sig selv, hvilket understreges af det absurde i udvælgelsen af netop hende. Men igen er der et mytisk perspektiv i denne replik, en *formside* hvis korresponderende indhold, *begrebsindholdet*, rummer både The Beatles' egen salgbarhed og en særdeles virksom hentydning til deres relationer til kongehuset, til deres naturlighed og samtidig respektløshed i de situationer hvor de befandt sig i det fornemme selskab: under overrækkelsen af MBE-ordenen, hvor de tiltalte dron-

³² Jvf. fn. 12 i dette bidrag.

ningen med *Ma'm*; ved deres optræden i The Royal Variety Show i december 1963 (John Lennon: *"Those on the cheap seats can clap, the rest of you just rattle your jewelry!"*) – kort sagt The Beatles' væren fuldtud på højde med situationen i det royale selskab, dét som her udløser det mytiske udsagn: "Vi skulle velnok være istand til at skrive kontrakt med dronningen".

Her igen rummer betydningsmekanismen, myten om The Beatles' positionsløshed, referencer til to sider: til den ene side som de ydmyge der gør småborgerlig reverens overfor dronningen; til den anden side som dem der står helt uafhængigt og i en så suveræn position at det såmænd ikke var usandsynligt om de fik skrevet kontrakt med monarken.³³ Det første signalerer til meningen: *"the Queen – she sells"*; det andet til formen i forbindelse med begrebsindholdet: dronningens status betragtet på baggrund af The Beatles' status og deres relationer til kongehuset.

Mytiske er de to udsagn fra The Beatles' side endelig derved at de renser sætningernes indhold for deres elementers historiske karakter. Replikkerne er, med Barthes' ord *"afpolitiserede taleformer"*, *"en tryllekunst som har frataget tingene deres menneskelige mening for at lade dem betyde en menneskelig meningsløshed"*. Brintbombens trusel (ikke bare mod The Beatles' karriere) og dronningens historiske og politiske status (som ikke er udtømt med hendes reklameværdi for nationen) reduceres til en form for natur, til simple, uskyldigere funktioner og til en mere indiskutabel "realitet".

Og dette er hvad der også kan iagttages i det eksempel på mytens forlængelse ind i det æstetiske univers, som de to versioner af "Revolution (no. 1)" leverer.³⁴

Disse to sange (versioner) lader sig ikke analysere på samme måde, direkte efter de sammenbyggede semiologiske systemer, som ovenstående eksempler på sproglige mytologiske udsagn. De musikalske tegnelementers ulige mere vage betydningsindhold og i dette tilfælde også tegnelementernes mangfoldighed gør en sådan mere skematisk manøvre umulig.

En opsummering af de mest betydningsbærende tegnelementer skal først vise hvilket modsigelsesfuldt billede man her har med at gøre:

Den tidligste version af "Revolution" fremstiller i sig selv et skisma som gør det svært at bedømme sangens "holdning" til dens emne, den samfundsmæssige revolution. Teksten markerer klart en afstandtagen, ikke blot fra udøvelsen af magt: *But when you talk about destruction / don't you know that you can count me out?*, men også fra materiel magtovertagelse i almindelighed: ... *You better*

³³ Deres anden film, *Help!* havde om ikke dronningen som medvirkende, så dog Buckingham Palace som refugium for de overalt forfulgte Beatles!

³⁴ 1. version som singleplade, 2. version på det utitlede ("hvide") dobbeltalbum. Begge udgaver fra opstandenes år, 1968.

free your mind instead. / But if you go carrying pictures of chairman Mao / you ain't gonna make it with anyone anyhow.

Denne holdning modsiges imidlertid *musikalsk* for såvidt som sangen i denne version er holdt i en særdeles tung, for The Beatles sjældent aggressiv stil, som umiddelbart dårligt kan tages til indtægt for andet end en tilslutning til sangens emne. Værd at lægge mærke til i denne forbindelse er ikke mindst forspillet og dets overgang til sangens A-del: Det står i 3/4-takt, med 16.-delsudfyldning af 4.-delspuls, og med metronomtallet ♩ = 90. Overgangen til den vokale del tolker dermed næsten sig selv som et symbol for det revolutionære *kvalitative spring*, idet hoveddelen sætter tempoet til ♩ = 120, fulgt op af taktartens overgang fra 3 til 4 slag i takten og med en triol-udfyldning af den nye taktart.

De modstridende holdningsmæssige indtryk, der her er peget på, forstærkes yderligere af omkvædsfrasen: *Don't you know it's gonna be all right?*, som i tekstlig henseende er ét af de elementer der stærkest negligerer, ja negerer den historiske karakter som behersker dette emne. Det helt igennem betingede, som kendetegner muligheden for en revolution, udhules her til evolutionistisk trosvished: *It's getting better all the time* som det blev sagt på et lidt tidligere tidspunkt af The Beatles (*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*). Men på dette sted sker der musikalsk en parodiering, idet præcis denne tekststump (minus ordet 'allright') synges i en falset som følger karakteren af det hysteriske – i ironiseret form – til det i forvejen aggressive.

At der overhovedet sidenhen udsendes endnu en, ovenikøbet alternativ udgave af denne sang er undtagelsespræget i sig selv (og som sådan selv sagt meget sigende i denne sammenhæng), idet omspindings- og elaborationspraksis er teknikker der hurtigt forsvandt med den produktionsform som ikke mindst The Beatles drev frem: den syntetiske produktionsmåde der overskrider illusionen om en sammenhængende realisering af det musikalske, performative forløb.

Umiddelbart hørt virker den senere version af "Revolution" som en afklaring af den tvetydige holdning som den tidligere udgave eksponerede: Den nyere fortolkning er i modsætning til den tidligere aggressive musikalske iklædning holdt i en betydeligt mere afslappet stil. Den musikalske sats er præget af en smuk vokal flerstemmighed, og tempoet er sat ned til ♩ = 100 mod før 120; den elektriserende virkning som udløstes i den tidligere version gennem den pludselige takt- og tempoforskydning mangler her, idet forspillet 4/4-puls udfyldes af trioler, der i hoveddelen af sangen overgår til en punkteret 8.-delsrytme, altså på enhver måde uden nogen videre mærkbar ændring hverken af musikkens puls eller rytme.

Men afklaringen er et overfladefænomen, for også i denne version indføjes der decideret antagonistiske, ironiske momenter: Tekstligt ved at der til ordene: *But when you talk about destruction / don't you know that you can count me*

out? nu føjes et efterfølgende, "korrigerende" in! Og musikalsk ved at det vokale akkompagnement indeholder tilbagevendende passager af typen *sjoo-bi-doo*, dvs. en klart ironisk baggrundskommentar.

Indenfor begge udgaver er der således holdningsmæssige modsætninger at finde, og positionsløsheden bliver som attitude total i det øjeblik man forsøger at sammenholde de to versioner med hinanden. Det forhold denne sang omhandler er gennem disse to fortolkninger blevet ganske tomt for sin historiske karakter og indhold, som erstattes af et mytisk begrebsindhold der næppe strækker sig langt udover The Beatles' historie som *musikalske* skikkelser. Det vil sige at "Revolution" i virkeligheden – som mytisk udtryk – handler om noget andet end det efter bogstaven skal forestille at gøre. Den udsiger som samlet udtryk væsentligst noget om The Beatles selv.

Som det så ofte kan iagttages hos denne gruppe har myten i "Revolution" en særlig æstetisk pointe som man egentlig ikke kan give afkald på, selv hvor man har dechiffreret det mytiske udsagn. Det forekommer somom den egentlige tilfredsstillelse er forbundet med at arbejde videre med det tvetydige udtryk som myten i sin konkrete ikklædning rummer³⁵, så at sige glemme at man har gennemskuet forholdet. Eller måske mere præcist – for man *kan* ikke ganske glemme sin dechiffrering af myten: Den adækvate oplevelse af The Beatles' mytiske univers, det diskursivt opbyggede såvel som (og især) det kunstneriske, er at tillade sig at operere med to sæt af værdinormer på én gang: både interessebetonede (ideologikritiske) og "desinteresserede" (Immanuel Kant), en rent æstetisk fordybelse i det kunstneriske udsagn.

Den situation der kendetegner det mytiske univers hos The Beatles lader sig, som forsøgt interpreteret ovenfor, slet og ret sammenfatte gennem begrebet *positions-løshed*. Først når vi træder tilbage og dechiffrerer myten får vi tingene til at falde så nogenlunde på plads indenfor et perspektiv. For The Beatles blev det umuligt at fortsætte med at producere simpel popmusik efter at genforklaringen af dem begyndte at tage form. På den anden side forhindrede det kulturelle kredsløb, som de befandt sig indenfor, dem i helt at overskride grænserne for det populærmusikalske felt de var så afgørende en del af.

Men med mytens hjælp lykkedes det dem at opløse det dilemma de på denne måde befandt sig i. Den særlige, paradoxale, myte-forstærkende afmytologisering har effekter til begge sider; den holder den entydige bestemmelse af deres position i et kulturelt hierarki på afstand. Positions-løshed og mangel på "synspunkt" er nødvendige elementer i og det uundgåelige resultat af denne mytedannelse. Men på bordet ligger deres værker, hvoraf nogle er uundværlige dele af myten, og i dem er de spredte stråler samlet som i et brændpunkt.

³⁵ Se også Barthes, *op.cit.* s. 163 f. ("Tydning og dechiffrering af myten", afsn. 2 og 3.)