

Bernt Österman

# John, Paul, George, Ringo och Theodor eller hur Beatles förändrar världen

***It's got a back beat, you can't lose it*  
"Rock and Roll Music" (Berry), *Beatles for Sale* (1964)**

**Idag är musik till stor del ett socialt kitt.  
Theodor Adorno, *Om populärmusik* (1941)**

**THE BEATLES ÄR** kanske världens kändaste fyrväppling, gruppen kallas också ibland för *Fab Four*. Ändå finns det ett märkligt behov av att förse gruppen med en femte medlem – det är som om man ville säga att Beatles-sagan är för *fabulös* för att fyra arbetargrabbar från Liverpool helt ensamma kunde ha klarat av det. Listan på kandidater för den femte Beatlen är också rätt lång. Den innefattar allt från de ursprungliga medlemmarna Stuart Sutcliffe och Pete Best över managern Brian Epstein, producenten George Martin och den personliga assistenten Neil Aspinall till artisterna Tony Sheridan och Billy Preston, vilka torde vara de enda utomstående som uppträtt som självständiga artister på skivinspelningar med The Beatles.<sup>2</sup>

Till de mera ovanliga förslagen hör uppfattningen att filosofen och sociologen Theodor Adorno (1903–1969) skulle ha varit den femte Beatlen (man hittar det enkelt genom att googla på "adorno+beatles"). Det går ut på att det egentligen var Adorno som skrev Beatles musik.<sup>3</sup> Inte oväntat handlar det om en av de många konspirationsteorierna som cirkulerar på nätet. Utgångspunkten är tanken om att Beatles skapades för att utöva kontroll över 60-talets ungdomar, lite på samma sätt som idrottsgrenen *rollerball* finns till för att kontrollera massorna i filmen med samma namn.<sup>4</sup>

Den här konspirationsteorin är ingalunda den värsta som figurerar på nätet. Tanken om att människan aldrig varit på månen finner jag till exempel betydligt osannolikare, delvis på grund av att jag faktiskt tror att jag sett Neil Armstrongs första steg på månen i en direktsändning i tv som 8-åring i juli 1969. Ändå är det nog svårt att ta tanken om Adorno som mannen bakom The Beatles på fullt allvar. Kunde någon faktiskt ha planerat ett fenomen som Beatlemanin, som aldrig haft en motsvarighet? Det låter inte heller särskilt trovärdigt att Adorno – som visserligen är känd också som kompositör<sup>5</sup> – kunde ha skrivit hits på löpande band under

pseudonymen "Lennon–McCartney" under sina sista år. Dessutom är en del av Beatles musik faktiskt bra.

Men varför just Adorno? Liksom många andra konspirationsteorier visar sig även den här innehålla, om inte precis en sund kärna, så åtminstone ett frö av sanning. Tanken om att man *kunde* styra människor med hjälp av populärmusik är nämligen ingalunda främmande för Adorno, särskilt om det handlar om att hålla dem *i schack*. I själva verket är detta exakt den funktion han anser att populärmusiken *i allmänhet* fyller. Frågan som uppstår är förstas hur man skall få den här tanken att gå ihop med föreställningen om Beatles som en central del av 60-talets *ungdomsrevolt*? Har Adorno helt fel, eller var allt faktiskt bara en illusion?

*You say you want a revolution*

*Well, you know*

*We all want to change the world*

The Beatles, "Revolution", B-sidan av singeln *Hey Jude* (1968)

## Det sociala kittet

Musik är väl ändå bara musik, hur viktig den än kan vara för en individ? Ingalunda, om man får tro företrädarna för den filosofiska riktning som kallas för kritisk teori, inom vilken Adorno framstår som den stora musikexperten. Liksom andra konstformer och kulturytringar är musiken en del av den sociala helheten. Det är alltså bara ur ett helhetsperspektiv som inbegriper allt från produktionsmekanismerna till lyssnarnas sociala position som musiken olika funktioner kan klarläggas.

I essän "Om populärmusik" (1941) utvecklar Adorno tanken om populärmusiken som ett socialt kitt, som tjänar syftet att anpassa konsumenten till en samhällsstruktur hon egentligen skulle vilja frigöra sig ifrån. Adorno menar att det här sker via två olika mekanismer, som samtidigt beskriver två olika typer av "massbeteende

gentemot musik”, den rytmiskt följsamma och den emotionella.<sup>6</sup> Den rytmiskt följsamma typen, som också beskrivs som ”radiogenerationen” och företrädesvis antas bestå av ungdomar, utgörs av lyssnare som överväldigas av ”musikens ”beat”” och samtidigt uppfattar sig som hopkittade med alla andra som – kanske i samma stund – rör sig i takt till musiken (Adorno tänker som sagt i första hand på radio). Bilden som växer fram saknar inte suggestionskraft, jag har åtminstone själv lätt att se framför mig människor som synkroniserat vaggas till samma rytm vid sina radioapparater, omedvetet inställda på att *lyda*, och att *höra ihop* – ”På så sätt besitter de hör-samma jorden”.<sup>7</sup>

Den andra i populärmusiken inbyggda anpassningsmekanismen Adorno urskiljer verkar via den ”emotionella typen”, som rörs till tårar av sentimentala schlager eller drömfabrikens filmer. Att emotionell utlevelse av det här slaget kan gynna en persons anpassning till en omöjlig livssituation kan vara sant – ”Den som gråter bjuder inte mer motstånd än den som marscherar”.<sup>8</sup> Däremot kan man nog ifrågasätta om Adorno får mekanismen helt rätt då han förklarar att det handlar om att publiken ”blir medveten om den överväldigande möjligheten till lycka” och *därmed* ”vågar [...] införa sig själva erkänna [...] att de faktiskt inte har någon del i lyckan”.<sup>9</sup> (Varför behövs tanken om en *insikt* då det handlar om en verklighetsflykt?)

Det är det här två anpassningsmekanismerna Adorno särskilt lyfter fram, men det förekommer också andra som ansluter sig till populärmusiken i Adornos fylliga text. Han menar till exempel att all kommersiell underhållning avtrubbar lyssnaren genom att inte kräva någon ansträngning. Men den kan samtidigt ändå vara tillräckligt medryckande för att erbjuda en tillfällig flykt från det av enformigt arbete dominerade vardagslivet.<sup>10</sup>

#### pop popista ii

- 1 BeBe Winans, ”This Song” (1997) (*I felt by writing this song/ it would reveal all my heart*)
- 2 Richard Ashcroft, ”A Song for the Lovers” (2001) (*dj, play a song for the lovers tonight*)
- 3 Cher, ”(This Is a) Song for the Lonely” (2002) (*when your dreams won't come true/ can you hear this prayer/ 'coz someone's there for you*)
- 4 Quarashi, ”This Song” (2004) (*this song is all I have to give now*)
- 5 Zornik, ”This Song Is Just for You” (2002) (*you should listen very well/ I'm about to lose my mind*)
- 6 Elton John, ”This Song Has No Title” (1973) (*oh this song's got no title/ just words and a tune*)
- 7 Secondhand Serenade, ”I Hate This Song” (2007) (*you know that I hate this song/ because it was written for you*)
- 8 Shakespears Sister, ”Hello” (1992) (*turn your radio on/ is there anybody out there/ help me sing my song*)
- 9 John Cougar, ”Cheap Shot” (1980) (*so na na na/ I bet you've heard this song before*)
- 10 Backstreet Boys, ”Hey Mr. DJ Keep Playin' This Song” (1997) (*play it/ play it for me*)

#### lista 14

## Populärmusiken blir pop

Eftersom Adorno skrev sin essä om populärmusik redan 1941, kan det förstås inte vara rockmusik eller popmusik han avser. Som den egentliga måltavlan omnämns evergreens av typen ”Night and Day” (Cole Porter) och, kanske lite överraskande, jazz. Därför är det kanske inte så klart att hans uppfattningar om populärmusik alls kan tillämpas på till exempel Beatles.

En radiointervju som gjordes med Adorno våren 1965 visar ändå att Adorno inte såg någon avgörande skillnad mellan Beatles och Cole Porter (att Sinatra har sjungit båda kan vara en poäng). I intervjun menar Adorno att man inte får förväxla ett modedefenomen som Beatles med egentlig konst, som alltid är progressiv. Beatles använder sig av samma utslitna musikaliska former som den övriga populärmusiken.<sup>11</sup> Man kan invända att The Beatles vid tidpunkten för intervjun stod i färd med att ge ut det förhållandevis lättsamma soundtracket *Help!* och alltså ännu hade en bit kvar till *Rubber Soul* och *Sgt. Pepper*. Adorno kan alltså inte ha baserat sitt omdöme på mycket mer än ”She Loves You” och ”I Want to Hold Your Hand” (förutsatt att ”I am the Walrus” inte låg färdig i hans egen skrivbordslåda, förstås).

Men frågan är om det spelat någon roll. För det första, kom Beatles nog aldrig ens i närheten av det Adorno själv avsåg med *seriös musik* (Beethoven, Schönberg och Berg). För det andra, vilar det en kulturdeterminism över Adornos analys av populärmusiken som från början tycks utesluta möjligheten av att Beatles musik *kunde* ha varit någonting radikalt annorlunda. För Adorno är det nämligen inget sammanträffande att populärmusiken är just sådan som den är och har de verkningar han menar att den har – allt kan ses som en följd av att det handlar om musik som *massproduceras för en marknad*. Varje hit måste därmed obönhörligen följa ett schema. För att använda Adornos eget uttryck är populärmusiken *standardiserad*.

Att ett musikstycke är standardiserat innebär att det följer en för genren allmän grundstruktur, som till exempel kan vara ett schema som begränsar hur lång refrängen får vara, eller hur många oktaver musikstycket kan omspänna.<sup>12</sup> Därmed uppstår, i motsats till den seriösa musiken, aldrig en levande växelverkan mellan form och innehåll. Den lätta musikens typer är som tomma burkar där man pressar in sitt material.<sup>13</sup> Standardiseringen förklarar varför den lätta musiken inte kräver någon ansträngning av sin lyssnare. Den förklarar också hur musiken förlorar sin möjlighet till konstnärlig autonomi och reduceras till att enbart ha en samhällsanspassande funktion.<sup>14</sup>

## Beatles som politiskt instrument

Detaljerna i myten om Adorno som den femte Beatles har jag inte funnit det mödan värt att följa upp.<sup>15</sup> Men det börjar bli klart vad som *kunde* avses. Adornos populärmusikfilosofi innefattar åtminstone två möjligheter för hur Beatles-musiken kunde vara ett medel för social

kontroll, som båda bygger på tanken om populärmusikens "sammankittande" förmåga. Den första är föreställningen om Beatles som en rent *konservativ* kraft, som avleder ungdomens uppmärksamhet från sociala missförhållanden och kanaliserar existerande frustrationer via musikens emotionella mekanismer. "She Loves You" fungerar alltså på inget betydande sätt annorlunda än "Night and Day". För att vara Adorno trogen behöver man knappast förutsätta en egentlig konspiration, det räcker om man tänker sig en blind mekanism som gör sitt för att upprätthålla människans alienation.<sup>16</sup> Föreställningen om en med Beatles förknippad *ungdomsrevolt* måste då också ses som en del av den illusion kontrollmekanismen lever av.

Även om vi för stunden godtar tanken om att det inte var någonting särskilt med The Beatles musik jämfört med den musik Adorno analyserar i "Om populärmusik", kan man förstås ändå fråga sig om världen var den samma i början av 60-talet som den var 1941. Man kan till exempel inte säga att Beatles musik hade precis samma målgrupp som Adornos populärmusik, även om det säkert delvis handlar om lyssnare i samma ålder. Beatles riktar sig till en kategori av självmedvetna *tonåringar* med mycket fritid och pengar att spendera på kulturindustrins produkter, som uppstår först på 50–60-talen, parallellt med rock- och popmusikens utveckling. För denna grupp känns beskrivningen av populärmusiken som "en flykt från ledan i det mekaniserade arbetet" rätt främmande, liksom exemplet med "flickan bakom disken" Adorno använder för att åskådliggöra populärmusikens katarsiska sida.<sup>17</sup>

I Adornos senare musiksociologiska essäer (1962) hittar man ändå en omskrivning av den lätta musikens funktioner, som kanske är ägnad att beakta just den sociala förändringen målgruppen genomgått. Här lyfter han nämligen plötsligt fram den musikaliska rytmens förmåga att ge en slags ersättning för de kroppsliga funktioner som maskinerna tagit ifrån människan, vilket särskilt tycks avse just ungdomen, med sin "plågsamt obundna rörelseenergi".<sup>18</sup> Men fortfarande finns det någonting i hans analys som inte passar så bra för just den nya, livsbejakande tonårsvärlden, som då Adorno förklarar effekten av populärmusikens glättighet: "Ju mindre subjekten känner att de själva lever, desto lyckligare blir de över illusionen att vara med, där – som de intalar sig – andra lever."<sup>19</sup>

Den andra formen av social kontroll populärmusiken kan tänkas utöva är mer renlärigt konspiratorisk. Det handlar om tanken att någon medvetet kunde sträva efter att *förändra* samhället genom att manipulera ungdomen med hjälp av Beatles (dock inte nödvändigtvis med hjälp av Adornos musikaliska talang). Via analogin mellan den rytmiskt följsamme lyssnaren och den marscherande människan förefaller Adorno faktiskt vilja säga att populärmusiken gör ungdomen mottaglig för politiska ideologier som bygger på det han kallar för *auktoritär kollektivism*.<sup>20</sup> Steget härifrån till tanken om att

populärmusik medvetet kunde användas av politiska rörelser är inte långt.

Men frågan om musik och politiska rörelser har många sidor. Adorno tycks främst tänka sig att populärmusiken genom sin "beat" bereder jordmånen för auktoritära rörelser, genom en helt omedveten och oavsedd mekanism. Musik kan emellertid också ha en öppet propagandistisk funktion i ett totalitärt samhälle, som i Nazityskland eller Sovjetunionen. En sång kan också bli kännetecknande för en politisk rörelse med nobla mål, som gospeln "We Shall Overcome" blev för medborgarrättsrörelsen i USA under just 60-talet. Var placerar man Beatles, som ju så gott som från början *öppet* förefaller att vara en del av en rörelse, som i grunden framstår som *anti-auktoritär*?

### Hur Beatles förändrar världen

Adorno har kritiserats för att endast betrakta musiken genom musikteoretikerns ögon, det vill säga i termer av den musikaliska *formen*.<sup>21</sup> Således är det endast musik som är strukturellt nyskapande som kan ha egentligt estetiskt värde eller besitta en social sanning genom att utmana alienerande samhälleliga villkor. Följaktligen leds också Adorno, som studerat musik för modernisten Alban Berg, in på uppfattningen att det bara är radikalt strukturbrytande musik som kan ha ett egentligt värde. Därmed är det ytterst musikens *tonalitet*<sup>22</sup> som står på spel, varför tanken om att Beatles i detta avseende högst konventionella musik<sup>23</sup> skulle kunna förknippas med en genuin *revolt* mot rådande samhällsstrukturer från början ter sig omöjlig.<sup>24</sup>

För fenomenet Beatles ter sig en analys som utgår från den musikaliska formen ändå särskilt torftig. Det enda som träder fram är ett enkelt, tonalt, mönster av vers och refräng, med Ringos simpla beat hamrande i bakgrunden. Inte heller den senare *Sgt. Pepper* perioden kan rimligtvis te sig särskilt revolutionerande på den enda nivå Adorno tycks uppfatta som musikaliskt väsentlig, det vill säga den struktur som kan återges med hjälp av noter. Med hans begränsade infallsvinkel förlorar man till exempel faktorer som instrumentering och sångtext ur sikte – men också frågan om betydelsen av nya lyssnargrupper, 60-talets tonåringar är som sagt någonting helt annat än Adornos unga industriarbetare och affärsbiträden. Tydligast försvinner kanske ändå den energi och respektlöshet som flödar genom Beatles tidiga musik och offentliga framträdanden, där det mest minnesvärda är John Lennons klassiska kommunikation med publiken under *the Royal Variety Show* 4. november 1963:

*For our last number I'd like to ask your help. Would the people in the cheaper seats clap your hands? And the rest of you, if you'll just rattle your jewellery!*<sup>25</sup>

varefter "Twist and Shout" exploderar ut över den blandade publiken.

Peter Kemper står för en analys av *upplevelsen* av att

höra The Beatles, som förefaller betydligt mera insiktsfull än någonting man kunde konstruera utgående från Adorno. För honom är det väsentliga med Beatlesmusiken den "oundvikliga plötslighet", som träffar lyssnaren bortom musikaliska harmonier eller textuella budskap och bäst låter sig beskrivas som en *intensifiering av ögonblicket*. Genom att lyssnaren upplever det framhävda ögonblicket som ett *brott* i det kontinuerliga tidsförloppet sås samtidigt ett frö till förändring.<sup>26</sup> Det finns en uppenbar parallell mellan Kempers musikanalys och sociologen Erik Allardts analys av 60-talets ungdomsrevolt, som jag inte kan låta bli att lyfta fram. Allardt menar nämligen uttryckligen att det unika med studentradikalismen var föreställningen om ett brott i den historiska kontinuiteten, som skapade grunden för rörelsens ständiga krav på förändring.<sup>27</sup>

I Adornos analys av populärmusiken finns ändå två element som fortfarande kan tillämpas också på fenomenet The Beatles. Den ena är tanken om populärmusikens sammanförande funktion som säkert är en av förklaringsgrunderna till 60-talsungdomens upplevelse av att vara delaktiga i ett *kollektiv* som står för en förändring, även om den kanske inte uteslutande beror av musikens "beat" (uppkomsten av nya former för att konsumera musik, som popkonserter och tonårsfester, spelade säkert

en stor roll). Den andra är den mera diffusa misstanken om att allting inte är som det omedelbart ter sig, som envist häftar vid den som tröskat igenom Adornos ibland till det paranoidea gränsande uppgörelse med populärmusiken.

Man kan till exempel fråga hur man *riktar* sin av Beatles intensifierade intensiva upplevelse av nuet mot den verklighet man lever i? Det kan invändas att frågan äger relevans enbart för Beatles tidiga *Yeah! Yeah! Yeah!*-musik, inte för den senare epoken då texterna började få ett *budskap*. Ändå är det svårt att se hur ett stycke som "Revolution" skulle kunna göra så mycket mer än ge ord för en upplevelse som redan länge förknippats med Beatles, precis som Dylans "The Times They Are A-Changin'" snarare fångar en tidsanda, än en mission (vem minns vad texten egentligen handlar om?).

Senast här börjar också skillnaden mellan "We Shall Overcome" och Beatles-sångerna att träda fram. I det ena fallet handlar det om ett historiskt krav som finner sitt uttryck i en enkel sång som ledsagar och sammankittar en folkmassa som redan *är* i rörelse. I det andra om ett uttryck för en tidsstämning, som famlar efter sin konkretisering. Det är som att ta bussen till San Francisco och *sedan* inte riktigt veta vad man skall göra.

## Noter

- 1 Se Carroll 1998, 202. På nätet hittar man också enkelt en alternativ version, *It's got a back beat, you can't blues it* (det låter faktiskt som om John Lennon sjunger så).
- 2 Tony Sheridan har bland annat sjungit in "My Bonnie" med *The Beatles/The Beat Brothers* (1962), Billy Preston uppträder med gruppen på "Get Back" (1969).
- 3 Se till exempel <http://www.btinternet.com/~j.b.w/ador.htm> (26.12.2008)
- 4 *Rollerball* (1975), i regi av Norman Jewison. Nyfilmatisering av John McTiernan (2002).
- 5 Adorno har åtminstone skrivit några atonala verk för stråkkvartett på 20-talet, vilka finns på en skivinspelning med Leipziger Streichquartett (Adorno & Eisler, *Works for String Quartet*, cpo 1996).
- 6 Adorno 1987, 305.
- 7 *Ibid.*, 306.
- 8 *Ibid.*, 308.
- 9 *Ibid.*, 307.
- 10 *Ibid.*, 303.
- 11 Kemper 1991, 890.
- 12 Adorno 1987, 280.
- 13 Adorno 1976, 35.
- 14 Adorno 1987, 305.
- 15 Ett hastigt googlande indikerar att den går tillbaka på konspirationsteoretikern Dr. John Colemans idéer.
- 16 "Som en källa till samhälleligt falskt medvetande är funktionsmusiken, utan avsikt från planerarna och utan aning hos konsumenterna, invävd i den sociala

- konflikten" (Adorno 1976, 64).
- 17 Adorno 1987, 303 & 307.
- 18 Adorno 1976, 59.
- 19 *Ibid.*, 54.
- 20 I sammanhanget talar han också om *antropofagisk* ("människoätande") kollektivism, vilket känns träffande för det han vill säga (Adorno 1987, 305).
- 21 "[Adorno's] own fetishism lies in focusing on structure at the expense of other musical values" (Gracyk 1996, 165).
- 22 Tonalitet: den organisationsprincip den traditionella musiken följer, där tonerna följer en viss dur- eller mollskala och står i bestämda relationer till varandra. Motsats: det av Arnold Schönberg introducerade "atonala" tolvtonssystemet, enligt vilka alla toner är likvärdiga och oberoende av varandra.
- 23 I sammanhanget bör det nämnas att Beatles mot slutet av sin karriär även gjorde enstaka försök i avantgarde riktningen, det mest avancerade torde vara den över 8 minuter långa "Revolution 9" på *White Album* (1968), som bland annat använder sig av spår som spelas baklänges. Det förefaller dock svårt att ta just detta stycke som utmärkande för Beatles identitet eller sociala betydelse, särskilt som *White Album* också innehåller de kanske lättast sammaste stycken Beatles överhuvudtaget gjorde ("Ob-La-Di, Ob-La-da").
- 24 Jfr Adorno 1976, 160.
- 25 Lennons uppmaning till publiken kan höras i slutet av spår 2 ("Till There Was You") på skiva 2 i *Anthology 1* (Apple, 1995).

- 26 Det skall erkännas att även Adornos analys innehåller en förklaring till att populärmusiken kan upplevas som ett löfte om att någonting står i färd med att ske. Inte överraskande återför han dock även detta fenomen på musikens *form*. (Adorno 1976, 58.)
- 27 Allardt 1970, 32.

## Litteratur

- Adorno, Theodor, Om populärmusik (On Popular Music, 1941). Övers. John Burrill. I *Kritisk teori – en introduktion*. Red. John Burrill. Daidalos, Göteborg 1987, 279–315.
- Adorno, Theodor, *Inledning till musiksociologin. Tolv teoretiska föreläsningar*. (Einleitung in der Musiksoziologie, 1962/1968). Övers. Hartmut Apatzsch. Cavefors, Kristianstad 1976.
- Allardt, Erik, Ungdomsrevolten och historiens mening. *Nya Argus* 3/1970.
- Carroll, Noël, *Philosophy of Mass Art*. Clarendon Press, Oxford 1998.
- Gracyk, Theodore, *Rhythm and Noise*. Tauris, London & New York 1996.
- Held, David, *Introduction to Critical Theory. Horkheimer to Habermas*. University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1980.
- Kemper, Peter, "Der Rock ist ein Gebrauchswert". Warum Adorno die Beatles verschmähte. *Merkur* 45, 890–902, 1991.