

Fremtidslegender

*Musikalsk fortid og nutid i David Bowies dystopier**

Af MORTEN MICHELSEN

Efter 1960ernes utopiske ungdomskultur blev dystopien – den pessimistiske forestilling om *dystopia* eller ‘det dårlige sted’ – oplagt som emne i 1970erne, og David Bowie er en af de musikere, der har beskæftiget sig intenst med dystopiske fremtidsvisioner. Bowie har i det meste af sin karriere ligeledes været meget interesseret i science fiction-relaterede temaer. Siden det første hit, “A Space Oddity” (Philips 1969), er denne indfaldsvinkel blevet brugt på forskellig vis, nok mest kendt på *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars* (RCA 1972). Desuden flirtede han på et tidspunkt med en blanding af Nietzsches overmennesker og fantasy, f.eks. på *The Man Who Sold the World* (Mercury 1971). ‘Bowie som rumvæsen’-imaget kulminerede med hans fremstilling af rollen som Thomas Newton i Nicolas Roegs film *The Man Who Fell to Earth* (England 1976). Dystopi-temaet optræder også flere steder. Det antydes på *Aladdin Sane* (RCA 1973) med titelnummerets undertitel (“1913 – 1938 – 197?”), og der er dystopiske aspekter på de Berlinmur-inspirerede *Low* (RCA 1977) og “*Heroes*” (RCA 1977).¹

Kun på de to koncept-albums *Diamond Dogs* (RCA 1974) og *Outside* (BMG 1995) er der tale om specifikke fremtidsdystopier, og førstnævnte er så vidt vides det første eksempel på en sådan i rockmusikken. Det er musikken på de to fonogrammer, der skal undersøges nærmere i det følgende, idet jeg med nogle analytiske bemærkninger vil antyde de musikalske strategier i David Bowies tonsætning af de to fremtidsdystopier. Set ud fra en musikalsk vinkel er spørgsmålet om tonsætningen komplekst (hvis hensigten er, at musikken skal underbygge teksterne og ikke blot være et neutralt akkompagnement), idet både noget fremtidigt og noget dystopisk skal illustreres. Samtidig er fremtidsdystopien primært en litterær og filmisk genre, hvorfor dens konventioner er bestemt heraf. Dog findes der, som jeg vil vise, kontekstuelte givne musikalske konventioner for hhv. science fiction-temaer og forfald.

Men først et par ord om de analytiske greb, der foretages. I en diskussion af, hvilke musikalske elementer, der kan forbindes med forestillingen ‘verdensrum’, fremfører Allan Moore konkluderende:

[...] although it is possible to identify some musical techniques that may have operated as metaphors for ‘space’ (both inner and outer), the evidence

* Dele af denne artikel er tidligere trykt under titlen “Diamanthunde og kunstforbrydelser – dystopier med musik af David Bowie” i *Anglo Files* 107 (maj 1998) s. 22-26.

¹ Her tænkes specielt på det dystre instrumentalnummer “Warszawa” fra *Low* og teksterne til titelnummeret og “Sons of the Silent Age” på “*Heroes*”.

is not particularly strong. It seems more likely that two non-musical factors are connotationally stronger. The first is the staging (especially light shows) and the overt sensory overload, particularly of Pink Floyd's early shows, while the second may be simply song titles, lyrics and album design. Any other sounds that were perceived as slightly weird might well have worked equally successfully.²

Moore leder efter visse specifikt musikalske elementer, der på en eller anden måde kan fungere som musikalske metaforer for verdensrummet, men finder dem ikke. Flere andre steder i bogen betvivler han direkte muligheden af, at det kan lade sig gøre. Det vil jeg mene, han har ret i, for så vidt som specifikt musikalske elementer i sig selv næppe kan have så konkrete betydninger. Blot tager han ikke højde for, at musik kun meget sjældent eksisterer i sig selv, den indgår næsten altid i en sammenhæng, som forlener den med en eller anden betydning. Lysshows, tekster, titler, cover designs, filmmusik osv. er uomgængelige, når rumreferencer i Pink Floyds musik diskuteres. Selve klangene er polysemantiske, men polysemantikken begrænses væsentligt af den visuelle og tekstlige kontekst uden dog at blive helt entydig. Desuden har musikalske elementer mulighed for at blive stabile musikalske metaforer for relativt bestemte ting, hvilket dog ikke medfører, at de får en fast, uforanderlig betydning.³

I det følgende er udgangspunktet for at tolke *Diamond Dogs* og *Outside* som fremtidsdystopier numrenes tekster. Det antages, at musikkens funktion er at underbygge og nuancere teksterne, bl.a. ved at trække på musikalske traditioner, som i andre sammenhænge er blevet brugt som musikalsk ledsagelse til billeder og tekster, der skildrer f.eks. dystopier, science fiction eller dekadence. Det betyder ikke, at receptionen af musikken altid vil falde inden for disse kategorier, ligesom det langt fra er sikkert, at Bowie bevidst har tonsat teksterne ud fra denne vinkel. Blot vil jeg hævde, at der er tale om en rimelig sandsynlighed for associationer af denne type, når vesterlandske lyttere lytter koncentreret til de to fonogrammer, fordi der i populærmusikken er en tendens til at bruge bestemte musikalske klicheer for at understrege bestemte ideer eller tekstligt indhold.

Ingen af de musikalske klicheer er determineret én gang for alle, de skifter til stadighed betydning. F.eks. er Bowie nødt til at bruge forskellige greb i tonsætningen af de to dystopier, der er skrevet med 20 års mellemrum. Flere af '74-klicheerne virker ikke på samme måde i dag, og de må så vidt muligt forstås ud fra deres samtid, mens andre principper umiddelbart kan forstås i dag. Modsat kan flere af '95-klicheerne for øjeblikket være så indlysende, at de undslipper refleksionen og blot virker umiddelbart.

² Allan Moore: *Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock*, Buckingham og Philadelphia 1993, s. 100.

³ Se min ph.d.-afhandling, *Sprog og lyd i analysen af rockmusik*, Københavns Universitet 1997, for en nærmere diskussion af dette, specielt kap. 3 og 4.

Næppe nogen af de klicheer og andre kompositoriske greb, som omtales i det følgende, henviser entydigt til den sproglige forestilling 'dystopi', dertil er begrebet alt for nuanceret. Musikkens betydning er langt løsere, men den kan fremhæve visse sider af dystopien og give dem en fylde, som rockteksten ikke formår. Det sker ofte ved brugen af såkaldte genresynekdoke,⁴ og det er undersøgelsen af disse, der vil stå i centrum.

Science fiction og dystopier i litteratur og film

Som litterær genre fik science fiction sine konturer i sidste halvdel af forrige århundrede med Jules Vernes romaner, hvor teknologi og farefulde rejser blev blandet.⁵ H.G. Wells videreudviklede genren, og en af hans bøger, *Klodernes kamp* (1898), blev ekstra berømt/berygtet, da Orson Welles 40 år senere udsendte den som radiomontage og fik skræmt en stor del af den amerikanske befolkning pga. den livagtige reportagestil. Genren blev ikke for alvor anset for seriøs litteratur, og med udgivelsen af hurtigt producerede science fiction-magasiner fra 1926 blev genren henvist til de mørkere afkroge af populærkulturen som 'litteratur' for drenge og udannede mænd. Der opholdt den sig længe og blev først så småt rehabiliteret i '60erne og '70erne sammen med flere andre populærkulturelle produkter.

Ganske anderledes er det med den utopiske genre, der har en lang og glørværdig historie. Selve ordet har en dobbeltbetydning alt efter hvilket græsk ord, det afledes af: εὐτόπος, der betyder 'det gode sted', eller οὐτόπος, der betyder 'intetsteds'. Utopien beskriver et opdigtet samfund og fungerer ofte som en kritik af de herskende tilstande. Allerede Platon beskrev den ideelle stat, men først med Thomas Mores roman *Om den bedste statsforfatning og om den nye ø Utopia* (1516) indføres begrebet. Et par århundreder senere afledte økonomen John Stuart Mill så begrebet dystopi for at kunne omtale 'det dårlige sted'.

Som betegnelse for litterære værker har dystopien vundet indpas i vort århundrede med værker af f.eks. Jevgenij Samjatin, Aldous Huxley, George Orwell og Ray Bradbury.⁶ Fælles for de fire nævnte (men ikke for alle dystopier) er, at handlingen foregår i fremtiden, og at det teknologiske aspekt er fremtrædende. De er alle skrevet som reaktion på samtidens totalitære regimer og skildrer magtens totale kontrol over menneskene. Specielt Huxley retter også sin kritik mod underholdningsindustrien.

⁴ Begrebet stammer fra Philip Tagg: *Introductory Notes to Music Semiotics* (kopieret undervisningsmateriale, Institute of Popular Music, University of Liverpool 1993), s. 25. I sproget er en synekdoke en talemåde, hvor en del træder i stedet for helheden. En musikalsk synekdoke er en samling musikalske strukturer (musemer) inden for en given musikalsk stil, der henviser til en anden stil. Ved at citere elementer fra en anden stil citeres ikke blot stilen i sin helhed, men også alle de ekstramusikalske aspekter ved den fremmede stil (tøj, talemåder, omgangsformer osv.).

⁵ F.eks. *Rejsen til Månen* (1865) og *En verdensomsejling under havet* (1870).

⁶ Jevgenij Samjatin: *Vi* (1920/21), Aldous Huxley: *Fagre nye verden* (1932), George Orwell: *1984* (1949) og Ray Bradbury: *Fahrenheit 451* (1953).

Science fiction har også været udgangspunkt for mange film, de fleste i en voldsom Hollywood B-film-stil. Men med filmens nyvundne kunstneriske respektabilitet i '60erne, kunne også science fiction-temaer benyttes, ofte med utopiske eller dystopiske træk. Stanley Kubrick er nok den, der væsentligst har bidraget til science fiction-filmens rehabilitering med film som *Rumrejsen år 2001* (USA/England 1968) og *A Clockwork Orange* (England 1971). Det er her interessant at bemærke, hvilken musik Kubrick har valgt.

I det første tilfælde bruges en del ældre musik. Dels begyndelsen af Richard Strauss' *Also Sprach Zarathustra* (1896) for at fremhæve monumentaliteten af den monolit, der har en central placering i filmen, med traditionelle filmmusikalske fanfarer, dels første halvdel af Johan Strauß d.y.'s *An der schönen blauen Donau* (1867) for at understrege det dagligdags og ubekymrede ved rejsen fra Jorden til Månen. Men også en på det tidspunkt ny musik er anvendelig i sammenhængen: en sammenblanding af György Ligetis *Requiem* (1963-65), *Lux Aeterna* (1966) og *Atmosphères* (1961), der fremhæver en lang, billedmæssigt abstrakt sekvens, som illustrerer rejsen "beyond infinity". Johan Strauß' og Ligetis musik kontrasterer voldsomt og understreger forskellen mellem det dagligdags rejseliv i fremtiden og overskridelsen af solsystemets grænse og rejsen hinsides den menneskelige bevidstheds fatteevne.

I det andet tilfælde, *A Clockwork Orange's* fremtidsdystopi, bruges også overvejende kendt musik. Beethovens 9. symfoni har en særstilling som hovedpersonen, psykopaten Alex' yndlingsmusik. På soundtracket bruges både en indspilning med Herbert von Karajan og en synthesizer-bearbejdelse af den første sopransolo i symfoniens sidste sats ved Walter Carlos. Den klassiske kunstmusik bliver perverteret, både ved at være knyttet til filmens Alex og ved at blive spillet på en Moog-synthesizer. Også nummeret "Singin' in the Rain" fra filmen af samme navn (USA 1952) får en uventet funktion som underlægningsmusik til en modbydelig volds- og voldtægtsscene. Her forbindes underholdningsmusikken med total ligegyldighed og ufølsomhed, når den afsynges under udfoldelsen af ekstrem vold. Filmens sorte satire bliver understreget gennem kontrasten til Beethovens gammelhumanistiske budskab og til en velkendt underholdningsmusik. Kun synthesizerens syntetiske klange minder musikalsk om, at filmen foregår i en nær fremtid.

En tredje science fiction-film skal også kort omtales, Ridley Scotts *Blade Runner* (USA 1982). Her anvendes kun nykomponeret musik af Vangelis, og den bliver helt overvejende fremført på synthesizers, der ind imellem efterligner akustiske instrumenter. Enkelte steder klinger de akustiske instrumenter saxofon og koto. Musikken fungerer her mere som ledsagemusik, fordi den som i traditionel film-musik kun understøtter den filmiske handling. Saxofonsoloerne, der er fraseret som jazz-ballader, understøtter den melankolske og opgivende stemning, og kotoen fungerer sammen med flere syntetisk frembragte, asiatiske instrumentlyde som akustisk tegn for en fremtidig Los Angeles-befolkning, der overvejende er asiater. Musikken er både moderne, fordi man rent faktisk kan høre, at de fleste klange er syntetiske, og gammeldags, fordi en stor del af stilgrundlaget hører fortiden til.

Hensigten med disse tre korte filmomtaler er at vise forskellige instruktørstrategier for valg af musik til science fiction-utopier og -dystopier. Selv om handlingerne udspiller sig i fremtiden, er det jo umuligt at komponere en egentlig fremtidig musik (eller lave et fremtidigt *set-design*). De omtalte instruktører vælger så at bruge en gammel musik eller et gammelt stilistisk grundlag og/eller at anvende den på indspilningstidspunktet mest moderne musik eller klangrealisering (synthesizeren). Disse strategier kan genfindes hos David Bowie.

Rockmusik, science fiction og dekadence

Som nævnt har science fiction siden forrige århundrede været en integreret del af populærkulturen. Genren blev med sin grundlæggende fascination af og angst for den teknologiske udvikling relevant for en endnu større del af den industrialiserede verdens befolkning efter 2. verdenskrig, da truslen om en altødelæggende atomkrig fremstod som realistisk. Også rumkapløbet mellem USSR og USA fik en voldsom indflydelse på den vestlige kultur. Science fiction blev en måde at lære at leve med truslen og konkurrencen på, og tankegangen satte sig da også igennem inden for de fleste populærkulturelle produkter som en slags futurisme, der rakte fra billedesign over tv-serier til musik.

I rockmusikken er temaet også blevet taget op. Først som gimmicks i sangtitler (f.eks. The Tornados' "Telstar" (Decca 1962)), gruppenavne (The Spotnicks) og instrumentnavne (Fender Telecaster og Stratocaster). Efter midten af '60erne begyndte sangteksterne at indeholde science fiction-temaer. Det skyldtes ikke mindst den stigende brug af marihuana og LSD, at science fiction i form af utopier begyndte at optræde. Modstanden mod det etablerede medførte mere eller mindre vage forestillinger om det andet, om det gode og kærlighedsfulde liv hinsides forbrugskulturen. At svæve (hvad enten det var i verdensrummet, det indre rum eller i et tænkt ocean) og sætte tiden i stå var yndede temaer. Musikerne begyndte samtidig så småt at illustrere teksterne musikalsk. Droner, statiske klange og manglende pulsforfølelse var ikke ualmindelige foreteelser, og den voldsomme musikteknologiske udvikling gjorde, at aldrig før hørte klange konstant blev markedsført af instrumentfirmaerne.

Med punkens indtog blev den progressive rock og dens temaer henvist til periferien, og utopien blev skiftet ud med en dystopi, der siden kom til at præge store dele af den engelske new wave og indie-rock. Også heavy metals tekster og klanglige univers er ofte dystopisk, hvad enten de beskriver det givne samfund eller fremhæver det apokalyptiske moment. Først inden for det seneste tiår er science fiction begyndt at dukke op igen med techno, house og drum'n'bass. Specielt i den sidste genre spiller dystopien en rolle.⁷

Da forfaldet – overvejende forstået som dekadence – betyder meget på de to Bowie-fonogrammer, er det også nødvendigt kort at diskutere, hvorledes det er blevet sat i musik af rockmusikere. Rolling Stones er nok den gruppe, der tidligst og klarest blev forbundet med dekadence, og det vel at mærke inden for rockmusikkens

⁷ Se Simon Reynolds: *Energy Flash: A Journey through Rave Music and Dance Culture*, London 1998, s. 336-62.

egen diskurs. De blev fra begyndelsen markedsført som 'samfundsfjender' af manageren, og tidligt slog kvindehadet igennem, lige som transvestitisme tidligt blev brugt på pladecovers.⁸ Der kom tidligt fokus på gruppens stofforbrug med retssagerne mod Jagger og Richards i 1967. Dette image kulminerede med koncertfilmen *Gimme Shelter* (USA 1970), der er klippet sammen som en rejse mod mørkets hjerte: Altamont-festivalen. Publikum ved fra den megen omtale af festivalen i medierne, hvad det ender med, men det lykkes alligevel filmen at bygge en 'spænding' op gennem en stadig accelererende vold, der kulminerer i en rockers mord på en tilskuer. Den senere koncertfilm *Cocksucker Blues* (USA 1972) blev aldrig officielt frigivet af gruppen, sandsynligvis pga. af de scener, hvor gruppemedlemmer voldtager en groupie og flere skyder heroin.⁹ Opremsningen kan blive ved, men pointen er, at Rolling Stones' hårde udgave af rhythm and blues (r'n'b) kan fungere som musikalsk metafor for dekadence.¹⁰

Industrial-genren laver musik på et helt andet grundlag end Rolling Stones, men dens musikere har beskæftiget sig med de samme temaer. Hensigten var og er at kritisere det moderne industrisamfund ved at fremstille dets dekadente eller sygelige aspekter. De gamle industrialgrupper (f.eks. de engelske Throbbing Gristle, Psychic TV og Cabaret Voltaire) tog udgangspunkt i performance art og i brugen af forstærket støj (f.eks. hammere på metalplader, brolæggerjomfruer, boremaskiner). Hensigten hos specielt Throbbing Gristle var at undersøge tabuer såsom sex og vold og usædvanlige koblinger deraf. De nævnte grupper hørte til i rockmusikkens periferi og opfattede sig selv som avantgardister i forlængelse af den historiske avantgarde. I '90erne er tråden blevet taget op igen i USA af grupper som Nine Inch Nails og Marilyn Manson, der er blevet voldsomt populære. De bruger både de gamle erfaringer med forstærket støj og heavy metals erfaringer med guitarbaseret støj. Støjen er dog ikke længere akustisk frembragt, men skabt på computere. Teksterne omhandler dysfunktionelle mandlige teenagers tanker om sex og vold, som regel så grotesk, at det bliver ufrivilligt komisk.¹¹

⁸ Kvindehadet kommer klart til udtryk i f.eks. "Stupid Girl" fra *Aftermath* (Decca 1966), singlen "19th Nervous Breakdown" (Decca 1966) og "Yesterday's Papers" fra *Between the Buttons* (Decca 1967). Transvestitismen kan ses på coveret til singlen "Have You Seen Your Mother Baby, Standing in the Shadow" (Decca 1966). Se også Iain Chambers: *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*, London 1985, s. 50-68.

⁹ Filmen kan dog købes på video i dag. Se i øvrigt David Sanjek: "A Midnight Rambler Gets his Daisy Pulled. 'Cocksucker Blues' and the Evaluation of the Mythology of the Road", *Music on Show: Issues of Performance* (Report from the 8th International Conference on Popular Music, 1995), ed. Tarja Hautamäki og Helmi Järviluoma, Tampere 1998, s. 284-90.

¹⁰ Det skal bemærkes, at Rolling Stones her er valgt som det klareste eksempel på dekadence i engelsk r'n'b. Af andre grupper kan nævnes Pretty Things, The Troggs og de senere Yardbirds. Af amerikanske grupper, der tematiserede det dekadente omkring 1970, kan nævnes Velvet Underground (masochisme, stofmisbrug), The Stooges (selvmutilering), Alice Cooper (inspiration fra grand guignol-teatrets fokus på vold, skræk og sadisme) og New York Dolls (transvestitisme, stofmisbrug). Også de trak på en hård r'n'b-stil, men lyden er noget anderledes end hos de engelske grupper.

¹¹ Se *Industrial Culture Handbook (Research 6/7 (1983))* for en nærmere redegørelse for engelsk industrial og Martin Huxley: *Nine Inch Nails: Selfdestruct*, New York 1997 for en indføring i Nine Inch Nails-lederen, Trent Reznors, verden.

Disko blev tidligt opfattet som dekadent, i det mindste af 'egentlige' rockfans.¹² I begyndelsen af '70erne blev diskoteket et fristed for sorte og homoseksuelle. Diskomusikken appellerede til et lidt ældre publikum, der var seksuelt mere erfarent end det hvide teenagepublikum: "Where so much rock dealt with sex as anticipation and neurotic fantasy, disco approached sex as fun, pure and simple. Well, maybe also kinky."¹³ Genren slog igennem i '74-'75 og toppede med John Badhams film og tilhørende soundtrack *Saturday Night Fever* (USA 1977 og RSO Records 1977).

Lyden af Rolling Stones, Throbbing Gristle, Nine Inch Nails og disko kan bruges af andre til at skabe associationer til forfald og dekadence, fordi tekster, billeder og receptionen i øvrigt har fokuseret meget på disse aspekter af de nævnte grupper. Som det vil fremgå af det følgende, lader det til, at Bowie gennem genresynekdoker ønsker at benytte disse associationer.

Diamanthunde, lækre sager og musicals

For både *Diamonds Dogs*' og *Outsides* vedkommende er der tale om et koncept eller en løs ramme givet af teksten. Musikalsk er der ikke skabt sammenhæng mellem numrene ved hjælp af formale gentagelser, ledemotiver og lignende. Heller ikke teksterne imellem er der klare referencer. Kun produktionen – pladens lyd – er gennemgående, hvilket jo gælder for næsten alle rockfonogrammer.

Diamond Dogs' 11 sange indledes med "Future Legend", hvor det slås fast, at vi befinder os i en fremtid efter apokalypsen. De følgende seks sange udspiller sig implicit i dette univers, og først i de sidste fire er der rudimentære henvisninger til Orwells *1984*. Det sker i form af sangtitler: "We Are the Dead", "1984" og "Big Brother" samt i "Chant of the Ever Circling Skeletal Family", hvor "bro, bro, bro" (som i ordet *brother*) gentages i det uendelige i lp'ens inderrille. Der er altså tale om et for rockmusikken typisk konceptalbum, hvor rammen er givet, uden at de mellemliggende numre er videre forpligtet herpå.

Teksterne vrimler med billeder, og det er svært at se en entydig sammenhæng.¹⁴ Dette skyldes for en stor del inspirationen fra den amerikanske forfatter William Burroughs' bøger og ikke mindst hans cut up-teknik, hvor enkelte ord og sætninger i de oprindelige tekster klippes ud og sættes sammen på en ny måde.¹⁵ Denne teknik er Bowie vendt tilbage til utallige gange siden.

¹² De voldsomme reaktioner på disko kan eksemplificeres med følgende citat: "Disco music is a disease. I call it Disco Dystrophy. The people victimized by this killer disease walk around like zombies. We must do anything possible to stop the spread of this plague." DJ Steve Dahl, citeret i Reynolds (1998) s. 14.

¹³ Ed Ward m.fl.: *Rock of Ages: The Rolling Stone History of Rock & Roll*, New York 1986, s. 524.

¹⁴ Teksterne kommenteres nærmere i Birte Gudiksen og Torsten Kollerup Ryelund: "Rockstjernen som konstruktion: David Bowie og det postmodernes gennembrud i rockkulturen", *Den jyske historiker* 49 (1989) og Georg Warming: "A Future Legend: Om David Bowies muntre dystopier", 1984: *Efter emancipationen* (tillæg til *Semiotik* 9 (1985)).

¹⁵ Burroughs' bøger kom Bowie sandsynligvis i kontakt med, da en amerikansk journalist foranstaltede en samtale imellem de to og optog den (Craig Copetas: "Beat Godfather Meets Glitter Mainman", *Rolling Stone* 28/2 (1974) genoptrykt i Elisabeth Thomson og David Gutman (eds.): *The Bowie Companion*, London 1993, s. 105-16). I rockmusiklitteraturen krediteres Burroughs

Musikalsk er *Diamond Dogs* præget af en vis stilistisk diversitet med hård r'n'b a la Rolling Stones som udgangspunkt.¹⁶ Det høres klart på up tempo-numrene "Diamond Dogs" og "Rebel, Rebel" samt på balladen "Rock 'N Roll With Me". Til gengæld er "1984" entydigt et diskonummer. Med de musikalske referencer til Rolling Stones og disko og dermed til den dekadence, som de repræsenterer, underbygges teksternes fremtidsdystopi. Ikke med en fremtidig musik, men med en absolut nutidig. Princippet er det samme som i Kubricks brug af Ligetis musik, omend konnotationerne er ganske forskellige.

Resten af numrene er mindre entydige rent genre-mæssigt. Jeg vil mene, at de har en del til fælles med musicaltraditionen uden dog at skifte genre fra rock til musical eller blive til rockmusical. Flere forhold taler for at anlægge en sådan synsvinkel. Den melodiske guitar i "Future Legend" citerer "Bewitched, Bothered, and Bewildered" fra musicalen *Pal Joey* (1940). Bowie havde oprindeligt en ide om at lave *Diamond Dogs* som en 1984-musical, og endelig var hans udtalte forbillede i '60erne, Anthony Newley, sandsynligvis ikke helt glemt.¹⁷ Musicaltrækkene træder klart i relief i de tre sammenhængende numre "Sweet Thing", "Candidate" og "Sweet Thing (Reprise)", hvorfor netop de vil blive kommenteret nærmere. De vil i det følgende blive betragtet som en knap ni minutter lang musicalscene.

At det er svært at opfatte nummeret som et traditionelt rocknummer, skyldes dels visse særpræg i den musikalske form, dels en større mængde for rockmusik usædvanlige detaljer. Den overordnede ABA-form findes sjældent i rockmusik,¹⁸

normalt for opfindelsen af cut up-teknikken, men den blev egentlig udviklet af dadaisterne Hugo Ball og Tristan Tzara (se f.eks. samlingen *Tristan Tzara: Seven Dada Manifestos and Lampisteries*, London 1992).

¹⁶ Rolling Stones-inspirationen er bemærket af mange, bl.a. Lester Bangs, der i en anmeldelse skriver: "[...] the title track is [...] out of 'Brown Sugar' and New Orleans R & B complete with saxes [...] earnest garage Keith Richard guitar work [...] he's singing more like Jagger than ever [...] I think that Bowie was attempting a sort of futurist *Exile on Main Street* here, trying to put across a similarly hazy, messy brilliance, an equally riveting vibe. I think he failed [...]" Lester Bangs: "Swan Dive into the Mung", *Creem* 7 (1974), genoptrykt i Thomson og Gutman (1993) s. 117-19.

¹⁷ George Orwells enke gav ikke tilladelse til en realisering af musical-planerne (Peter Gillman og Leni Gillman: *Alias David Bowie*, London 1986, s. 353). Newley huskes primært for musicalen *Stop the World, I Want to Get Off!* (London 1961), som han komponerede, instruerede og spillede hovedrollen i. Bowie har i flere interviews nævnt ham som en inspirationskilde for sin leg med engelske dialekter og det lettere distancerede sangforedrag (se Gillman og Gillman (1986) s. 139 og Michael Watts: "Oh You Pretty Thing" (interview med Bowie), *Melody Maker* 22/1 (1972), genoptrykt i Thomson og Gutman (1993) s. 47-51).

¹⁸ A er de melodiske "Sweet Thing"-afsnit og B det næsten talte/råbte "Candidate"-afsnit. Denne disposition kan man genfinde i f.eks. "I Could Write a Book" fra Richard Rodgers og Lorenz Harts *Pal Joey* (1940), "Pore Jud is Daid" fra Richard Rodgers og Oscar Hammerstein IIs *Oklahoma!* (1943), "Heiraten" og "Cabaret" fra John Kanders og Fred Ebbs *Cabaret* (1966). Disse numre er relativt korte og enkeltstående, men samme princip kan genfindes i længere forløb, f.eks. slutningen af Marvin Hamlisch' og Edward Klebans *A Chorus Line* (1975), hvor "One", "What I did for Love" og "One (Reprise)" forløber på samme måde som Bowies tre numre. Man kan finde denne udgave af ABA-formen i andre genrer end musicalen, men sammenholdt med detaljerne er musicalen et nærliggende sammenligningsgrundlag.

de mange forskellige formale underafsnit hænger ikke rigtigt sammen,¹⁹ ca. en sjattedel af nummeret er uden den sædvanlige trommesættryk (bånd-intro, sax-solo, lidt af c-afsnittet, mellemspil), c-afsnittet glider umærkeligt over i dobbelt tempo, der er flere temposkift i sidste tredjedel af nummeret (både accellerandi og abrupte skift), og endelig har reprisens a-afsnit en klar klimakskarakter.

Også i de musikalske detaljer kan man finde indikatorer for, at det tredelte nummer er konciperet som en scene fra en musical. Hverken sangstemmens majestætiske skriden op gennem oktaverne fra G over g til g' i første a-afsnit, klimakset på det høje d" i sidste a-afsnit eller anvendelsen af talesang i c-afsnittet var dele af en traditionel rocksangers muligheder i '70erne. Der er snarere tale om en skuespiller, der har lært at synge. Desuden anvender klaveret ind imellem det, man kunne kalde *colour locale*, idet det citerer forskellige genrer: det eksotisk-asiatiske ved at spille pentatont (andet a-afsnit), det billige amerikanske værtshus ved at spille honky-tonk (sidste halvdel af c-afsnittet) og romantikkens svulstighed ved at spille nogle virtuose oktavpassager og arpeggioer (f.eks. sidste a-afsnit). Desuden anvender pianisten Mike Garson hele klaverets register. Det bagvedliggende sax-riffs r'n'b-klang i sidste halvdel af c-afsnittet har samme reference som honky-tonk-klaveret. Bowie har aldrig tilegnet sig en rigtig jazz- eller r'n'b-spillestil på saxofonen, og soloen i sidste b-afsnit er snarere spillet af cirkusets hvide klovn end af en afro-amerikansk musiker. Endelig er brugen af tværføjter til at farve klangen i a-afsnittene og som pastoralt soloinstrument i mellemspillet ikke videre almindelig i rockmusik.

Dette mylder at detaljer, der genremæssigt peger i forskellige retninger, er usædvanligt i rockmusikken, men kan ifølge Michael Eigtved findes i musicals, hvor en konvention tilsiger, at:

hver sang skal være struktureret som en énakts-forestilling. [...] Netop denne opbygning af enkeltakter gør, at musical'en ligner både varieté, cirkus og mange andre af de moderne underholdningsgenrer. [...] På samme måde som forestillingen består af mange smådele, så gør musikken det også. Musicalmusikken har derfor elementer af både pastiche, parodi og virtuositet.²⁰

Denne delvise overensstemmelse med musicalgenren gør, at man næppe kan anskue det diskuterede forløb som underbyggende for *Diamond Dogs'* dystopi. I stedet sættes dystopien i perspektiv – den rykker ind i tiden ved at blive tildelt en forhistorie. Funktionen er snarere at virke tilbageskuende, at skabe et historisk perspektiv i forhold til den absolut nye musik (Rolling Stones og disko). Store dele af musikken i "Sweet Thing" og de to øvrige numre fremstiller det, der er

¹⁹ Formen er intro (0'00-0'30), a (0'30-1'23), b (1'23-1'59), a' (1'59-2'29), b' (2'29-3'04), elguitar-solo (3'04-3'39), sax-solo (3'39-4'19), c (4'19-6'18), b" (6'18-6'53), a" (6'53-7'31) mellemspil (7'31-7'51) og coda (7'51-8'49).

²⁰ Michael Eigtved: *Musicals: Storbyscene og Drømmerum*, København 1995, s. 75.

gået tabt, den tid, der lå forud for apokalypsen. Dermed bliver den musikalske strategi den samme som i de to Kubrick-film.

Et sidste musikalsk træk i "Sweet Thing", der skal nævnes, er guitarerne (angiveligt spillet af Bowie selv), der er gennemgående i hele nummeret. I løbet af de knap ni minutter bliver de stadig mere dominerende og forvrængede for i codaen at ende med en 'solo' (i realiteten en E-dur akkord), der næsten er ren støj.²¹ Mens de mange musical-elementer ikke underbygger dystopien direkte, kontrasterer støjguitarernes stigende kaos med det velkendte. Støjen er ikke depraveret som Stones eller disko, men fører ud i den totale meningsløshed: ingen retning, intet ståsted. Hvis man overhovedet vil inlade sig på støjen, kan man kun lade sig opsluge af den. Eller som det hedder til slut i nummeret, hvor det dystopiske fremhæves på bekostning af den gamle orden: "It's got claws, it's got me, it's got you."

Mere generelt kan man finde et argument for dystopiens musikalske udtryk i noget mere subtilt og svært beskriveligt, nemlig Bowies vokale fremførelse. Sangerens underlige fravær i nærværet, der ganske vist er typisk for Bowie, kan her ses som en afhumanisering. Man har en fornemmelse af, at han ikke er inde i musikken, hans ståsted er ikke rockmusikerens, men skuespillerens, der fremstiller en rockmusiker på scenen eller på fonogrammet. Og skuespilleren har valgt en genre, han kender til: musicalen. Dette blev understreget af den efterfølgende koncertturné, hvor Bowie optrådte alene på scenen, bortset fra to dansere, der understregede numrenes temaer. Musikerne var gemt bag 15 meter høje sætstykker, der forestillede storbyen efter katastrofen. Ifølge øjenvidner var de første koncerter på denne turné det nærmeste, rockmusikken er kommet på teatret, uden at det er blevet til teater med musik.²²

Kunstmord og støj

I 1995 udkom David Bowies anden dystopi i album-længde, i daglig tale kaldet *Outside*. Den fulde titel er imidlertid *1. Outside, The Nathan Adler Diaries: A Hyper Cycle*, og den ledsages af en uafsluttet novelle i det medfølgende teksthefte kaldet *The Diary of Nathan Adler or The Art-ritual Murder of Baby Grace Blue: A Non-linear Gothic Drama Hyper-cycle*.

Cd'en var ment som den første af en serie på fem, der skulle udkomme hvert år frem til år 2000. Det lader imidlertid til, at det bliver ved den ene. Mens årstallet 1984 i '70erne fungerede som ciffer for den kommende apokalypse, gælder det i disse år tallet 2000, og Bowie lader da også sin novelle begynde på den sidste dag i det gamle årtusind. Novellens hovedperson er kunstdetektiven Nathan Adler, der opsporer kunstforbrydelser, som er værdige til at blive udstillet. Dette er den løse ramme for numrene på cd'en, omend kun få af dem refererer direkte til novellens historie. Samtidig er karakterskuespilleren blevet mere

²¹ Brugen af guitarer som støjkilder er ikke ny (hør f.eks. The Velvet Undergrounds "European Son" (*The Velvet Underground and Nico* (Verve 1966))), men det er næppe tidligere gjort så radikalt.

²² Se Gillman og Gillman (1986) s. 373-81.

central med de talte indslag, hvor Bowie spiller flere forskellige personer. Også på denne cd benytter Bowie sig af cut up-teknikken i tekstskrivningen, denne gang dog ikke med papir og saks, men med hjælp fra en computer. Til gengæld er ordene blevet færre, der er ikke de samme rablende afsnit som på *Diamond Dogs*.

Også stilreferencerne er blevet færre. Bortset fra enkelte fremmedelementer holder Bowie sig til et begrænset antal genrer med seje funk-riffs og tunge rockrytmer i trommesættet som grundelement.²³ På denne baggrund høres industrial- og drum'n'bass-inspirerede numre.²⁴ De forskellige instrumentalstemmer er for det meste elektronisk bearbejdede (guitarerne) eller elektronisk skabt (percussionspor og 'keyboard-flader') og ofte underlagt industrial-genrens støjæstetik. Også indarbejdelsen af mere eller mindre konkrete lyde (fra mumlende menneskestemmer til helt ubestemmelige lyde) kan henføres under industrial. Nogle af lydene ligger i subbasområdet og er knapt hørbare, mens andre lyder som eksplosioner.²⁵ Birger Langkjær beskriver lignende lydeffekter i *Blade Runner*, hvor replikanterne blot ledsages af en rytmisk pulseren, og den indledende panorering over et "natteoplyst futuristisk-industrielt undergangs-Los Angeles" ledsages af stadige, dumpe detonationer.²⁶ Heroverfor står Mike Garsons klaverstemme, der klinger som et godt optaget (næsten) akustisk flygel. Han leverer det, der efterhånden er blevet hans varemærke: en præcis, men stiv frasering af hurtige akkordbrydninger op og ned ad klaviaturet eller fuldt akkordspil, der ikke passer perfekt ind i groovet. Begge dele kan placeres stilistisk et sted mellem romantik-klicheer og Cecil Taylorske kraftudladninger.²⁷

Industrial og drum'n'bass er genrer, der for en stor del er realiseret med computere. Det teknologiske fix, maskinen, fremhæves af den ofte metalliske støj og af de drum'n'bass-inspirerede uspillelige breakbeats. Det er samplerprogrammernes "flyt blok" og ikke musikere, der gentager riffs, som er i centrum. Kombinationen af computergenereret støj og breakbeats og de tilhørende associationer fra de to genrer peger mod en fremmedgjort nutid eller fremtid.²⁸ Dette gælder også Reeves Gabrels' fremtrædende guitar. Specielt de to industrial-numre "Hello Spaceboy" og "I am with Name" understreger dystopien, da de mange guitarspor er ekstremt forvrængede og fungerer som et lyd- eller støjhelve, der associativt kan svare til undersøgelsen af perverterede kunstforbrydelser i slutningen af indeværende

²³ Funkriffs i f.eks. "The Hearts Filthy Lesson", "I Have Not Been to Oxford Town", "No Control", tunge rockrytmer i f.eks. "Outside". Desuden er backbeatet prominent på de fleste numre.

²⁴ De industrialinspirerede er "Hello Spaceboy" og "I Am with Name", de drum'n'bass-inspirerede "We Prick You" og "I'm Deranged".

²⁵ Subbassen kan høres i de fleste numre, eksplosionerne i begyndelsen af "Hello Spaceboy" og gennem hele "Wishful Beginnings".

²⁶ Birger Langkjær: *Filmlyd & filmmusik: Fra klassisk til moderne film*, København 1996, s. 167, 170-71.

²⁷ Romantikklicheerne kan findes i "A Small Plot of Land" (4'30-5'46), "The Motel" (3'10-3'47) og "I'm Deranged" (3'48-4'31), free jazz-passagerne i "The Hearts Filthy Lesson" (1'34-1'39), "A Small Plot of Land" (0'00-1'10) og "Thru' These Architects Eyes" (3'34-4'20).

²⁸ Man kan sammenligne med f.eks. Nine Inch Nails' *The Downwards Spiral* (TVT/Interscope 1994) og Goldies' *Timeless* (Polygram 1995).

årtusind. Dette opvejes dog til dels af, at en del af musikken (både guitar, bas og trommer) er håndspillet, men kun til dels, fordi det ikke altid er muligt at skelne mellem menneske og maskine. Kun klaverets akustisk klingende figurer kontrasterer klart til ovenstående, idet de peger mod det tidligere, det tabte, med genresynekdoker fra den romantiske virtuostradition og den individualistiske frie improvisation. Måske kan Bowies vokal også henregnes til dette associationsområde, specielt når han klangligt og fraseringsmæssigt lægger sig tæt op ad Scott Walkers klassisk skolede baryton.²⁹

Funk og industrial medfører også en statisk harmonik, der ikke som den traditionelle harmonik er retningsbestemt. Derfor – og i kraft af den store lydscene skabt i produktionen³⁰ – fremstår musikken snarere som et rum end som et forløb – igen som det sker i *Blade Runner*, hvor “det støj-musikalske rum opererer som en samlet tekstur, [...] der iscenesætter lydrummet som et indre nærværende ‘Her’ snarere end et ydre spatialt lokaliseret ‘Der’”.³¹ Rummene kan så være helt fyldt ud som i “Hello Spaceboy” eller næsten tomme som i “Wishful Beginnings”. Ligesom Kubrick kunne bruge Ligetis støj-musik til at underbygge de flimrende billeder af rejsen mod en højere bevidsthedsform, kan Bowie bruge de musikalsk bearbejdede lyde fra et forfaldent industrisamfund til at fremstille dystopien, og som hos Kubrick og på *Diamond Dogs* bliver den sat i historisk perspektiv, her af klaver og vokal.

Ret beset kan musikken ikke skildre noget fremtidigt, kun noget fortidigt eller noget nutidigt. Men når teksterne handler om fremtiden, kan musikken forstærke og nuancere teksten gennem genresynekdoker, dvs. ved at trække på den ‘Zeitgeist’, som de mest moderne genrer indeholder, og ved at skabe et historisk perspektiv gennem referencen til ældre genrer eller gammeldags klange. De moderne genrer opfattes af mange som for moderne, for depraverede eller for fremmedgørende, og netop disse ‘for meget’ gør, at de kan fungere som et uddybende og nuancerende akkompagnement til en fremtidsdystopi. Drum’n’bass og industrial kan i dag (eller måske rettere: kunne i 1995) have den samme funktion, som Rolling Stones og disko havde i ‘70erne og den moderne kompositionsmusik i ‘50erne og ‘60erne, nemlig som et uddybende akkompagnement eller soundtrack til science fiction-fortællinger, hvad enten de er sungne eller på film.

²⁹ Det sker specielt i “Voyeur of Utter Destruction (as Beauty)” og “Wishful Beginnings”. Man kan sammenligne med Scott Walker: *Tilt* (Fontana 1995).

³⁰ Se Michelsen (1997) kap. 5 for en nærmere diskussion af lydscenebegrebet.

³¹ Langkjær (1996) s. 174.

SUMMARY

Future Legends – Musical Past and Future in the Dystopias of David Bowie

In this article I argue that the music on the two David Bowie albums *Diamond Dogs* (RCA 1974) and *Outside* (BMG 1995) underlines and distinguishes the dystopias described in the lyrics. A discussion of science fiction in films (including the film scores) and of some of the associations created by the genres rock, disco, industrial, and drum'n'bass is used to establish the context on which Bowie and his audience probably draw in order to illuminate the lyrics musically.

On *Diamond Dogs* the decadent future is illustrated by the use of contemporary (i.e. 1974) music associated with images of decadence (Rolling Stones, disco). An analysis of the “Sweet Thing” trilogy from this album shows that the dystopia is further distinguished by historical references to a bygone age with the musical as a model. This reference to musical theatre is supported by Bowie’s vocal performance in general, which can be characterized as the curious absence of the professional actor amidst his overwhelming presence. The same musical principles are followed on *Outside*, but the genres used there to illustrate decay are now the intensely noisy “industrial” and the computer-generated “drum’n'bass” genres. Parallels to the static harmony and the large spaces created in the production of the record can be found in the film scores for *Blade Runner* and *2001 – A Space Odyssey*. The historical references stem from the acoustic piano playing Late Romantic and free-jazz clichés.

I conclude that music can only function as a reference to the past and the present, not to the future. But by using absolutely contemporary music and mixing it with historical references, one can create the illusion of a music of the future, and it is with this device that Bowie has underlined and refined his two dystopian tales.