

Jakob Palmer Kverndokk

# Morgendagen vet aldri

En studie av konkret musikk i The Beatles

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap

Veileder: John Howland

Mai 2023



Jakob Palmer Kverndokk

# Morgendagen vet aldri

En studie av konkret musikk i The Beatles

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap  
Veileder: John Howland  
Mai 2023

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for musikk



Kunnskap for en bedre verden



## **Forord:**

Jeg har alltid beundret måten The Beatles, tross sin enorme suksess i starten av karrieren, fortsatte å fornye seg helt frem til bruddet i 1970. Med en fryktløs holdning implementerte de elementer fra et bredt spekter av ulik musikk inn i datidens nye rockekonsept, og var med på å forme rocken til en sjanger som kunne studeres og analyseres på lik linje som kunstmusikken. Spesielt bruken av de frirytmske båndsløyfene på «Tomorrow Never Knows», har jeg alltid brukt som bevis for genialiteten til bandet. Forsøket er så enormt ambisiøst fra både et innspillingsperspektiv og kompositorisk perspektiv, og beviser hvordan rockens estetikk kunne favne om et enormt spenn av absurde og nyskapende klanger.

Den faglige vinklingen til denne bacheloroppgaven kom etter jeg hadde lest Phillip Normanns Paul McCartney-biografi i løpet av jula 2022. Jeg hengte meg spesielt opp i skildringene av det progressive kunstmiljøet rundt McCartney, og på hvilken måte Normann knyttet dette direkte til avantgarde-inspirasjonen i musikken. Dette satte også i gang en tankeprosess rundt «Revolution 9» – stykket som kanskje er det mest særegne i Beatles-katalogen, og som jeg vet hadde lite involvering fra McCartney sin side. Hva var det som gjorde at Lennon ble den som skapte det mest ambisiøse konkret musikk-inspirerte verket?

Jeg vil gjerne gi en ekstra takk til John Howland for givende samtaler og gode diskusjoner rundt tematikk og vinkling i oppgaven. Jeg vil også takke pappa Ståle Kverndokk, for å ha introdusert meg for musikken til Beatles. Vår felles kjærlighet for musikken har vært helt grunnleggende for det som i dag er et av de viktigste tingene i livet mitt.

Trondheim, 15. Mai 2023

Innholdet i denne oppgaven står for forfatterens regning.

## **Sammendrag:**

I denne oppgaven har jeg beskrevet på hvilken måte The Beatles benyttet seg av avantgardistiske elementer fra konkret musikk i søken etter et nytt progressivt uttrykk, etter deres turnéstopp i 1966. Jeg tok for meg noen utvalgte eksempler fra bandets katalog, med et spesielt fokus på «Tomorrow Never Knows» og «Revolution 9» – dette for å vise ulike bruk av båndsløyfer. Jeg har også fokusert på hvorvidt, og hvordan, Lennon og McCartney ble eksponert for avantgarde og konkret musikk. Dette knyttet jeg opp mot noen av de grunnleggende holdningene til tidlig elektronisk musikk i Londons progressive kunstnermiljø. Videre har jeg nyansert narrativet ved å trekke inn «The BBC's Radiophonic Workshop», og påvirkningen fra radiokomediens eksperimentering med lydeffekter gjennom «The Goons Show». I tillegg til et eksponeringsargument kan denne parallellen understreke viktigheten av å se det humoristiske i bandets musikk. Jeg har også avslutningsvis belyst hvorvidt musikken til The Beatles kan sammenliknes og sidestilles med konkret musikk.

På hvilken måte ble The Beatles eksponert for eksperimentering med spolebånd og konkret musikk, og på hvilken måte brukte bandet denne typen eksperimentering for å utfolde sin progressivitet i rocken og humorsjargong?

## **Abstract:**

In this assignment, I have described how The Beatles incorporated avant-garde elements from «musique concrète» in their search for a new progressive expression after their touring hiatus in 1966. I have examined selected examples from the band's catalog, with a specific focus on "Tomorrow Never Knows" and "Revolution 9," to showcase different implementations of tape loops. I have also heavily emphasize the exposure to avant-garde and «musique concrète», relating it to the foundational attitudes of early electronic music in London's progressive art scene. Furthermore, I have nuanced to the narrative by bringing in The BBC's Radiophonic Workshop and the influence of radio comedy's experimentation with sound effects through "The Goons Show." In addition to an argument regarding exposure, this parallel can underscore the importance of recognizing the humoristic aspects in the band's music. Lastly, I have also concluded by examining whether the music of The Beatles can be compared to and equated with concrete music.

In what ways were The Beatles exposed to tape experimentation and «musique concrète», and how does the band utilize this experimentation to manifest their progressiveness in rock and humorous slang?

# Innholdsfortegnelse

<b>1. INNLEDNING.....</b>	<b>1</b>
1.1 «I AM THE WALRUS».....	1
1.2 METODE .....	2
<b>2. TEORETISK BAKGRUNN .....</b>	<b>3</b>
2.1 HVA ER KONKRET MUSIKK? .....	3
2.2 AVANTGARDISTEN PAUL MCCARTNEY.....	4
<b>3. DEN FØRSTE EKSPERIMENTERINGEN MED BÅNDSLØYFER.....</b>	<b>6</b>
3.1 HISTORISK KONTEKST: TURNÉSTOPPEN I 1966.....	6
3.2 REVOLVER.....	8
3.3 TEKNOLOGISKE NYVINNINGER I ABBEY ROAD RUNDT 1966 .....	9
3.4 ANALYSE AV «TOMORROW NEVER KNOWS».....	9
<b>4. BANDETS EKSPONERING FOR KONKRET MUSIKK? .....</b>	<b>12</b>
4.1 «SWINGING LONDON», BARRY MILES OG INSTITUSJONER SOM ET TALERØR FOR MOTKULTUREN.....	12
<b>5. BETYDNINGEN TIL BBC – THE RADIOPHONIC WORKSHOP OG THE GOONS SHOW. ....</b>	<b>15</b>
5.1 BBC’S EKSPORT AV AVANTGARDE.....	15
5.2 «THE RADIOPHONIC WORKSHOP» .....	15
5.3 THE GOONS SHOW.....	16
<b>6. «REVOLUTION 9» OG «THE WHITE ALBUM» – IMPLEMENTERINGEN AV KONKRET MUSIKKS ESTETIKK.....</b>	<b>18</b>
6.1 «THE WHITE ALBUMS» KONTRASTERENDE UTTRYKK.....	19
6.2 KAN DET LYRISKE I «REVOLUTION 1» KOBLES OPP MOT DET INSTRUMENTALE I «REVOLUTION 9»? .....	19
6.3 BETYDNINGEN AV YOKO ONO OG EN ENDRING I LENNONS INDIVIDUALISME.....	20
6.4 ANALYSE AV «REVOLUTION 9».....	22
6.5 ER «REVOLUTION 9» KONKRET MUSIKK? .....	27
<b>7. OPPSUMMERING/KONKLUSJON.....</b>	<b>27</b>
<b>KILDER: .....</b>	<b>30</b>



## **Figuroversikt:**

Figur 1: Gitarostinatet fra "Tomorrow Never Knows - Take 1" .....	10
Figur 2: Ulike båndsløyfer i "Tomorrow Never Knows".....	11
Figur 3 : Seksjonsoppdeling av «Revolution 9».....	24

# 1. Innledning

## 1.1 «I Am The Walrus»

«I am he as you are he as you are me and we are all together» lyder den første strofen i John Lennons «I Am The Walrus». Låta – som fra et tekstanalytisk ståsted ofte blir eksemplifisert blant de mest obskure i Beatles-katalogen – er også et godt eksempel på bandets innovative instrumentale uttrykk etter 1966.<sup>1</sup> George Martin omtalte låta som «organisert kaos», som kan beskrive på hvilken måte det store omfanget av inspirasjonskilder – bestående av blant annet sentrale elementer fra rock, konvensjonell kunstmusikk og progressiv avantgarde – smeltes sammen til ett uttrykk.<sup>2</sup> Denne sammensmeltningen var med på å drive rocken i en svært progressiv retning, da bandets enorme popularitet i samtiden ga dem et privilegium ved sin enorme eksponeringskraft. Ved å se låta i sin kontekst – mer spesifikt dens tilstedeværelse i kunstfilmen «Magical Mystery Tour» (1967) – kan man også trekke tråder til eksport av hippie-kultur og avantgarderetninger innen kunsten for et stort publikum.

Det brede klangspekteret kommer godt frem i kontrasten mellom de ulike klanglige kvalitetene til orkesterarrangementet og bandarrangementet, i tillegg til de studiotekniske elementene som er helt sentrale for låtas uttrykk. Strykearrangementet er av en perkussiv karakter og har en viktig rolle i både det tematiske (ostinatet), og det atmosfæriske (trillende dissonanser). Bandarrangementet er i seg selv også preget av mye kontrast, for eksempel med bruken av den myke og runde klangen til e-pianoet mot det skarpe og definerte uttrykket til trommer og bass. Det som i størst grad skaper absurditet i instrumental-arrangementet er de frirytmske teksturene av lydopptak som preger store deler av lydbildet.<sup>3</sup> Walter Everett trekker frem den soniske eksperimenteringen i kodaen, der et lydspor – hentet fra BBCs oppsetning av King Lear – opptrer som et formdefinerende element, i tillegg til å skape det absurde som underbygger tekstens obskuritet.<sup>4</sup> Lydsporets betydning for det formstrategiske, kommer frem i hvordan radiostøyen og dens påfølgende innhold skaper en tydelig søm inn til en dynamisk og harmonisk kontrasterende del.<sup>5</sup> Everett trekker videre tråder til inspirasjonen fra avantgarde, og spesielt de

---

<sup>1</sup> Bård Ose, *Beatles hele livet*, 2. utg. utg. (Bergen: Vigmostad & Bjørke, 2007), 200.

<sup>2</sup> Walter Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology* (New York: Oxford University Press, 1999), 135.

<sup>3</sup> Lennon/McCartney og The Beatles, "I'm The Walrus (Remastered)," i *Magical Mystery Tour - Remastered 2009* (Spotify, 1967). <https://open.spotify.com/track/6Pq9MmkDQYZiiCDpxnvr6?si=ce87552761684385>.

<sup>4</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 134.

<sup>5</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 136.

franske samtidskomponistene som på 40- og 50-tallet utforsket lydcollager, og lydsporsbehandling – også kalt konkret musikk («musique concrète»).

«I Am The Walrus» er også et eksempel på forholdet mellom obskure lyriske elementer og det eksperimenterende uttrykket i instrumentasjonen. I boka *British Wits – A History of British Rock Humor*, drøfter Ian Ellis blant annet den britiske humorens påvirkning på USA gjennom eksport av britiske artister på 60-tallet, der The Beatles sitt bidrag var svært toneangivende.<sup>6</sup> Her stadfester han viktigheten av humor for å forstå bandets identitet, og i «I Am The Walrus» vises den absurde britiske humorsjargongen. Ellis trekker spesielt frem inspirasjonen fra «The Goons Show», og påpeker spesielt hvor viktig humorsjargongen i disse tidlige radiokomediene var for John Lennons absurditet i språket.<sup>7</sup> Ellis fremhever også betydningen av «barnlig humor», og trekker frem Lewis Carrolls surrealistiske univers som en viktig inspirasjon for Lennons absurdisme.<sup>8</sup> Han peker spesifikt på «I Am the Walrus», da det i teksten finnes direkte referanser til Carrolls univers.<sup>9</sup>

I denne bacheloroppgaven skal jeg ta for meg på hvilken måte The Beatles eksperimenterte med konkret musikk i søken etter å utvikle et nytt progressivt uttrykk etter deres store kommersielle suksess tidlig på 60-tallet. Oppgaven er basert på en nysgjerrighet for å forstå på hvilken måte bandet ble eksponert for tradisjonen, hvilke teknikker som ble benyttet og på hvilken måte denne eksperimenteringen virker i musikken. Jeg skal belyse flere nyanserte argumenter for eksponering, der blant annet et historisk perspektiv på bandets karriere er sentralt for å forstå fryktløsheten for å overgå publikums kulturelle aksept. Det historiske perspektivet vil også kunne belyse viktige sosiologiske aspekter, og jeg har rettet et spesielt fokus på viktige personer og institusjoner i det kunstneriske miljøet i London på midten av 60-tallet. Jeg vil også argumentere for viktigheten av å forstå det humoristiske aspektet ved eksperimenteringen til The Beatles. Her knytter jeg bandets eksperimentering opp til det absurde i litteraturen til John Lennon og den britiske radiokomediens eksperimentering med lydeffekter.

## 1.2 Metode

Metodisk har jeg jobbet tett med litteraturen på feltet for å samle inn informasjon, for siden å bruke denne dataen i mine egne refleksjoner rundt problemstillingen. Jeg har basert mye av det teoretiske grunnlaget på Walter Everett's «The Beatles as musicians – Revolver through the

---

<sup>6</sup> Iain Ellis, *Brit wits: a history of british rock humor* (Bristol: Bristol: NBN International, 2012), 34 - 38.

<sup>7</sup> Ellis, *Brit wits: a history of british rock humor*, 24.

<sup>8</sup> Ellis, *Brit wits: a history of british rock humor*, 37.

<sup>9</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 133.

Anthology» og Carlton J. Wilkinons analytiske undersøkelse av «Revolution 9». Samtidig har jeg brukt Phillips Normanns biografi om Paul McCartney, og Geoff Emerick sin biografi «Here There and Everywhere», som hovedkilde for de biografiske aspektene ved oppgaven. Et tydelig mål med dette arbeidet var å skrive nyansert, og ikke slå meg til ro med det normative narrative rundt eksperimenteringen. Dette førte meg til Louis Niebur sin «Special Sound – The creation and legacy of the BBC Radiophonic Workshop» som ga meg et nytt perspektiv på eksponeringen fra den tidlige elektroniske musikkens estetikk. Dette kunne jeg blant annet knytte opp mot det biografiske materialet, og argumentere for BBCs innvirkning på bandets eksperimentering med båndsløyfer.

På grunn av bandets anerkjennelse og popularitet er kildematerialet av et stort omfang, til tross dette gjorde oppgavens spissede fokus det litt vanskelig å finne relevante kilder som samstemte med temaet. Jeg merket et problem rundt en slags generalisering – der spesielt de biografiske kildene ukritisk og ubegrunnet knyttet musikken til relativt brede sjangerkategoriseringer. Dette kom spesielt godt frem ved bruken begrepet konkret musikk, som nærmest ble brukt som en felles betegnelse for avantgarde-inspirasjon i musikken. Bandets posisjon i musikkhistorien har også ført til en stor innsikt, da store mengder primærmateriale er tilgjengelige for allmennheten. Det gir innsikt i prosesser på en helt unik måte. Her har jeg blant annet brukt mye tid på å lytte til «Anthology»-platene fra 1996, og nytutgivelsene av «Revolver» og «The Beatles», som inkluderer alle inkluderer uferdige tagninger og demoer. Jeg har i tillegg sett dokumentaren «Get Back» (2021), som gir et unikt innblikk i bandets komposisjonsprosess sent i karrieren.

## **2. Teoretisk bakgrunn**

### **2.1 Hva er konkret musikk?**

Det er viktig å forstå opphavet til konkret musikk for å kunne drøfte hensikten ved The Beatles' implementering av tradisjonens elementer. Den amerikanske forskeren Louis Niebur beskriver det normative narrative rundt oppstandelsen av konkret musikk, som senere skal bli opphavet til den elektroniske musikken.<sup>10</sup> Her skiller han mellom konkret musikk («musique concrète») og elektronisk musikk («elektronische musik»). Den doktrinære forskjellen mellom disse to retningene innen den elektroniske samtidsmusikken, ligger i opphavet til lydmaterialer brukt i de ulike stykkene. I konkret musikk skulle man endre og re-arrangere lyder fra virkeligheten,

---

<sup>10</sup> Louis Niebur, *Special Sound: The Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop* (Oxford University Press, 01 Sep 2010, 2010), 4-5. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195368406.001.0001>.

altså «naturlig skapte lyder».<sup>11</sup> En viktig person for dette franske miljøet var Pierre Schaeffer, han var sjef for «Radiodiffusion Francaise» – det første lydstudioet i Paris som var med å utvikle konkret musikk. Sammen med Pierre Henry, skapte han «Symphonie pour un homme seul», som kan regnes som et av de første verkene i denne musikk-tradisjonen som publikum ble eksponert for.<sup>12</sup> Denne musikken kan oppfattes som lydcollager, der ulike lydspor presenteres i tydelige kontrasterende brudd. Man kan ofte finne sykliske formtyper – altså at tematisk materiale er gjennomgående i stykket. I tillegg er den elektroniske lydbehandlingen av lydsporene veldig viktig. Her er bruken av spolebåndopptakeren («taperecorder») helt sentral, da man anvendte maskinen til å manipulere lydsporene på ulike måter for å skape en ønsket lydestetikk.<sup>13</sup>

Det er verdt å merke seg forskjellen mellom konkret musikk og den tyske elektroniske musikken, da deres teoretiske grunnlag var ulikt. I Köln var blant annet Karlheinz Stockhausen og hans kollegaer opptatt av å skape en «ekte» elektronisk musikk der det kompositoriske materialet baserte seg på syntese av ulike lydfrekvenser.<sup>14</sup> Tyskerne mente at et problem med å bruke eksisterende lyder var at det da ville være umulig å ikke skape noe nyskapende, dette på grunn av materialets assosiative bagasje.<sup>15</sup> Griffiths poengterer videre hvordan tyskerne mislyktes med sin hypotese om å kun bruke behandlede frekvenser som lydmaterialiet i «Studie 1». Stockhausen tar dog med seg mange sentrale elementer fra både konkret musikk og elektronisk musikk inn i sitt mest kjente verk «Gesang der Jünlinge» fra 1956, der han blander naturlige lyder – i form av en guttестemme – med elektronisk behandlet materiale.<sup>16</sup> Dette kalles elektroakustisk musikk.<sup>17</sup> Eksperimentene til Stockhausen og de andre progressive samtidskomponistene i konkret musikk og elektronisk musikk, var sentrale i Darmstadt-skolen, og fikk der sitt forum for videre eksport og utvikling.<sup>18</sup>

## 2.2 Avantgardisten Paul McCartney

Paul McCartney var den første i The Beatles som lot seg fascinere av samtidsmusikken til Schaeffer, Cage og Stockhausen.<sup>19</sup> Fasinasjonen kommer blant annet frem i et intervju fra «The

---

<sup>11</sup> Paul Griffiths, *Modern music : a concise history*, Rev. utg., World of art, (New York: Thames and Hudson, 1994), 146.

<sup>12</sup> Griffiths, *Modern music : a concise history*, 147-48.

<sup>13</sup> Griffiths, *Modern music : a concise history*, 146.

<sup>14</sup> Griffiths, *Modern music : a concise history*, 149.

<sup>15</sup> Niebur, *Special Sound: The Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop*, 4.

<sup>16</sup> Griffiths, *Modern music : a concise history*, 150.

<sup>17</sup> Niebur, *Special Sound: The Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop*, 4.

<sup>18</sup> Magnar Breivik, "Modernisme (musikk)," Store Norske Leksikon, 2020, [https://snl.no/modernisme\\_-\\_musikk](https://snl.no/modernisme_-_musikk).

<sup>19</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 32-33.

International Times» i 1967, der han reflekterer over idoldyrking, og på hvilken måte hans nye inspirasjonskilder er vanskeligere å glorifisere på grunn av deres mindre grad av kommersiell appell:

[McCartney]: A lot of people like it and I think I do. It's always exiting when someone plays me a great record. It's great to have some incentive, to be able to think «oh great, so and so's doing something great there. Stockhausen's on to something, be nice to do something like that. [...]

[...]

[Miles]: Do people like Cage help you, just by their existence? [...] they have done so much work with random sound, [...]

[McCartney]: Yes right, Right. But those people always help. These become the new idols. [...] [...], the people that I can appreciate now are all much more hidden away in little back corners, through performing for themselves. [...] But you've got to sort out these people, you've got to look muck more, because Stockhausen isn't played on Radio London every day, [...].<sup>20</sup>

McCartney eksperimenterte selv med lydspor på sin Brenell Mark 5 type M series 3, som kunne skape evige båndsløyfer ved å deaktivere slette-funksjonen.<sup>21</sup> Dette skapte en relativt sårbar arbeidsmetode, der kun en liten perfektjonsendring kunne totaltransformere en lyd til det ikke-ønskelige.<sup>22</sup> Eksperimentene var først ment som et individuelt kunstnerisk prosjekt med tittelen «Paul McCartney Goes Too far», men ble etter hvert implementert i Beatles-spor på «Revolver» i 1966.<sup>23</sup> Emerick beskriver i sin bok hvordan de «hjemmelagde» lydsløyfene kunne være av relativt dårlig kvalitet på grunn av «det primitive utstyret». Han beskriver videre hvordan forvrengning av lydsløyfene ble et estetisk poeng for bandet.<sup>24</sup> Det er også verdt å nevne at McCartneys gryende interesse for avantgarde i stor grad omhandlet andre kunstformer, og han

---

<sup>20</sup> Barry Miles, "Miles interviews Paul McCartney," *The International Times* (London), 16. januar 1967, 9, [https://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1967&volume=IT-Volume-1&issue=6&item=IT\\_1967-01-16\\_B-IT-Volume-1\\_Iss-6\\_001](https://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1967&volume=IT-Volume-1&issue=6&item=IT_1967-01-16_B-IT-Volume-1_Iss-6_001).

<sup>21</sup> K. Ryan og B. Kehew, *Recording the Beatles: The Studio Equipment and Techniques Used to Create Their Classic Albums* (Curvebender, 2006), 304. <https://books.google.no/books?id=MY8IAQAAMAAJ>.

<sup>22</sup> *McCartney 3, 2, 1* sesong 1, episode 4, "Like Professors in a Laboratory", regissert av Zachary Heinzerling 2021. <https://www.disneyplus.com/no-no/series/mccartney-3-2-1/7R6sKzCe6axn>.

<sup>23</sup> Everett, *The Beatles as musicians: Revolver through the anthology*, 33.

<sup>24</sup> Geoff. Emerick og Howard. Massey, *Here, There and Everywhere: My Life Recording the Music of the Beatles* (Penguin Publishing Group, 2006), 111. <https://books.google.no/books?id=WOk8TP8o018C>.

opparbeidet seg en surrealistisk kunstsamling i tillegg til en stor interesse for avantgardefilm – noe som er veldig relevant i skapningen av den tidligere nevnte «Magical Mystery Tour».<sup>25</sup>

The Beatles benyttet seg hovedsakelig av to metoder i eksperimenteringen med båndsløyfer, der majoriteten av eksemplene baserte seg på å skape båndsløyfer ved å ta opp lyden for så å «loope» den med spolebåndsoptakeren.<sup>26</sup> Dette er metoden som først ble brukt på «Revolver», som jeg senere skal eksemplifisere med «Tomorrow Never Knows». En annen metode – som er mer tro til avantgardistene i konkret musikk – baserte seg på å skape lyd-kollasjer av allerede innspilt lyd.<sup>27</sup> Dette henviser til det tidligere nevnte argumentet, der ønske var å skape den «ekte» musikken basert på allerede eksisterende lydkilder. Metoden blir brukt i «I Am the Walrus» ved implementeringen av radioopptaket, og blir i mye større grad eksemplifisert i «Revolution 9» fra 1968.

### **3. Den første eksperimenteringen med båndsløyfer**

«Tomorrow Never Knows» er det første eksempelet på bruk av elementer fra konkret musikk i The Beatles-katalogen. Låta er den siste på «Revolver» – et album som revolusjonerte rocken med dets sjangerblandinger og teknologiske nyvinninger.<sup>28</sup> Albumet står på ingen måte i noe vakuum, da det er en del av en utvikling som i økende grad distanserer seg fra de tidligere inspirasjonskildene med ønske om å skape produkter på egne premisser.<sup>29</sup> Dette utelukker ikke inspirasjon fra deres tidligere inspirasjonskilder etter 1966, men man ser – spesielt på platene «Revolver» og «Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band» – en fryktløshet og ambisjon som skaper et nyskapende og unikt musikalsk uttrykk. Det er på denne tiden de første implementeringene av avantgardistiske elementer viser seg, og det finnes flere eksempler på eksperimentering med båndsløyfer på begge platene.

#### **3.1 Historisk kontekst: Turnéstoppen i 1966**

Det er viktig å forstå bandets posisjon i populærmusikken, samt de ulike faktorene som førte til turnéstoppen i 1966, for å kunne forstå tidsaspektet og den uredde tilnærmingen på utgivelsene fra 1966-1967. 29. August 1966 spilte The Beatles sin siste offisielle konsert på Candlestick Park i San Francisco. Dette markerer et tydelig retningsskifte i bandets arbeidsmetode, der den

---

<sup>25</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 32-33.

<sup>26</sup> Ryan og Kehew, *Recording the Beatles: The Studio Equipment and Techniques Used to Create Their Classic Albums*, 304.

<sup>27</sup> Ryan og Kehew, *Recording the Beatles: The Studio Equipment and Techniques Used to Create Their Classic Albums*, 304.

<sup>28</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 67.

<sup>29</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 5.

tidligere balansen mellom innspillingsvirksomhet og turnévirksomhet, nå kun fokuserte på å videreutvikle bandets progressivitet på plate. Helt sidens bandets spede begynnelse på små steder i Liverpool, hadde livekonseptet vært sentralt for bandets identitet. Fra deres 292 opptreder på «The Cavern Club», og tre opphold i Hamburg, hadde bandet opparbeidet seg et rykte som et godt etablert liveband før deres gjennombrudd på plate i 1963. Turnévirksomheten var enorm gjennom «Beatlemanias» glansdager i 1964 og 1965, men bandet begynte også nå å produsere mer gjennomførte plater som gikk vekk fra tanken om album «som kun en tilfeldig samling av singler».<sup>30</sup> Låtene på blant annet «Help!» (1965) og «Rubber Soul» (1965) bærer preg av et bredere spekter av inspirasjonskilder instrumentalt, men også lyrisk, med låter tungt inspirert av visetradisjonen og Bob Dylan.<sup>31</sup>

Bandets begrensede besetning, kombinert med det ekstreme forholdet mellom publikum og primitiv lydteknikk på en gjennomsnittlig Beatles-konsert, gjorde at konsert-repertoaret distanserte seg i stor grad fra de mest progressive låtene på albumene.<sup>32</sup> Dette vises med at repertoaret på deres siste turné besto utelukkende av «utdaterte» Beatlesnummer, eksemplifisert i setlista fra Candlestick Park der ingen av låtene fra deres nyutgitte plate *Revolver* er med.<sup>33</sup> Denne holdningen vises blant annet i et sitat hentet fra et intervju med *New Musical Express* fra desember 1966 - der Paul McCartney reflekterer rundt året og turnéstoppen.

One reason we don't want to tour anymore is that when we're on stage nobody can hear us or listen to us, [...] And another reason is that our stage act hasn't improved one bit since we started touring four years ago. The days when three guitarists and a drummer can stand up and sing and do nothing else on stage must be over.<sup>34</sup>

Det finnes flere grunner til at en oppgave rettet mot bandets progressivitet i studio knyttes opp mot turnéstoppen i 1966. Den viktige endringen i bandets karriere la helt nye spilleregler for hva som kunne produseres i studio. Det var ikke lenger nødvendig å skape låter som både skulle passe inn i et begrenset liveformat, men samtidig følge bandets ønske om kunstnerisk utvikling. Avgjørelsen om å stoppe med konsertvirksomhet ga også hvert enkelt bandmedlem mer tid til å utforske sine interesseområder rent kunstnerisk, noe som kan knyttes opp mot utforskningen

---

<sup>30</sup> Audun Molde, *Pop : en historie* (Oslo: Cappelen Damm, 2018), 221.

<sup>31</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 14.

<sup>32</sup> Molde, *Pop : en historie*, 220.

<sup>33</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 70.

<sup>34</sup> Andy Gray, "Beatles future by Paul and Ringo," *New Musical Express*, 31. Desember 1966, no. 1042, <https://www.the-paulmccartney-project.com/interview/interview-for-new-musical-express-2/>.



av mer utfordrende musikalske uttrykk. Det er blant annet i dette tidsrommet Paul McCartney blir veldig aktiv i Londons kunstneriske undergrunnsmiljø, og starter å utforske musikk utenfor pop-formatet. Han skriver blant annet et barokk-inspirert lydspor til serien «The Family Way» i 1967, ved siden av hans tidligere nevnte eksperimentering med avantgarde kultur.<sup>35</sup>

Man kan videre i intervjuet med *New Musical Express* se holdningsendringen som i større grad baserer seg på selvsentrert utvikling: «All we want is to make one track better than the last. [...] We just make tracks, then listen to them and decide from what we have what will be a single, what will go on to an LP.»<sup>36</sup> Sitatet beskriver en mindre kommersielt forankret tanke, med en større intensjon om å skape musikk på egne premisser. Det er nettopp denne tankegangen som illustreres godt på de mest eksperimentelle sporene på «Revolver», og spesielt i «Tomorrow Never Knows». Holdningen kan være et resultat av den enorme suksessen i de foregående årene, hvor de ikke lenger hadde behov for å ta økonomisk motiverte valg, men heller kunne jobbe for å eksponere et stort publikum for Londons progressive tanker.

### 3.2 Revolver

Eksperimentering med magnetisk bånd er gjennomgående i hele «Revolver». Allerede i de første sekundene av det første sporet «Taxman», hører man en spolebåndopptaker som blir tilbakestillt, og i «I'm Only Sleeping» suppleres flere baklengseffekter, blant annet gitarsoloen og et frirytmsk etterspill.<sup>37</sup> «Yellow Submarine» inneholder mange lydeffekter hentet fra lydbiblioteket til EMI, og er – i likhet med «I'm Only Sleeping» og «Rain» – innspilt i et hurtigere tempo slik at en nedjustering av hele sporet gir en uvanlig, mørk og grumsete sonisk tekstur.<sup>38</sup> «Rain» – gitt ut på singelen i forkant av *Revolver* – var det første Beatles-sporet som benyttet seg av denne uttrykksavgjørende bruken av hastighetsmanipulasjon («verispeeding»), i tillegg til annen lydbandsmanipulasjon i form av baklengseffekter.<sup>39</sup> Det originale innspillingstempoet ble i 2023 utgitt på «*Revolver (Super Deluxe)*». I tillegg til eksperimentering med lydbånd er «*Revolver*» fylt med et bredt spekter av ulike inspirasjonskilder, og inneholder blant annet sentrale elementer fra indisk folkemusikk og moderne «*Motown*»-soul.<sup>40</sup> Dette kommer frem i den hyppige bruken av det indiske

---

<sup>35</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 71-72.

<sup>36</sup> Gray, "Beatles future by Paul and Ringo."

<sup>37</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 34, 50.

<sup>38</sup> Emerick og Massey, *Here, There and Everywhere: My Life Recording the Music of the Beatles*, 116; Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 50, 56-57.

<sup>39</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 44.

<sup>40</sup> Molde, *Pop : en historie*, 225.

strenginstrumentet Tamboura, og flere «Motown»-elementer som «Jameson-basslinjen» i «Taxman» og blåsearrangementet i «Got To Get You In To My Life».<sup>41</sup>

### 3.3 Teknologiske nyvinninger i Abbey Road rundt 1966

Everett poengterer på hvilken måte plata ble tidlig ansett for å indikere en «ny start», sett i lys av nye strukturelle forskjeller i arbeidsmetode preget av innovasjoner fra teknologisk perspektiv.<sup>42</sup> Her er det viktig å understreke viktigheten av de ansatte i Abbey Road, spesielt betydningen til Emerick, Ken Townshend og George Martin, og på hvilken måte deres håndtering av bandets nyskaping i det kompositoriske var med på å skape grunnlag for nye studio-tekniske ideer og tradisjoner.<sup>43</sup> Av de tekniske nyvinningene er Townshends utvikling av ADT («Automatic Double Tracking») helt sentral for effektiviteten av «Revolver»-øktene. Teknikken gjorde det mulig å duplisere et vokal/instrumentopptak, men samtidig beholde det samme klanglige uttrykket som en «double tracking».<sup>44</sup>

Emerick, som tok overrollen som medprodusent i 1966, var helt sentral i for utviklingen av det eksperimentelle uttrykket til bandet på «Revolver».<sup>45</sup> Hans første innspilling med bandet var den grensesprengende innspillingen «Tomorrow Never Knows», men hans bidrag til platas soniske estetikk var vel så viktig som det eksperimentelle aspektet. Spesielt blir hans mikrofonteknikk trukket frem. Teknikken gikk ut på å plassere mikrofonen tettere opp mot objektet, hvilket blant annet gir en annen trommelyd som kan høres spesielt godt på «Revolver» (1966) og «Sgt. Peppers» (1967).<sup>46</sup> Teknikken ble også brukt på strykerne på «Eleanor Rigby» som – sammen med det karakteristiske, rytmiske arrangementet – bidro til en ønsket distanse fra «Hollywood-strykerne» som preget denne tiden.<sup>47</sup>

### 3.4 Analyse av «Tomorrow Never Knows»

Til tross for den hyppige bruken av behandlede lydspor på tidligere låter fra «Revolver», er «Tomorrow Never Knows» det første eksempelet på frirytmske båndsløyfer i Beatles-katalogen. Låta, som i sin begynnelse gikk under navnet «Mark 1», var også den første

---

<sup>41</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 34, 39 & 49.

<sup>42</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 34.

<sup>43</sup> Ryan og Kehew, *Recording the Beatles: The Studio Equipment and Techniques Used to Create Their Classic Albums*, 52.

<sup>44</sup> Ryan og Kehew, *Recording the Beatles: The Studio Equipment and Techniques Used to Create Their Classic Albums*, 52.

<sup>45</sup> Emerick og Massey, *Here, There and Everywhere: My Life Recording the Music of the Beatles*, 3; Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 34.

<sup>46</sup> Emerick og Massey, *Here, There and Everywhere: My Life Recording the Music of the Beatles*, 127-28.

<sup>47</sup> Emerick og Massey, *Here, There and Everywhere: My Life Recording the Music of the Beatles*, 127.

innspillingsøkten fra «Revolver»-prosjektet.<sup>48</sup> Den første øktens resultat, som ble utgitt i «Anthology»-samlingen på 90-tallet og på «Revolver (Super Deluxe)» i 2023, er en sakte versjon bestående av grunnelementene; Ringos trommeloop, Paul McCartneys pumpende bassfigur og en tydelig bearbeidet leaslie-gitar. Versjonen inneholdt ingen frirytmske båndsløyfer, men implementerer – til forskjell fra originalen – et tydelig melodisk ostinat, spilt av en hurtighetsendret gitar.<sup>49</sup>



Figur 1: Gitarostinatet fra "Tomorrow Never Knows - Take 1"<sup>50</sup>

I originalversjonen fra «Revolver» er ostinatet fra den første tagningen byttet ut med frirytmske båndsløyfer. Det er totalt fem båndsløyfer som opptrer sporadisk gjennom hele låta. Alle disse er skapt i McCartneys hjem, og er skapt ut fra opptak av latter, forvrengte- og hastighetsmanipulerte gitarer.<sup>51</sup> Emerick beskriver i sin biografi på hvilken måte implementeringsprosessen av disse lydsløyfene gjorde miksebordet om til en slags moderne synthesizer, der flere spolebåndmaskiner måtte benyttes samtidig og plasseringen på sløyfene ble styrt av Martin og Emerick etter instruksjon fra bandet.<sup>52</sup> Everett har i sin analyse av «Tomorrow Never Knows» transkribert de ulike lydsløyfene, vist i figur 2.<sup>53</sup> De raske sløyfene skaper en absurd tekstur, og bryter opp den repeterende følelsen som preger store deler av komposisjonen. I eksemplet til Everett er sløyfene markert som b og c, der b er lydsløyfen som kommer først i stereomiksen. Sløyfen kan minne om et måkehyl, og blir av Emerick omtalt som «(the) seagull sound».<sup>54</sup> Det er også verdt å nevne bruken av baklengseffekter på låta, da mange av lydsløyfene er behandlet baklengs. Ginarsoloen er også behandlet med en baklengseffekt,

<sup>48</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 35.

<sup>49</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 36-37.

<sup>50</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 36.

<sup>51</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 37.

<sup>52</sup> Emerick og Massey, *Here, There and Everywhere: My Life Recording the Music of the Beatles*, 112.

<sup>53</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 37.

<sup>54</sup> Emerick og Massey, *Here, There and Everywhere: My Life Recording the Music of the Beatles*, 112.

noe som gir den det samme estetiske uttrykket som lydsløfene, til tross for dens dominante rolle i lydbildet.<sup>55</sup>



Figur 2: Ulike båndsløyfer i "Tomorrow Never Knows".<sup>56</sup>

«Tomorrow Never Knows» går i c-mixolydisk, men de harmoniske strukturene er relativt minimalistiske, noe som gir lydsløfene mye plass. Bass, trommer og tamboura skaper en loop rundt et tydelig rytmisk ostinat som fremstår som en drone rundt tonika (C-dur). Dette gir også stor plass til det melodiske, og Lennons vokal beveger seg i repeterende figurer – der den lave mixolydiske syveren kommer frem i den melodiske kadensen til hvert vers.<sup>57</sup> Det som i figur 2 blir omtalt som c) er i følge Everett regnet som en lydsløyfe, men kan også oppfattes som et avvik av den tidligere harmoniske dronerefølelsen i kompet, da sløyfen gir en orgel-liknende lyd som insinuerer en Bb-dur, akkorden som er diatonisk i forhold til den lave syveren i c-mixolydisk. Dette gir sløyfen en harmonisk funksjon.<sup>58</sup>

I likhet med «I Am The Walrus» er det en sammenheng mellom det svevende og absurde i lyrikken og det eksperimentelle i det instrumentale arrangementet i «Tomorrow Never Knows». Teksten er basert på datidens moderne psykedeliske tanker rundt spirituell befrielse under påvirkning av LSD, og består av noen direkte sitater fra «The Psychedelic Experience» av den amerikanske psykedelia-forfatteren Timothy Leary. Lennon ble ifølge Normann introdusert til verket gjennom det progressive kunstbaserte miljøet rundt «Indica Bookshop», i en periode han utforsket mye LSD. «The Psychedelic Experience» er basert på en tanke om at stoffet kunne fjerne egoet ved å omfavne det gjennom yoga-liknende instruksjoner.<sup>59</sup> Blant annet

<sup>55</sup> The Beatles Lennon/McCartney, "Tomorrow Never Knows - Remastered 2009," i *Revolver (Remastered)* (Spotify, 1966). <https://open.spotify.com/track/00oZhqZIQfL9P5CjOP6JsO?si=9b2ad94dab924433>.

<sup>56</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 37.

<sup>57</sup> Lennon/McCartney, "Tomorrow Never Knows - Remastered 2009."

<sup>58</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 34-38.

<sup>59</sup> Philip Norman og Gunnar Nyquist, *Paul McCartney : biografien*, 2. utg. utg., Paul McCartney : the biography, (Oslo: Gyldendal, 2017), 233.

åpningsstrofen, som er et direkte sitat fra boken, viser instruksjonsnarrativet; «Turn off your mind, relax, float downstream.»<sup>60</sup>

Det absurde i det tekstlige universet til Lennon er et sentralt element for å tolke «Tomorrow Never Knows». I likhet med «I Am The Walrus» kan man trekke paralleller til Lewis Carroll sine eventyr – som tidligere nevnt – var viktig for Lennons utvikling av sitt lyriske uttrykk.<sup>61</sup> Teksten i «Tomorrow Never Knows» har ikke de absurde beskrivelsene av et barnlig univers som «I Am The Walrus», men det svevende fortellervinkelen adaptert fra Learys bok skiller seg ut fra de andre tekstene på «Revolver». Det er lite fokus på en tydelig førsteperson, og uten kontekst kan Lennons instruksjoner virke veldig abstrakte og uforståelige. Bandets bevissthet rundt tekstens særegenhet reflekteres i Niel Aspinall fremhevet av Everett, som påpeker angsten for å ikke skape noe instrumentalt som klarer å underbygge en tekst med mye kunstneriske ambisjoner.<sup>62</sup> Implementeringer av båndsløyfer er altså et virkemiddel for å underbygge det ambisiøse i lyrikken, og er et resultat av et nøye tiltenkt ønske om å være nyskapende.<sup>63</sup>

«Tomorrow Never Knows» eksemplifiserer altså hvordan The Beatles implementerte båndsløyfer og avantgarde-inspirasjon i rockens allerede etablerte form. Dette var med på å stadfeste rockens anerkjennelse som kunstform. Det viser på hvilken måte rocken kunne omfavne et stort spekter av ulike klanger, og kunne analyseres på lik linje som kunstmusikk. Dette distanserte sjangeren fra *showbiz*, noe som skaper et paradoks med tanke på bandets kommersielle bagasje.<sup>64</sup>

## 4. Bandets eksponering for konkret musikk?

### 4.1 «Swinging London», Barry Miles og institusjoner som et talerør for motkulturen.

Et sentralt spørsmål i denne oppgaven er på hvilken måte bandet ble eksponert for en slik eksperimentering med lydspor, og på hvilken måte man kan knytte dette opp mot modernistene i kunstmusikken på 40- og 50-tallet. Jeg har tidligere referert til det progressive kunstnermiljøet i London – der spesielt Paul McCartney var en sentral del – som toneangivende for dette.<sup>65</sup>

---

<sup>60</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 35.

<sup>61</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 133.

<sup>62</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 35.

<sup>63</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 35.

<sup>64</sup> Molde, *Pop : en historie*, 225.

<sup>65</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 32-33.

Hvilket miljø er det snakk om, og på hvilken måte kan dette knyttes opp til Beatles og bruken av konkret musikk?

«Swinging London» er begrepet som beskriver dette progressive miljøet i London på 60-tallet, som ifølge Audun Molde regnes som episeneteret for modernitet i populærkulturen på midten av 60-tallet.<sup>66</sup> Miljøet besto hovedsakelig av unge voksne som ønsket å finne nye levesett på tross av foreldregenerasjonens konservative holdninger, uansett hvilken bakgrunn man hadde.<sup>67</sup> Begrepet ble først brukt i «Time Magazine» i 1966 for å beskrive den voksende undergrunnskulturen, og beskriver en sammensmeltning av ulike kulturer som kobles med ord som «stilistisk og hip» (direkte oversatt).<sup>68</sup>

Linda Engelsbråten fokuserer på «Swinging London» i sin masteravhandling, der hun drøfter de sosiologiske aspektene ved den kulturelle bølgen. Hun peker blant annet på den liberale politikken ført av den engelske regjeringen til Harold Wilson som en viktig faktor, der endring av konservative holdninger rundt abort, seksualitet og sensurering var sentrale. Videre beskriver hun en type hedonisme som preget miljøet, med et stort fokus på glorifiseringen av narkotikabruk, med hovedfokus på bruken av LSD, som et middel for å endre levesettet sitt.<sup>69</sup> Selv om Wilson-regjeringen førte England i en mer liberal retning, ble kampen mot narkotikabruk svært opptrappet på denne tiden, noe som førte til større rebellstempel på «Londons undergrunn-scene».<sup>70</sup>

The Beatles var en sentral del av miljøet da de representerte toppen av pop-aristokratiet, sammen med band som the Rolling Stones, the Who og the Animals.<sup>71</sup> Paul McCartney – som Everett betegner som «The London bachelor» – fant et forum der han kunne utfordre seg og utvide sine kunstneriske ambisjoner.<sup>72</sup> Denne fremdrivende holdningen vises i flere intervjuer med McCartney på denne tiden, og blir blant annet sitert av Johnathan Gould i hans biografi: «People are saying things and painting things and writing things and composing things that are great, and I must know what people are doing.»<sup>73</sup> Gould trekker også frem viktigheten av hans kjøp av «Canvendish Avauue» i *St. Johns Wood* – rett ved EMI. Her inviterte han mennesker

---

<sup>66</sup> Molde, *Pop : en historie*, 225.

<sup>67</sup> Linda Engebråten, "1967 : a year in the life of The Beatles : history, subjectivity, music," (2010): 23-24.

<sup>68</sup> Engebråten, "1967 : a year in the life of The Beatles : history, subjectivity, music," 23.

<sup>69</sup> Engebråten, "1967 : a year in the life of The Beatles : history, subjectivity, music," 23.

<sup>70</sup> Engebråten, "1967 : a year in the life of The Beatles : history, subjectivity, music," 23.

<sup>71</sup> Engebråten, "1967 : a year in the life of The Beatles : history, subjectivity, music," 26.

<sup>72</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 10.

<sup>73</sup> Jonathan Gould, *Can't buy me love : the Beatles, Britain, and America* (New York,London: Harmony Books Portrait, 2007), 213.

som var aktive i miljøet til å oppleve nye kunstneriske opplevelser, blant annet sine egne forsøk på avantgarde innen film og musikk.<sup>74</sup>

Barry Miles er en helt sentral person for oppmuntringen av Paul McCartneys interesse for eksperimentell kunstmusikk på 60-tallet.<sup>75</sup> Miles var en kunststudent som hadde en stor interesse for modernismen i både kunstmusikk og jazz. Han introduserte McCartney for frijazzen til Ornette Coleman og Albert Ayler, i tillegg til å introdusere ham for konkret musikk og komponister som Stockhausen, Schaeffer, Varèse og Biero.<sup>76</sup> Miles var også sentral i oppstarten til institusjoner som «Indica Bookshop», «Indica Gallery» og «The International Times» – som alle var konkrete produkter av den kunstorienterte fløyen i det progressive miljøet. Skapt sammen med andre viktige personer i dette miljøet, John Dunbar og Peter Asher, var «Indica» den første bokhandelen i London «viet den visuelle og verbale avantgarden.»<sup>77</sup> Etableringen av bokhandelen med galleriet i kjelleren ble et viktig dannelsessted for både McCartney og Lennon – det var her Lennon leste «The Psychedelic Experience» i forkant av «Tomorrow Never Knows», og det var her han møtte Yoko Ono i november 1966.<sup>78</sup>

Magasinet «The International Times», er en av primærkildene som best kan beskrive den progressive tankegangen som preget bandets miljø rundt eksperimenteringen av konkret musikk på midten av 60-tallet. Audun Molde beskriver viktigheten av «The International Times» og i sammenheng med andre liknende medier virket magasinet som et talerør for motkulturen – et form for alternativ media som beskriver miljøets liberale tanker.<sup>79</sup> McCartney var hyppig bidragsyter til magasinet – blant annet med hans dybdeintervju med Miles, der han reflekterte rundt sin nye fascinasjon for avantgarde og konkret musikk, tidligere eksemplifisert i teksten. McCartney var altså sentral i å stadfeste den nye «rockeren», som engasjerte seg for kunst og kultur i en helt annen skala fra popgruppene. «En rockemusiker var ikke en underholdningsartist, men burde kunne gi uttrykk for meninger om Vietnamkrigen, John Cage, performance-teater eller Hare Krishna.»<sup>80</sup>

---

<sup>74</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 32-33.

<sup>75</sup> Norman og Nyquist, *Paul McCartney : biografien*, 222.

<sup>76</sup> Norman og Nyquist, *Paul McCartney : biografien*, 223.

<sup>77</sup> Norman og Nyquist, *Paul McCartney : biografien*, 225.

<sup>78</sup> Norman og Nyquist, *Paul McCartney : biografien*, 233, 52-53.

<sup>79</sup> Molde, *Pop : en historie*, 225-26.

<sup>80</sup> Molde, *Pop : en historie*, 225.

## 5. Betydningen til BBC – The Radiophonic Workshop og The Goons Show.

### 5.1 BBC's eksport av avantgarde

Louis Nieburs argumenterer for viktigheten av BBCs studio Radiophonic Workshop i dannelsen av elektronisk musikk.<sup>81</sup> Han påpeker hvordan mange musikkhistorikere baserer seg på et narrativ fokusert rundt dannelsen av konkret musikk og elektronisk musikk, og prøver med denne boka å dekke det han mener er et lite nyansert narrativ preget av et begrenset omfang av undersøkelser.<sup>82</sup> Det er også viktig å legge til at Niebur anerkjenner og understreker betydningen til pionérverkene skapt i Köln og Paris, og han skriver at disse verkene av blant annet konkret musikk og elektronisk musikk var avgjørende for utviklingen av unike komposisjons-/produksjonsteknikker.<sup>83</sup>

BBC var i følge Niebur tidlig ute med å eksponere det britiske folket for avantgarde-musikk da de etter krigen tredelte kanalsystemet «The Home Service», «The Light Programme» og «The Third Programme», der det sistnevnte ble et forum for nye retninger i samtidsmusikken.<sup>84</sup> Denne tredelingen var basert på tanken til J.C Sobart på 30-tallet om å kunne tilby mer kultivert utdanning, der blant annet et program for eksport av moderne retninger innen musikk skulle utvikles. Dette skulle gi valgfrihet, og man kunne nå lettere oppsøke kultur isteden for å få det påtvunget («impose culture»), men dette ble ikke utført i praksis før etter krigen.<sup>85</sup> Til tross for «The Third Programme» hadde som intensjon å belyse mer utfordrende musikk, gjorde konservative holdninger i redaksjonen at den mest kontroversielle musikken – blant annet konkret musikk – ikke fikk sin plass i konseptet.<sup>86</sup> Allikevel kan den tredelte satsningen indikere et ønske om eksponering av innovasjoner i kunst, noe som blir tydeligere ved dannelsen av «The Radiophonic Workshop».

### 5.2 «The Radiophonic Workshop»

«The Radiophonic Workshop» var navnet på det britiske studioet, skapt og eid av BBC, som hadde som hovedmål å skape elektronisk-genererte lydspor til mediekonsernets ulike former for innhold. Her jobbet det komponister som, ved hjelp av elektroniske verktøy, skapte unike

---

<sup>81</sup> Niebur, *Special Sound: The Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop*, 3.

<sup>82</sup> Niebur, *Special Sound: The Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop*, 3-4.

<sup>83</sup> Niebur, *Special Sound: The Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop*, 3.

<sup>84</sup> Niebur, *Special Sound: The Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop*, 6.

<sup>85</sup> Niebur, *Special Sound: The Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop*, 6.

<sup>86</sup> Niebur, *Special Sound: The Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop*, 7.



lydspor og lydeffekter med en utenomjordisk (oversatt «Alien») lydestetikk.<sup>87</sup> I minidokumentaren «Pioneers of Sound – The Story of the BBC Radiophonic workshop» laget av «The Vinyl Factory» drøfter tidligere komponister ved studioet påvirkningen fra Schaefer, Stockhausen og andre samtidskomponister som drev med komposisjon basert rundt bearbeidelse av lydspor. Her påpeker blant annet tidligere komponist Dick Mills de grunnleggende forskjellene i intensjon, der stykkene til disse samtidskomponistene skulle tilfredsstillende sin egen kreative ambisjon, mens BBCs studio hadde en mer praktisk tilnærming. Dette skiller studioet fra andre europeiske elektroniske studioer, der den kunstneriske appellen står mer i fokus enn den kommersielt forankrede oppgaven som «The Radiophonic Workshop» baserte sitt arbeid på.<sup>88</sup>

Det er veldig interessant å trekke Nieburs fokus på BBCs arbeid med elektronisk musikk til diskusjonen rundt The Beatles' egen eksperimentering med båndsløyfer og lydspor. Ved å belyse BBCs progressivitet kan man argumentere for at det fantes langt flere forumer der man ble eksponert for lydmanipulert/collage-musikk. Både Lennon og McCartney var uttalte tilhengere av radiokomedien til BBC, og Normann skildrer på hvilken måte de pleide å skape sine egne absurde radioprogrammer basert på blant annet «The Goons Shows» lydeffektestetikk.<sup>89</sup>

### 5.3 The Goons Show

«The Goons Show» blir også trukket frem av Niebur. Han fokuserer på de innovative arbeidsmetodene som blir brukt i sammenheng med produseringen av lydeffekter og det generelle lydbildet til programmet.<sup>90</sup> «The Goons Show» ble utviklet av BBC på starten av 50-tallet som et springbrett for de britiske komikerne Peter Sellers, Harry Secombe og Spike Milligan, og var basert på tidligere BBC programmer som «It's That Man Again».<sup>91</sup> Programmet var et absurd sketsj-konsept basert rundt et allerede etablert karakter-repertoar fra komikerne involvert, og Niebur beskriver det sentrale fokuset på surrealismen som særegent og uhørt i tidligere komedie.<sup>92</sup>

---

<sup>87</sup> The Vinyl Factory, "Pioneers of Sound – The Story of the BBC Radiophonic Workshop," (19. Februar 2014). <https://www.youtube.com/watch?v=YW8TdMgSxaQ&t=1s>.

<sup>88</sup> Factory, "Pioneers of Sound – The Story of the BBC Radiophonic Workshop."

<sup>89</sup> Norman og Nyquist, *Paul McCartney : biografien*, 223.

<sup>90</sup> Niebur, *Special Sound: The Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop*, 9.

<sup>91</sup> Rick Cousins, *Spike Milligan's accordion : the distortion of time and space in the Goon show* (Leiden, Boston: Brill, 2016), 24; Niebur, *Special Sound: The Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop*, 9.

<sup>92</sup> Niebur, *Special Sound: The Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop*, 9.

Et eksempel på de innovative arbeidsmetodene som Niebur sikter til, er hastighetsbearbeidelsen av lydopptak i episode 19 sesong 4, der et opptak av en samling sekkepiper gradvis økes i hastighet til den etter hvert blir kuttet av Sellers karakter Major Bloodnok.<sup>93</sup> Denne bearbeidelsen av hastigheten blir også brukt av Beatles i flere eksempler som allerede har blitt trukket frem, blant annet i skapelsen av lydestetikken til «Rain» og «I'm Only Sleeping» fra «Revolver»-perioden. Niebur trekker også frem episode 12 fra sesong 6 som det tydeligste eksempelet på innovativ lydbearbeidelse. I denne episoden kommer lydeffekter som «hastighetsjustert begravelsesmarsj, baklengs hurtighetsjustert tale og hurtighetsjusterte hestelyder» frem (direkte oversatt).<sup>94</sup> Han peker på hvordan effektene er avgjørende for å skape det absurde lydbildet som preger hele episoden, og forklarer hvor stor del den eksperimentelle lydeffektbruken var for den innovative arven.<sup>95</sup>

I Beatles-katalogen kan man trekke paralleller til «The Goons Show» og deres humoristiske intensjon ved bruken av båndsløyfer og lydsporeksperimentering. «Good Morning, Good Morning» fra «Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band» inneholder mange dyriske lydeffekter. Det kan være vanskelig å knytte dette opp til andre større kunstneriske visjoner, og det kan rett og slett ses på som et humoristisk påfunn.<sup>96</sup> Dyrelydene skaper et humoristisk og absurd lag, som musikalsk bidrar til en kakofoni-liknende tekstur, som karikerer komponistens ennui over TV-reklamenes overveldende fremtoning i teksten.<sup>97</sup>

«You Know My Name (Look Up the Number)» som er innspilt rundt samme tid som «Sgt. Pepper», er det Beatles-sporet som best eksemplifiserer bandets humoristiske sjargong. Man kan på mange måter sammenlikne låta med sjargongen til The Goons og andre humoristiske grupper som «The Bonzo Dog Band» og «Monthly Python».<sup>98</sup> Teksten er basert på en enkel frase – «You Know My Name, just Look up the Number» – og formen består av ulike scener skapt med soniske elementer der frasen gjentas i ulik kontekst. Her blir man blant annet dratt inn i simulasjoner av danseklubber, jazzbarer og en tydelig Peter Sellers-inspirert «fyllik», spilt av Lennon – der karakteren febrilsk prøver å fremføre frasen. The Beatles fokuserer ikke noe nevneverdig på utviklingen av båndsløyfer i denne låta. Sett bort fra noen lydklipp hentet for å etablere en scene, er det relativt lite eksperimentering med spolebånd. Låta stadfester dog på

---

<sup>93</sup> Niebur, *Special Sound: The Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop*, 10.

<sup>94</sup> Niebur, *Special Sound: The Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop*, 10.

<sup>95</sup> Niebur, *Special Sound: The Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop*, 10.

<sup>96</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 115.

<sup>97</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 114.

<sup>98</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 128.

hvilken måte humor er viktig for å forstå bandets katalog, og det er flere elementer i «You Know My Name» som minner om praksisen til The Goons.<sup>99</sup>

The Beatles hadde også direkte relasjoner til The Goons – både Sellers og Mulligan var begge til stede under ulike innspillingssituasjoner av bandets materiale. Et eksempel på dette er da Sellers besøkte bandet under innspillingen av «Let it Be» i 1969 – vist i «Get Back»-dokumentaren fra 2021. Man kan se en oppspilt Lennon som gjennom hele møtet fremfører absurde linjer i et forsøk på å få Sellers til å le.<sup>100</sup> Det er også verdt å nevne at denne absurde lyriske måten å tulle på likner Lennons litterære karriere med utgivelsene av «In His Own Write» og «A Spaniard in the Works».<sup>101</sup> En annen relasjon mellom The Beatles og The Goons skildres av Emerick som beskriver en anekdote basert på da Spike Mulligan ble så imponert over «Across The Universe» at han ble stående ansvarlig for dens bruk i veldedighetskampanjen «The World Wildlife Foundation».<sup>102</sup> Mange argumenterer for at relasjonen mellom bandet og George Martin ble startet på grunnlag av Martins arbeid med The Goons.<sup>103</sup> Tilknytningen mellom The Beatles og The Goons kan tilby et alternativt syn på eksponering av eksperimentell bruk av lydsløyfer, men er også en viktig parallell for å forstå viktigheten av humoristiske elementer i musikken.

## 6. «Revolution 9» og «The White Album» – Implementeringen av konkret musikk estetikk

«Revolution 9», er den Beatles-innspillingen som står mest for seg selv i gruppens katalog, og er også den innspillingen som ligger nærmest konkret musikk estetikk og form. Carlton Wilkinson poengterer at stykket utfordrer lytterne på en så radikal måte at sporet ofte har blitt sett på som meningsløst og kun en samling av tilfeldige lyder.<sup>104</sup> Han skriver om hvordan de mest innovative og grensesprengende produktene i katalogen ofte ble simplificert som et resultat av rusbruk og for mye tid og midler til rådighet i studio.<sup>105</sup> Her kan man trekke paralleller til rus-stempelet som kunstnermiljøet i London fikk på seg, i tillegg til hvordan disse

---

<sup>99</sup> The Beatles Lennon/McCartney, "You Know My Name (Look Up The Number) - Remastered 2009," i *Past Masters (Vols. 1 & 2/Remastered)* (Spotify, 1970 (utgitt 1988)).

<sup>100</sup> *The Beatles: Get Back*, sesong 1, episode 2, "Part 2: Days 8–16," regissert av Peter Jackson 2021. <https://www.disneyplus.com/no-no/video/e16655bf-054c-4ff3-b4f6-a3e25fc1a2f1>.

<sup>101</sup> John Lennon, *John Lennon In His Own Write, A Spaniard In The Works* (London WCI: Jonathan Cape Ltd., 1964 & 1965; repr., 1981).

<sup>102</sup> Emerick og Massey, *Here, There and Everywhere: My Life Recording the Music of the Beatles*, 221.

<sup>103</sup> Ellis, *Brit wits: a history of british rock humor*, 35.

<sup>104</sup> Carlton J. Wilkinson, "John Lennon's "Revolution 9"," *Perspectives of new music* 46, nr. 2 (2008): 190, <https://doi.org/10.1353/pnm.2008.0002>, <https://muse.jhu.edu/article/795148>.

<sup>105</sup> Wilkinson, "John Lennon's "Revolution 9"," 191.

utsagnene – som undergraver stykkets betydning – kan være en konsekvens av den «vanlige» delen av fanskaren, med lite åpenhet i møte med det utfordrende i rocken. I denne delen av oppgaven skal jeg ta for meg «Revolution 9». Jeg skal se på de ulike aspektene ved stykkets plassering på «The White Album», og ved hjelp av teksten til Wilkinson peke på viktige personer og elementer i stykkets skapelse. Jeg skal også analysere på hvilken måte båndsløfene forholder seg til hverandre, for å se om man kan tyde en slags form. Og kan man regne «Revolution 9» som et stykke konkret musikk?

## 6.1 «The White Albums» kontrasterende uttrykk

Stykket er plassert nest sist på siste side av dobbeltalbumet «The Beatles», ofte henvist til som «The White Album». <sup>106</sup> Albumet har en sterk kontrasterende estetikk, og blir av mange trukket frem som et veldig viktig verk i rockehistorien på grunn av dets enorme spenn i ulik sjangerrepresentering. <sup>107</sup> Et tydelig akustisk preg på mange av låtene kan knyttes opp mot de praktiske faktorene rundt turen til India i 1968. <sup>108</sup> Samtidig inneholder plata noen av de mest høylytte innspillingene i hele katalogen, der «Helter Skelter» skiller seg ut som et ytterpunkt. <sup>109</sup> Kontrasten i «White Album» illustreres også godt ved de to siste låtene – konkret musikkinspirerte «Revolution 9», og den påfølgende hollywood-orkesterte «Good Night». Det er også verdt å nevne at platas kontrasterende estetikk kan begrunnes med en mer individualisert komposisjonsprosess, der The Beatles som gruppe opererte i mye mindre grad enn tidligere. «Every track is a individual track – there isn't any Beatle music on it. [...] It was John and the Band, Paul and the Band, George and the Band.» <sup>110</sup> Albumets lengde blir også ofte trukket frem som progressivt, og Everett beskriver en avslappet holdning hos spesielt McCartney som førte til et dobbeltalbum bestående av 30 spor, til tross for George Martins ønske om å kutte ned platen til et «tradisjonelt» album. <sup>111</sup>

## 6.2 Kan det lyriske i «Revolution 1» kobles opp mot det instrumentale i «Revolution 9»?

Wilkinson og Everett trekker begge paralleller mellom det som Everett omtaler som «The Revolution Series», som i tillegg til «Revolution 9» inkluderer to versjoner av Revolution 1. <sup>112</sup>

---

<sup>106</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 162.

<sup>107</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 164.

<sup>108</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 149.

<sup>109</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 173.

<sup>110</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 165.

<sup>111</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 163.

<sup>112</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 173.

«Revolution 1» er et totalt-kontrasterende bluesnummer som lyrisk har flere interessante sider ved seg. Man kan trekke paralleller fra denne teksten til Lennons tydelige pasifistiske fokus senere i sin solokarriere, da teksten håner tanken om total-revolusjon og heller maner frem et ønske om forandring «innad i systemet».<sup>113</sup> Teksten er mer konkret rettet mot de revolusjonære tankene som på 60-tallet stod sterkt på venstresiden i politikken, og ble i kjølvannet av utgivelsen hardt kritisert i avisen «Black Dwarf» i 1969.<sup>114</sup> Lennons kritikk går ikke på selve tanken om en radikal forandring i samfunnet – tvert imot beskriver Wilkinson et ønske fra Lennon om å være med å bidra til en forandring i samfunnet, da han ser på samfunnet som «Fucked up».<sup>115</sup> Kritikken i «Revolution 1» går altså på glofisingen av vold og revolusjon for å oppnå en forandring; «I'll tell you what's wrong with the world: people? so do you want to destroy them? Ruthlessly? Until we change your/our heads? there's no chance. Tell me of one successful revolution.»<sup>116</sup>

Der det lyriske ved «Revolution 1» kan ansees som radikalt, var det musikalske relativt tradisjonelt, da de to versjonene føyer seg inn i rekken med flere tydelig bluesinspirerte komposisjoner fra bandet.<sup>117</sup> «Revolution 9» er fra et kompositorisk perspektiv totalt-kontrasterende i stil og form, men Wilkinson og Everett argumenterer begge for en tydelig sammenheng mellom de to sporene på «White Album».<sup>118</sup> Det avantgardistiske sporet har blant annet hentet flere av sine grunnelementer fra en 10 minutter lang jam-session basert på skjema over «Revolution 1», blant disse soniske elementene har man for eksempel Lennons tremoloskrik, «all right» - utgitt i 2018 på «The Beatles» som «Revolution 1 – Take 18».<sup>119</sup> Wilkinson argumenterer videre for en mer abstrakt tråd mellom sporene, der han peker på det repeterende og kaotiske uttrykket til «Revolution 9», og på hvilken måte dette kan beskrive revolusjonenes uløselige utopiske drømmer – som kun skaper gjentatte negative voldelige konsekvenser.<sup>120</sup>

### 6.3 Betydningen av Yoko Ono og en endring i Lennons individualisme

Den gryende relasjonen mellom John og Yoko Ono er veldig relevant for å forstå Lennons progressivitet i låtbidragene på plata. Spesielt Lennons interesse for eksperimentering med

---

<sup>113</sup> Wilkinson, "John Lennon's "Revolution 9"," 191.

<sup>114</sup> Wilkinson, "John Lennon's "Revolution 9"," 191.

<sup>115</sup> Wilkinson, "John Lennon's "Revolution 9"," 192.

<sup>116</sup> Wilkinson, "John Lennon's "Revolution 9"," 192.

<sup>117</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 174.

<sup>118</sup> Wilkinson, "John Lennon's "Revolution 9"," 229; Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 173-80.

<sup>119</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 174.

<sup>120</sup> Wilkinson, "John Lennon's "Revolution 9"," 193-94.

konkret musikk og lydsløyfer ble oppmuntret av Yoko Ono, som selv hadde skapt abstrakt eksperimentell musikk i samarbeid med den amerikanske jazzpionéren Ornette Coleman i 1968 – utgitt i 1970 på «Yoko Ono/Plastic Ono Band» under navnet «AOS».<sup>121</sup> Dette førte til skapelsen av «Unfinished Music No.1: Two Virgins», et samarbeid mellom Lennon og Ono som utforsker abstrakte og langstrakte lydcollager med sterke estetiske tråder til samarbeidet med Coleman og konkret musikk.<sup>122</sup> Wilkinson argumenterer for viktigheten av Onos kunstneriske karriere, og knytter hennes samarbeid med John Cage direkte opp mot konkret musikk-inspirasjonen i «Revolution 9». Hennes engasjement i «the Fluxus movement» hadde mange av de samme grunnidealene som Cage, og Wilkinson ser det som veldig sannsynlig at stykket «Rozart Mix» fra 1965 var en stor inspirasjon.<sup>123</sup>

Tilstedeværelsen av Yoko Ono er også veldig viktig for det tekstlige aspektet i «Revolution 1». Wilkinson argumenterer for en tydelig endring i Lennons individualisme i tekstene, som tidligere har vært sentral i tekster som «Help!» (1965) og «Nowhere Man» (1965).<sup>124</sup> Endringen omhandler en større utforskning av egen individualitet, der Lennon bruker seg selv for å kommentere og kritisere større sosiologisk tematikk. Ono var selv kjent for å sette seg selv tydelig i den artistiske rammen, blant annet med hennes verk «Cut Pieces» fra 1964, der publikum fikk mulighet til å kle av biter av Onos klær.<sup>125</sup> I «Revolution 9» argumenterer Wilkinson for at denne individualismen blant annet kommer frem i bruken av tallet ni, som han påpeker har en symbolsk verdi for Lennon i sammenheng med flere viktige hendelser i hans liv. Lennon bekrefter senere i et intervju med Rolling Stone sin personlige tilknytning til tallet, men påpeker også useriøsiteten ved «loop»-valget; «Nine turned out to be my birthday and my lucky number and everything. I didn't realise it: it was just so funny the voice saying, 'number nine'; it was like a joke, [...], that's all it was.»<sup>126</sup> Her kan man trekke tråder tilbake til viktigheten av det humoristiske aspektet ved bandets eksperimentering. Selv om musikkens estetikk insinuerer et mer abstrakt formål, blir ofte sentrale elementer – som kan bli tillagt ulike kunstneriske baktanker – begrunnet uten noen stor visjon.

Everett poengterer også på hvilken måte «Revolution 9» kan knyttes opp til Lennons stadige større distansering og separering fra The Beatles. Han peker på hans frustrasjon over å måtte

---

<sup>121</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 161.

<sup>122</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 161

<sup>123</sup> Wilkinson, "John Lennon's "Revolution 9"," 226.

<sup>124</sup> Wilkinson, "John Lennon's "Revolution 9"," 195.

<sup>125</sup> Wilkinson, "John Lennon's "Revolution 9"," 195.

<sup>126</sup> Wilkinson, "John Lennon's "Revolution 9"," 194.

passe inn i «formatet», og henviser til valg motivert av eksternt press.<sup>127</sup> Emerick beskriver også denne misnøyen i en anekdote fra «Revolution 9»-øktene, der McCartney – som ikke var en del av innspillingen – ikke uttrykte noe begeistring for sporet. Lennons reaksjon på dette tydeliggjorde et skille, der han og Yoko ble en motpol til McCartney, da de mente dette var den kunstneriske retningen bandet måtte utvikle seg mot.<sup>128</sup> Dette vitner om et skifte – der vi tidligere har sett McCartney som pådriveren til avantgarde-implementering på «Tomorrow Never Knows», er det nå John og Yoko som dytter bandet i denne retningen.

#### **6.4 Analyse av «Revolution 9»**

Den neste delen av oppgaven er viet til å analysere ulike aspekter ved det musikalske arrangementet i «Revolution 9». På grunn av dets særegenhet i uttrykk og form vil det analytiske utgangspunktet være annerledes enn i «Tomorrow Never Knows», der vi drøftet sammensmeltningen mellom elementer fra rock og konkret musikk. Forskningsspørsmålene vil i hovedsak organisere stykket med et ønske om å påvise et vist foranalytisk ståsted, samtidig som det skal knytte stykket opp mot bandets tidligere eksperimentering med båndsløyfer. Jeg støtter meg derfor mye på Wilkinsons foranalytiske ståsted, men jeg baserer meg også på de ulike båndsløyfe-kategoriseringene gjort av Everett. Deretter går jeg gjennom de mest sentrale elementene for stykkets innhold.

«Revolution 9» er sammensatt av båndsløyfer hentet fra 45 ulike kilder – brukt 154 ganger igjennom stykket.<sup>129</sup> Det er et stort spenn i sløyfenes opphav, bestående av både egenskapte sløyfer og behandling av allerede innspilt materiale. Everett poengterer at mye av materialet er hentet fra «klassiske» orkester- og pianostykker. Blant disse finner vi Schumann's «Symphonic Etudes. Op.13», som hyppig blir presentert i den første delen av stykket. En passasje av Vaughan-Williams motet «O Clap Your Hands», samt små bruddstykker av en sterk messingklang hentet fra Jean Sibelius' syvende symfoni. Mange av disse stykkene er også tydelig behandlet av baklengseffekter, dette eksemplifiseres blant annet med den hyppige implementeringen det behandlede koral-arrangementet, tydelig hørt i «venstre øre» 2.42.<sup>130</sup> Wilkinson knytter opp bruken av lydutdragene fra «klassiske» stykker opp mot en radikalisme, og en latterliggjøring av konservative/tradisjonelle, som kommer frem ved det Wilkinson kaller en re-tekstualisering av musikken. Det som er interessant å merke seg er på hvilken måte

---

<sup>127</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 178.

<sup>128</sup> Emerick og Massey, *Here, There and Everywhere: My Life Recording the Music of the Beatles*, 243.

<sup>129</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 175.

<sup>130</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 175-76.

kritikken kommer indirekte frem i stykket. «[...] he's not painting a moustache on the "Mona Lisa," [...]».<sup>131</sup>

Stykket består også av en rekke båndsløyfer skapt utfra egenkomponert materiale. Her finner man blant annet lydutdraget av det unisone orkesterornamentet i «A Day In The Life», og elementene hentet ut fra innspillingen til «Revolution 1» - der Lennon skriker «All Right!».<sup>132</sup> Man kan også trekke paralleller til de samme metodene som ble brukt tidligere i «Tomorrow Never Knows», for eksempel det baklengsbehandlede piano og gitarostinater. «Number Nine»-sløyfen som av Wilkinson refereres til som «The Guide Voice», er hentet fra en «testing tape» fra EMI's lager.<sup>133</sup> Sløyfen har en viktig rolle i stykket, da det direkte knytter det musikalske opp mot tittelen. Wilkinson drøfter også på hvilken måte denne loopen skaper assosiasjoner – hvilket er svært viktig da stykkets obskure estetikk åpner for tolkning. Her trekker han paralleller til det tidligere argumentet om Lenjons utviklede individualisme, og indikerer at båndsløyfen representerer Lennon som person: «the speaker calling for Lennon; his number is up.»<sup>134</sup>

Everett fokuserer også på dialogen mellom Lennon og George Harrison i sin analyse av «Revolution 9». Dialogen som kommer frem opptil flere ganger i stykket kan knyttes opp mot absurditeten og bandets humorsjargong, og den kan knyttes opp mot bevissthetsstrømbevegelsen.<sup>135</sup> Denne tradisjonen kan likne litt på sjargongen i Lenjons nonsensebøker fra noen år tidligere, der absurde bilder blir satt sammen for å skape et «nonsense»-univers. Lennon forvrenger stemmen sin på ulike måter, noe som kan minne om den fulle mannen i «You Know My Name (Look Up The Number)». Dette gir assosiasjoner til radiohumoren til «The Goons», og Peter Sellers hyppige bruk av dialekter og artige stemmer for å identifisere ulike karakterer. Selv om formatet likner en samtale mellom Lennon og Harrison, er det ikke toveis kommunikasjon, da ingen av svarene spiller videre på hverandre.

Wilkinson velger å dele «Revolution 9» opp i tre hovedseksjoner med ulik lengde, der han argumenterer for en tydelig teksturforandring. De tydelige teksturforandringene er markert i seksjonsdelingen vist i figur 3. Wilkinson belyser videre en klassisk formanalytisk vinkling basert på Ian Hammonds argument om en syklisk komposisjonsform. Her argumenterer han for

---

<sup>131</sup> Wilkinson, "John Lennon's "Revolution 9"," 226-27.

<sup>132</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 175.

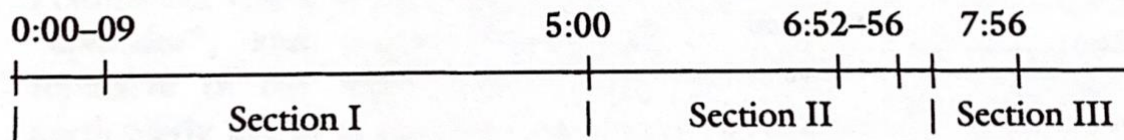
<sup>133</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 175; Wilkinson, "John Lennon's "Revolution 9"," 198.

<sup>134</sup> Wilkinson, "John Lennon's "Revolution 9"," 197 - 98.

<sup>135</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 175.



på hvilken måte noen spesifikke båndsløyfer ofte blir repetert i lik kontekst, og henviser spesifikt til den første delen med «Bm Piano, 0:09; Guide Voice («Number Nine»), 0:11; Paired Voices, 1:00; Backward Piano, 1:06; Clar & Pizz Bass, 1:18; and Backward SA Choir, 2:26».<sup>136</sup> Denne klassisk-orienterte analytiske vinklingen drøftes senere i analysen, der jeg ser følelsen av et hovedmotiv og relevansen av å dele stykket opp på denne måten.



Figur 3 : Seksjonsoppdeling av «Revolution 9».<sup>137</sup>

I følge Wilkinons seksjonsdeling starter «Revolution 9» med dialogen mellom Martin og Allistair Taylor.<sup>138</sup> Samtalen er udefinert med et lavt lydvolum, og fungerer som et holdepunkt i «White Albums» voldsomme uttrykk. Samtalen blir etter hvert avbrutt av et pianoostinat i tillegg til introduksjonen av ledersløyfen («The Guide Voice»), som panorerer hyppig. En kontrast skapes når lydsløyfen hentet fra «A Day In The Life» komplimenterer ledersløyfen og pianoostinatet, og etter hvert blir flere og flere ulike sløyfer av ulik klanglig kvalitet introdusert. I denne delen av stykket er det fokus på å introdusere det store spennet av lydmaterialiet, og de ulike lydsløyfene skaper det første tydelige dynamiske høydepunktet rundt 1.00, før en repetisjon av en tidligere introdusert baklengsbehandlet pianobåndsløyfe komplimenterer introduksjonen av dialogen mellom Harrison og Lennon. De baklengsbehandlede sløyfene er veldig sentrale i den første seksjonens estetikk, og skaper mye av det som kan ansees som harmonisk materiale. Noen av sløyfene kan også ansees å ha rytmiske kvaliteter. Dette kan for eksempel være sløyfen som er høyrepanorert i 0.39.<sup>139</sup>

Etter det første dynamiske høydepunktet får man en liten periode der bevissthetsstrømmen mellom Harrison og Lennon har en svært viktig plass i lydbildet. Sløyfene beveger seg rundt dialogen, som veksler mellom å presenteres som tydelig dialog – der man kan oppfatte ord og setninger – og kun en slags urolig tekstur der noen sløyfer tar det meste av fokuset. Rundt 2.11

<sup>136</sup> Wilkinson, "John Lennon's "Revolution 9"," 200.

<sup>137</sup> Inspirert av: Wilkinson, "John Lennon's "Revolution 9"," 200.

<sup>138</sup> Wilkinson, "John Lennon's "Revolution 9"," 197; Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 177.

<sup>139</sup> The Beatles Lennon/McCartney, "Revolution 9 - Remastered 2009," i *The Beatles (Remastered)* (Spotify, 1968). <https://open.spotify.com/track/5dZ8PeKKZJLIQAWNTdp8WX?si=30239f2f39a04c50>.

kommer ledesløyfen frem igjen – dette i sammenheng med pianoostinatet – noe som kan gi en følelse av en slags syklisk form. Det er dog vanskelig å trekke denne parallellen noe lenger. Da det er fare for å tilegne Lennon kunnskap om formanalyse i konkret musikk, som han nødvendigvis ikke besatte. Sammenkoblingen med kunstmusikk-tradisjonen ligger på det mer lydestetiske plan. Jeg ser derfor ikke relevansen ved å tilegne stykket noen analytisk vinkling basert på klassisk formanalyse, da jeg ikke får noen følelse av merkbar gjentakelse av noe hovedmotiv.<sup>140</sup>

Implementeringen av «All Right»-lydsporet fra «Revolution 1» kommer frem rundt 2.42 i stykket. Lydsporet ligger langt til høyre i panoreringen i starten, og endrer sin posisjon i lydbildet over tid. Det som er interessant å merke seg er at Lennons frie og intense vokalfremførelse likner på Yoko Ono særegne vokalteknikk – vist blant annet i «AOS» og «Two Virgins». Lennons lydspor kommer også etter dette hyppig tilbake i collagen av det ulike lydmateriale som har blitt presentert.

Et av hovedargumentene for en seksjonsdeling av «Revolution 9», omhandler å kunne påvise tydelige endringer i tekstur og lydbildet. Wilkinson argumenterer for at overgangen til andre seksjon skjer med det tydelige bruddet ved 4.59, da en oppbygning av et tydelig klimaks blir avbrutt av en kontrasterende sammensetning av en applaus-båndsløyfe og en kort sløyfe av en mørk pianofigur. Denne «nye» delen har et lysere uttrykk, der sløyfene operer i lyst register. Lennons stemmeinnspillinger er også veldig definerende for lydbildet i denne delen, og det veksles mellom bevissthetsstrømmen og en variasjon hentet fra «All Right»-sløyfen. En overdøvende gitarfigur som er med på å underbygge den lyse estetikken blir presentert med en tydelig venstre-panorering.

Wilkinson påstår at det mest energiske klimaket i «Revolution 9» kommer frem i starten av andre seksjon, men drøfter ikke noe videre rundt dette utsagnet.<sup>141</sup> Det er dog vanskelig å peke på hvilke av de klare dynamiske høydepunktene som er størst. De stedene med den mest kaotiske sammensetningen av lydspor oppfattes som store «cresendoer», men i motsetning til mer tradisjonell tonal musikk kan disse «cresendoene» virke litt retningsløse siden de ikke blir forløst i like stor grad. Derfor er det naturlig å peke på starten av seksjon to som stykkets høydepunkt, da klimaket skiller seg ut lydestetisk uten å miste energien som er bygget opp av

---

<sup>140</sup> Lennon/McCartney, "Revolution 9 - Remastered 2009."

<sup>141</sup> Wilkinson, "John Lennon's "Revolution 9"," 196.

«crescendoen». Det er derfor viktig å understreke viktigheten av slutten av seksjon én for å argumentere for Wilkinsons utsagn.

Etter den lydestetiske endringen i starten av seksjon to, begynner sløyfer fra seksjon én å drive stykket nærmere den tidligere stemningen. Her er blant annet implementeringen av «klassiske»-lydsløyfer fra og med 5.23. Det er dog verdt å merke seg på hvilken måte seksjonen er mer stykket opp enn den foregående, der det finnes store dynamiske forskjeller med eksempler på båndsløyfer som operer mer eller mindre alene i lydbildet.<sup>142</sup>

Den tydelige sømmen mellom den andre og den siste seksjonen i Wilkinsons modell, manifesteres med Lennons sitat: «Take this brother, may it serve you well». Her blir Yoko Onos stemme for første gang presentert i stykket. Hun opererer som et dissonerende underlag under Lennons stemme, og setter i gang et høyt pianoostinat presentert til venstre i lydbildet. Det er viktig å merke seg hvordan den tredje seksjonen har en kontrasterende lyd kvalitet. Kvaliteten har de samme klanglige kvaliteter som en radio, og skaper ubalanse i lydbildet da det som eneste lydkilde er sterkt panorert til høyre. Denne delen er sterkt drevet av en diffus samtale mellom Ono og Lennon, der det er vanskelig å oppfatte hva som er innholdet. Energien mellom partene i dialogen er forskjellige, der Lennon sine svar er mørke og utydelige opererer Onos stemme – som er presentert med langt flere effekter – i en kunstnerisk «spoken words»-tilnærming.<sup>143</sup>

Ekskludert bruken av pianobaserte båndsløyfer er det langt færre instrumentbaserte lydkilder i den siste delen av stykket. Det er de vokale effektene som driver stykket videre, med et stort fokus på abstrakte bakgrunnslyder skapt med bruken av klang. Det er også i denne delen man kan se en tendens der lydsløyfene direkte reagerer på hverandre. Dette kommer blant annet fra da stemmen til Ono sier: «If we become naked», etterfulgt av en samling med flere rop som kan assosieres med kritikere og misfornøyde fans. En liknende parodiering kommer også frem tidligere på «White Album», på Lennons «Everybody's Got Something To Hide Except Me And My Monkey», der frasen «Come on» blir kaotisk repetert mot slutten av låta.<sup>144</sup> Det er naturlig å trekke en parallell mellom hylekoret i den tredje fasen, og «Everybody's got Something to Hide», da begge stykkene på «White Album» kan tolkes som svar på en kritikkstorm rundt relasjonen mellom Lennon og Ono.<sup>145</sup> Det er verdt å nevne at den siste delen av sporet er veldig

---

<sup>142</sup> Lennon/McCartney, "Revolution 9 - Remastered 2009."

<sup>143</sup> Lennon/McCartney, "Revolution 9 - Remastered 2009."

<sup>144</sup> Lennon/McCartney og The Beatles, "Everybody's Got Something To Hide Except Me And My Monkey - Remastered 2009," i *The Beatles (Remastered)* (Spotify, 1968).

<https://open.spotify.com/track/64P3zpRsDHik7YTpRtaKYL?si=b7c259f41c2342fb>.

<sup>145</sup> Everett, *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*, 180.

påvirket av kildemateriale hentet fra «Revolution 1 – Take 18», blant annet Yoko Onos stemme, flere elektriske støylyder og pianoostinatene.<sup>146</sup>

### **6.5 Er «Revolution 9» konkret musikk?**

Til slutt i sin analytiske avhandling om «Revolution 9», drøfter Wilkinson hvorvidt stykket kan kategoriseres som konkret musikk. Her peker han på viktigheten av å se hvert Beatles-spor vurdert ut fra sine egne premisser – uten å nedgrave betydningen av de ulike inspirasjonskildene som har vært sentrale i formingen av det eksperimentelle uttrykket.<sup>147</sup> Selv om stykket estetisk har flere likheter med musikken til Cage og Stockhausen enn The Beatles' tidligere uttrykk, er det viktig å ikke skape en sannhet som sidestiller «Revolution 9» med konkret musikk. Sammenliknet med Cage er det elementer som likner, blant annet hans improvisasjon i bruken av båndsløyfer, men det er også elementer som motstrider Cages estetikk, blant annet Lennons bruk av klimaks som Cage ville ansett som banalt.<sup>148</sup> Wilkinson poengterer også på hvilken måte den mer «kultiverte» komposisjonen er med på å øke Lennons kredibilitet som låtskriver, der det abstrakte uttrykket inviterer publikum til en mer individuell tolkning av stykket.<sup>149</sup> Han åpner også for et nytt kompositorisk samarbeid der han inviterer og viser interesse for Yoko Onos uttrykk, noe som etter dette tar helt over hans tidligere tette samarbeid med McCartney, som er avgjørende for hans utgivelser etter The Beatles. Det vil også være ignorant å se bort fra stykkets kontekst på albumet, og bandets kommersielle appell, der stykket i større grad er et veldig sentralt element i platas brede uttrykk.

## **7. Oppsummering/Konklusjon**

I denne oppgaven har jeg fokusert på The Beatles' eksperimentering med spolebånd og båndsløyfer, og deretter knyttet dette opp mot kunstmusikktradisjonen, konkret musikk. Jeg startet med en case-studie av «I Am The Walrus», der jeg pekte på låtas absurdisme i tekst og arrangement. Eksperimenteringen med lydsløyfer kom frem ved implementeringen av radioopptak, og er et viktig element for låtas «organiserte kaos»-uttrykk. Case-studien la til rette for en interesse rundt flere forskningsspørsmål, som videre i teksten ble drøftet ved en grundig gjennomgang av både analytiske og musikkhistoriske paralleller. Videre definerte jeg begrepet konkret musikk og drøftet begrepets betydning i et historisk perspektiv tilbake til 40- og 50-tallet i Frankrike og arbeidet til Pierre Schaeffer. Etter å ha lagt det teoretiske grunnlaget

---

<sup>146</sup> Lennon/McCartney, "Revolution 9 - Remastered 2009."

<sup>147</sup> Wilkinson, "John Lennon's "Revolution 9"," 227.

<sup>148</sup> Wilkinson, "John Lennon's "Revolution 9"," 227.

<sup>149</sup> Wilkinson, "John Lennon's "Revolution 9"," 226.

rundt konkret musikk, dro jeg trådene tilbake til Beatles sin interesse for tradisjonen. McCartney var først ute med sin interesse for lydsporsbehandling, båndsløyfer og konkret musikk, og jeg knytter dette opp mot flere funn i primærmaterialet – som underbygger hans synspunkt på den tiden.

For å kunne drøfte bandets implementering av båndsløyfeeksperimentering, er det viktig å ta bandets posisjon i musikkverden i betraktning. Dette ledet inn til en kort historisk del, der jeg trakk paralleller fra turnéstoppen i 1966 til en større eksperimentering i studio. Hovedargumentet baserte seg på hvilken måte denne endringen i bandets karriere la nye spilleregler for hva som kunne skapes i studio, dette med tanke på at de ikke lenger trengte å passe inn i 60-tallets begrensede live-format. Turnéstoppen ga også bandet mye mer tid til å lage platene sine, noe som økte studiotiden betraktelig fra og med 1966. Et siste argument som knytter denne delen til vinklingen om konkret musikk, er på hvilken måte bandets enorme suksess skapte en fryktløshet for å overgå fansens forventninger.

Eksponeringen av avantgarde-kultur knyttet jeg opp mot det progressive miljøet i London på midten av 60-tallet. Her drøftet jeg blant annet Linda Engebråten sin argumentasjon som knyttet sosiopolitiske konsekvenser av en mer liberal politikk, opp mot den voksende ungdomsgenerasjonen som The Beatles var en viktig del av. «Swinging London» var et sted der bandet ble eksponert for avantgarderetninger innen kunst og musikk, og jeg stadfestet viktigheten av oppstarten til ulike institusjoner, «The International Times» og «Indica Gallery/Bookshop», for The Beatles' kultiverte utvikling. Her pekte jeg spesielt på viktigheten av Barry Miles som en slags læremester for McCartney i avantgarde-kultur.

Louis Niebur sitt fokus på «The BBC Radiophonic Workshop» kan vise et mer nyansert argument for The Beatles sin eksponering av lydestetikken til behandlede spolebåndeffekter. Det kan også være med på å understreke viktigheten av et argument knyttet til bandets humoristiske sjargong. Parallellen til «The Goons Show» handler nødvendigvis ikke bare om de ulike eksperimentene med spolebåndeksperimentering i lydeffektene, men kan også eksemplifisere det useriøse og upretensiøse ved denne estetikken. Her trekker jeg tråder til implementeringen av lydeffekter i «Good Morning, Good Morning», og den komiske og paradiske formen i «You Know My Name (Look Up The Number)».

De analytiske delene i oppgaven fokuserte på å belyse ulike bruk av spolebåndeksperimentering i Beatles-katalogen. Jeg fokuserte først på «Tomorrow Never Knows», der jeg påviste på hvilken måte båndsløyfene ble brukt som frirytmske teksturer som underbygger det ambisiøse i teksten, i et allerede etablert rockeuttrykk. Her trakk jeg blant annet paralleller

til absurdismen i «I Am The Walrus», og Lewis Carroll, i tillegg til å knytte det tett opp mot ureddheten som reflekteres av argumentet basert <på bandets enorme popularitet.

«Revolution 9» brukte jeg for å fremheve viktigheten av Lennons relasjon til Yoko Ono. Jeg fokuserte på hvilken måte deres samarbeid drev eksperimentene i en mer ekstrem retning, og samtidig endret Lennons individualisme i komposisjonsfokuset. Jeg peker på hennes kunstbakgrunn og tidligere samarbeid, og på hvilken måte hun erstatter McCartney som den viktigste kompositoriske samarbeidspartneren for Lennon. Jeg belyser her Wilkinsons argument rundt det tekstlige aspektet ved «Revolution 1», der han knytter det radikale i teksten opp mot det radikale i det kompositoriske i «Revolution 9». Det analytiske fokuset i «Revolution 9» baserte seg på sammensetningen av de ulike båndsløfene, hvordan de skapte form og bevegelse, og hvorvidt opphavet til de ulike båndsløfene kunne ha en dypere betydning. Her drøfter Hammonds sykliske form-påstand, og Wilkinsons argument rundt bruken av «klassiske»-lydsløyfer, og på hvilken måte denne re-tekstualiseringen kan tolkes som et liberalt spark mot konservative holdninger i møte med generasjonens progressivitet.

*På hvilken måte ble The Beatles eksponert for eksperimentering med spolebånd og konkret musikk, og på hvilken måte brukte bandet denne typen eksperimentering for å utfolde sin progressivitet i rocken og humorsjargong?*

The Beatles' interesse for å eksperimentere med spolebånd og båndsløyfer kan spores tilbake til ulike opphav. En viktig faktor var det progressive miljøet i London som bidro til å eksponere bandet for det «vanlige narrativet», som knyttet bandet opp mot avantgarde-retninger i kunsten og konkret musikk. En annen faktor var bandets eksponering for lydestetikken til lydeffekter oppnådd gjennom båndmanipulasjon. Her kan man trekke paralleller til «The Goons Show» – noe som kan understreke viktigheten av å se de humoristiske elementene i bandets egen eksperimentering. Yoko Ono spilte også en viktig rolle for spesielt John Lennons økende interesse for estetikken til konkret musikk– gjennom sitt kunstneriske samarbeid med viktige skikkelser innad i konkret musikk-tradisjonen. I «Tomorrow Never Knows» ble spolebånd-eksperimenteringen implementert som et spennende tekstur-element i bandets allerede kjente rockeuttrykk. Her er det viktig å trekke inn bandets popularitet og posisjon i samtiden for å begrunne det ambisiøse valget. I «Revolution 9» dannet eksperimenteringen grunnlaget for stykkets uttrykk og form, og er estetisk helt unikt alt annet i bandets katalog. «Revolution 9» er et viktig element for «White Albums» kontrasterende estetikk – en estetikk som argumenteres som sentralt for rockens videre utvikling.

## Kilder:

- Breivik, Magnar, "Modernisme (musikk)." Store Norske Leksikon, 2020, <https://snl.no/modernisme - musikk>.
- Zachary Heinzerling, dir. *McCartney 3, 2, 1* Sesong 1, episode 4, "'Like Professors in a Laboratory'". 2021. <https://www.disneyplus.com/no-no/series/mccartney-3-2-1/7R6sKzCe6axn>.
- Cousins, Rick. *Spike Milligan's accordion : the distortion of time and space in the Goon show*. Leiden,Boston: Brill, 2016.
- Ellis, Iain. *Brit wits: a history of british rock humor*. Bristol: Bristol: NBN International, 2012.
- Emerick, Geoff., og Howard. Massey. *Here, There and Everywhere: My Life Recording the Music of the Beatles*. Penguin Publishing Group, 2006. <https://books.google.no/books?id=WOk8TP8o018C>.
- Engebråten, Linda. "1967 : a year in the life of The Beatles : history, subjectivity, music." (2010).
- Everett, Walter. *The Beatles as musicians : Revolver through the anthology*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Factory, The Vinyl. "Pioneers of Sound – The Story of the BBC Radiophonic Workshop." 10.04, 19. Februar 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=YW8TdMgSxaQ&t=1s>.
- Gould, Jonathan. *Can't buy me love : the Beatles, Britain, and America*. New York,London: Harmony Books Portrait, 2007.
- Gray, Andy. "Beatles future by Paul and Ringo." *New Musical Express*, 31. Desember 1966 1966, no. 1042. <https://www.the-paulmccartney-project.com/interview/interview-for-new-musical-express-2/>.
- Griffiths, Paul. *Modern music : a concise history*. World of art. Rev. utg. New York: Thames and Hudson, 1994.
- Peter Jackson, dir. *The Beatles: Get Back*, Sesong 1, episode 2, "Part 2: Days 8–16." 2021. <https://www.disneyplus.com/no-no/video/e16655bf-054c-4ff3-b4f6-a3e25fc1a2f1>.
- Lennon, John. *John Lennon In His Own Write, A Spaniard In The Works*. London WCI: Jonathan Cape Ltd., 1964 & 1965. 1981.
- Lennon/McCartney, og The Beatles. "Everybody's Got Something To Hide Except Me And My Monkey - Remastered 2009." In *The Beatles (Remastered)*. Spotify, 1968. <https://open.spotify.com/track/64P3zpRsDHlk7YTpRtaKYL?si=b7c259f41c2342fb>.
- . "I'm The Walrus (Remastered)." In *Magical Mystery Tour - Remastered 2009*. Spotify, 1967. <https://open.spotify.com/track/6Pq9MmkDQYZiiCDpxnvr6?si=ce87552761684385>.
- Lennon/McCartney, The Beatles. "Revolution 9 - Remastered 2009." In *The Beatles (Remastered)*. Spotify, 1968. <https://open.spotify.com/track/5dZ8PeKKZJLIQAWNTdp8WX?si=30239f2f39a04c50>.
- . "Tomorrow Never Knows - Remastered 2009." In *Revolver (Remastered)*. Spotify, 1966. <https://open.spotify.com/track/00oZhqZIQfL9P5CjOP6JsO?si=9b2ad94dab924433>.
- . "You Know My Name (Look Up The Number) - Remastered 2009." In *Past Masters (Vols. 1 & 2/Remastered)*. Spotify, 1970 (utgitt 1988).
- Miles, Barry. "Miles interviews Paul McCartney." *The International Times* (London), 16. januar 1967, 8-10. [https://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1967&volume=IT-Volume-1&issue=6&item=IT\\_1967-01-16\\_B-IT-Volume-1\\_Iss-6\\_001](https://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1967&volume=IT-Volume-1&issue=6&item=IT_1967-01-16_B-IT-Volume-1_Iss-6_001).

- Molde, Audun. *Pop : en historie*. Oslo: Cappelen Damm, 2018.
- Niebur, Louis. *Special Sound: The Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop*. Oxford University Press, 01 Sep 2010, 2010.  
doi:10.1093/acprof:oso/9780195368406.001.0001.  
<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195368406.001.0001>.
- Norman, Philip, og Gunnar Nyquist. *Paul McCartney : biografien*. Paul McCartney : the biography. 2. utg. utg. Oslo: Gyldendal, 2017.
- Ose, Bård. *Beatles hele livet*. 2. utg. utg. Bergen: Vigmostad & Bjørke, 2007.
- Ryan, K., og B. Kehew. *Recording the Beatles: The Studio Equipment and Techniques Used to Create Their Classic Albums*. Curvebender, 2006.  
<https://books.google.no/books?id=MY8IAQAAMAAJ>.
- Wilkinson, Carlton J. "John Lennon's "Revolution 9"." *Perspectives of new music* 46, nr. 2 (2008): 190-236. <https://doi.org/10.1353/pnm.2008.0002>.  
<https://muse.jhu.edu/article/795148>.



