



OLAV HARSLØF

MUSIK FOR MISBRUGERE

Københavns Hovedbanegårds vestre indgang kaldes Istedgade-indgangen, idet den kun ligger et stenkast fra denne gades begyndelse. De første 300 meter betegnes stadig som den „mindre fine“, „billige“, „erotiske“ eller „klamme“ ende af Istedgade, der strækker sig gennem det sydvestlige Vesterbro.¹ I mere end 100 år har dette gadestykke været hjemsted for den prisbillige del af den københavnske gadeprostitution og bordelvirksomhed,² og siden pornografiens frigivelse i 1969 fuldendtes gadebilledet af butikker med billedpornografi, film og erotiske hjælpemidler samt små biografer.

Kvarteret, der rummer et meget stort antal hoteller i alle prisklasser, frekventeres af rejsende (mænd), typisk fra handels-, kontor-, arbejder-, søfarts- og landbrugerhvervene samt soldater på orlov. Men også københavnere fra disse sociale lag har udgjort en væsentlig del af kundekredsen, ligesom helt unge (drengene) har kombineret alkoholafprøvnings med indhentning af de første erotiske erfaringer.

Kvarteret var synligt præget af alkoholikere og alkoholindtagelse, og slagsmål med legemsbeskadigelse var en del af nattens gadebillede. Dertil kom småkriminalitet som tyverier og bondefangeri. Med hashens og narkotikaens indtog i prostitutionsmiljøet blev gadestykket og det nærliggende Halmtorvet også hjemsted for narkomaner, narkotikasælgere og afhængighedsprostitution.³

En langvarig byfornyelse af kvarteret siden 1980'erne kombineret med forstærket indsats fra politi og sociale myndigheder har nu fjernet (eller flyttet) de mest iøjnefaldende af disse problemer: Afhængighedsprostitutionen er kun sporadisk og beruselseskaderne små, ligesom bordelvirksomheden og gadeprostitutionen er mere diskret. Men narkotikasalget og forbruget – især af heroin – er usvækket.⁴ Det betyder, at gadestykket er blevet roligere og kan tage sig helt eksotisk ud med sine farverige asiatiske restauranter og pornografiske vinduesudstillinger. Narkomanerne er fredelige, om end noget usikre på benene som alkoholikerne, og købet og indtagelsen af heroinen var i stigende grad blevet henlagt til indgangsrummet ved Hovedbanegårdens Istedgade-indgang, ugeneret af vind og vejr. Dette rum fik således multifunktion som handelsplads, fixerum, mødested,



værtshus og varместue. Den megen cigaretrykning og øldrikning gav rummet en særlig lugt og farve, og på gulvet blandt cigaretskod og flaskeskår sås ikke sjældent en brugt kanyle. På velbesøgte dage kunne det rejsende publikum have svært ved at passere indgangsrummet, og børnefamilier valgte ofte en anden og fjernere indgang eller udgang. Banegårdspolitiet formåede ikke trods daglige påtaler at holde narkomanerne og alkoholikerne borte, og efter den store restaurering af banegårdshallen i 90'erne fremstod det ildelugtende og skidne rum med sin population af misbrugere med sølle udseende særlig grelt som entré til den fornemme og renholdte hal. Klager fra publikum, læserbreve i aviserne og politikerindlæg i borgerrepræsentationen på rådhuset gjorde snart „Istedgadeindgangen“ til en veldefineret term for et i den almene bevidsthed socialt fænomen.

DSB havde således et alvorligt problem, som måtte løses på en såvel human som effektiv måde. I 2003 opsattes da en højtaler i indgangsrummet, hvorfra klaver- og orkestermusik fra den romantiske periode (ca. 1800-1860) afspillede med kraftig, dog ikke støjmæssigt generende, styrke døgnet rundt. I løbet af få dage tømtes rummet for misbrugere, og ugen efter kunne en maler rense vægge, loft, gulv og træværk og derpå påføre rummet de samme farver, som prydede resten af banegårdshallen.

Musik til glæde og forskrækkelse

Man har altid vidst, at musikalske genrer og stilarter henvender sig til og modtages af forskellige samfundslag og generationer. Cafeer, restauranter, tøjbutikker og andre snævert definerede livsstilsforretninger søger at tiltrække kunderne gennem et målgruppe-specificeret musikvalg. Især er de mange cafeer stærkt afhængige af deres musikkoncept. Publikum søger mod den musik, det identificerer sig med. Tidligere tiders brug af musik i indkøbscentre og supermarkeder er stort set ophørt. I 1970'erne producerede Bent Fabricius Bjerre og hans selskab Metronome lettere pop/klassisk musik med svage bas- og diskantfrekvenser til FDB-koncernens butikker ud fra en forskning, der godtgjorde, at dette musikprodukt fremmede købelysten hos kunderne. Det gjorde det hos nogle, mens andre snarere blev forvirrede og andre igen decideret irriterede. Omvendt indledte de amerikanske styrker angrebet på Bagdad under Irak-invasionen med nogle døgn's afspilning af heavy metal-musik fra meget kraftige højtalere rettet mod byen. Kun en meget lille gruppe af unge musikalsk vektororienterede irakere har, som (de fleste af) de amerikanske tropper, haft fornøjelse af denne koncertouverture til den efterfølgende bombning af byen. For det store flertal af Bagdads indbyggere blev musikken opfattet som en hæsleg og nervefortærende larm – hvilket da også var meningen.

Musik og lyd har altid – og især i den musikalske reproduktions tidsalder (fra grammofon og radio til analog og digital optagelse) – været benyttet under tortur. Det menneskelige øres direkte adgang til hjernen gør det muligt gennem kraftige højfrekvente dissonanser eller rene svingninger (ubearbejdede toner)⁵ at bringe et individ på vanviddets



rand på kort tid.⁶ På den anden side ved vi fra fiktionsfilmen, at det konstant kørende musikalske lydspor, fører os behageligt fra stemning til stemning som en følelsesguide. Filmenes genrebetegnelser „romantisk drama“, „action thriller“, „familiefilm“, „krimi“ er samtidig partituranvisning for komponisten. Musik, vi er fortrolige med, beroliger og bereder os: I biografen eller foran fjernsynet slapper vi af for at lade os fastholde i fiktionen, på operationsbordet får den os til at affinde os med det forestående kirurgiske indgreb. Musik, der er os fremmed, gør os derimod agtpågivende, irriterede, ubehageligt til mode eller bange.⁷

Den samme musik har som oftest forskellige funktioner på forskellige befolkninger, samfundslag og generationer. Hård rock nydes af unge og yngre fra de vestlige civilisationer og afskys af midaldrende og ældre. Pentaton balinesisk musik (femtoneskala) eller arabisk, pakistansk og indisk musik, der bevæger sig ud over den fra naturtoneskalaen tempererede (modererede eller tillempede) vestlige 12-toneskala,^[6] vil hurtigt kede eller irritere den alment musikalske vesteuropæer og amerikaner. Omvendt vil den Arnold Schönbergske atonale, dissonerende og „funktionsløse“ anvendelse af de samme 12 toner vække ubehag eller ligefrem vrede hos den overvejende del af verdens befolkning, ligesom et hvilket som helst sagesløst publikum udsat for 1950'ernes europæiske *Darmstadt-kompositioner*^[8] ville flygte eller gå til korporligheder.

Men heller ikke de gamle centraleuropæiske mestre som Bach, Haydn og Mozart kan længere regne med at vække de samme følelser hos alle europæere. Store ungdomsgenerationer er ikke længere fortrolige med dem, og samfundsklasser og lag, der ikke påtvinges disse komponisters musik i repræsentativt øjemed (ved nationale eller EU-højtideligheder), hører dem sjældent eller aldrig. I en familie kan der således udmærket forekomme tre-fire forskellige former for musiksmag: De ældre lytter fx til klassisk musik, jazz eller ældre beat/rock, de yngre til moderne rock, fusionsmusik og verdensmusik („etnisk musik“), og børnene til pop og rock-pop. Jazzen har sin særlige publikumsopdeling i tilhængere af moderne jazz på den ene side og revival eller traditionel jazz (også kaldet „happy jazz“) på den anden. Mange musikelskere nyder flere af disse genrer, mens lige så mange foretrækker en enkelt genre eller to. De to danske hel- og halvstatslige tv-kanaler DR1 og TV2 har i årtier valgt ikke at sende egentlige koncertudsendelser, da „musikken splitter“ familien foran skærmen. Musik kan kun bringes, når den er medium for et andet formål som fx at vise børns („Stjerne for en aften“, „Børnemelodigrandprix“) eller politikeres, tv-værter og andre mediekendisser („Showtime“) stærkt coachede eller iscenesatte sangpræstationer. Her er det „tv-samlende“ forståelsen for eller ligefrem medlidenheden med amatørers mere eller mindre talentløse musikalske anstrengelser.

Disse halsbrækkende former for tv-underholdning sætter imidlertid fokus på intonationsproblemet – dvs. spørgsmålet om rent eller falsk. Ikke alle mennesker kan synge rent, da det for manges vedkommende kræver regelmæssig sang- og stemmetræning. Derimod kan de fleste høre, om der synges rent eller falsk. Det fremgår



tydeligt af pointafgivningen ved de årlige europæiske melodigrandprixer: Dårlig eller blot usikker intonation giver meget lave pointtal, mens klare og rene stemmer flere gange har sikret sejren på trods af mindre vitalitet og spektakulært setup. Næsten ingen mennesker kan udholde at høre andre synge falsk – her forstået som falsk i forhold til den indlærte skala – i længere tid. Således opfordres præster med intonationsproblemer til ikke at fremsynge velsignelser, bønner og bekendelser i forbindelse med gudstjenestens korsvarritual. Dertil kommer, at dårlig fremført intonation i modsætning til andre handicappede uvægerligt appellerer til den menneskelige skadefryd.

Endnu en vigtig information kan udledes af de nævnte musikalske tv-underholdningsprogrammer: nemlig de krav, der ud over tonalitetskravet stilles til en sikker vinder. Det højeste pointtal er altid gået til en melodi fremført i den såkaldte Motown-stil og -rytme – 4/4 up-tempo. Således også i 2006 til de finske vindere, trods serveringen som „monsterrock“. Stilen og rytmen udvikledes på Detroit-pladeselskabet af samme navn (Motown = motorbyen Detroit, et af centrene for amerikansk bilindustri) i årene 1958-77 og skabte den siden da så karakteristiske Motown Sound af klang, rytme og specifik instrumentsammensætning. Mange store amerikanske musikere er udgået fra Motown-studiet og i 1960'erne bredte stilen sig over hele USA og Europa og påvirkede den igangværende beat-, rock- og popudvikling, hvor især rytmen for grandprixmusikkens vedkommende synes at have taget blivende ophold.

Endelig skal det nævnes, at den rock-pop-genre, som grandprixvindermelodierne fremføres i, harmonisk holdes inden for rene dur- og molakkorder og kun sjældent benytter septimakkorder – stor septim (maj-7) som swing og moderne jazz gør det, eller formindsket septim som revivaljazzen. Og aldrig de såkaldt udvidede akkorder (maj-9, maj-11 og maj-13).

Denne præsentation af nogle af de mange følelses- og afkodningsbestemte filtre (sociale, kulturelle og generations- og institutionsmæssige) viser, hvor vanskeligt musikken har ved at nå en nærmere defineret eller ønsket målgruppe uden at genere, harme eller evt. forskrække tilhængere af andre musikformer og gener.^[9]

Rytme og puls

Dette var imidlertid ikke en problemstilling, der vanskeliggjorde DSB's løsning af problemerne ved Hovedbanegårdens Istedgade-indgang. Ansvarshavende for opsættelsen af højtaleren og den hermed forbundne afspiller udtalte direkte adspurgt, at konceptet var hentet fra Hamburg Hauptbahnhof, hvor det havde virket tilfredsstillende i nogle år – og at han i øvrigt ikke selv havde nogen idé om, hvordan og hvorfor det virkede.

Vi har altså at gøre med et virksomt middel mod alkohol- og narkomisbrugere, hvis ingredienser og funktionssammenhæng de skadebæmpende myndigheder ikke selv





kender indholdet og omfanget af – og der er åbenbart ikke fulgt nogen brugsanvisning med fra Hamburg.

For den ikke musikkyndige er det da heller ikke muligt at regne ud, hvordan de tyske konceptualister har grebet opgaven an. Det altdominerende problem for disse har været at definere et musikalsk repertoire – tonalt, rytmisk, kulturelt og historisk – som ikke generede rejsende og personale (synderligt) under deres kortvarige passage, men et repertoire, der samtidig ville være ulideligt for misbrugerne at lytte til i mere end få minutter. Hensynet til de rejsende og personalet har naturligvis været dominerende, og den vanskelige del af projektet har da også været at finde et musikprodukt, som kunne glæde og opmuntre alle disse mennesker og samtidig virke distraherende og pinefuldt på det uønskede klientel.^[10] I dette komplicerede stykke udviklingsarbejde har „psykologen“ og „musikologen“ kunnet forene deres videnskabelige anstrengelser.

Men hvem er disse „videnskabsmænd“, der synes at have løst et af europæisk jernbanedrifts mest påtrængende problemer? Er de psykologer og/eller musikologer, eller er de blot konceptmagere, der løser de tilbudte opgaver på samme måde som konsulent- og headhunterfirmaer?

Man behøver hverken at være faguddannet psykolog eller musikforsker for at kunne udvikle et „stofmisbrugerne-væk-fra-banegården-koncept“. Men det skader naturligvis ikke at være det. Og i de mange konsulentfirmaer rundt om i Europa sidder højtuddannede medarbejdere med universitetsksaminer i en lang række fag: jura, økonomi, sociologi, antropologi, litteraturvidenskab, historie, kommunikation, psykologi – og hvorfor ikke også musikvidenskab? – og hvad angår netop denne særlige opgave, som må betegnes som et stykke kompliceret udviklingsarbejde, har en lang række kompetencer kunnet forene deres såvel videnskabelige som konceptuelle anstrengelser.

En stor, men socialt ganske afgrænset, gruppe af unge og yngre stofmisbrugere har ofte en veludviklet auditiv musikalitet. Siden de tidlige barndoms- og ungdomsår har de færdedes i miljøer med typisk meget rockmusik, på plade/cd og under festivaler.^[11] I kollektiver og bofællesskaber har musikken lydt dagen lang og natten med, og på mange behandlingshjem, herberger og lignende institutioner har personalet tilladt dem at lytte til eller selv sørget for denne musik. Beat/rock har således været en uadskillelig del af den tilstand – bevidsthedsudvidelse om man vil – heroinen har hensat stofmisbrugeren i, og under afvænningsforsøg har lytningen til musikken været et meget vigtigt surrogat. På de såkaldte væresteder – udslusningscafeer for de stoffrie – er der konstant musik, og især levende musik skaber med sin næsten terapeutiske virkning såvel kontemplative som euforiske reaktioner.^[12] Rocken og beatmusikkens rytmer og tonalitet, stil og styrke er et livsvilkår for mange misbrugere, et vilkår, som kan antage karakter af eneste faste holdpunkt og dermed eneste egentlige realitet ved siden af heroinen.^[13]

Lytning til musik kan groft opdeles i to hovedgrupper – i en *metrisk* og i en *figurlig* lytten eller tilgang til musikken.^[14] Den metrisk lyttende hører musikken som rytmisk og



klanglig form og struktur. Her opfattes indre sammenhænge, toneartsskift, modulationer, instrumenternes klangfarver, tempo og vekslende rytme. Enkeltdelen af musikken prioriteres frem for helheden. Den metrisk lyttende har typisk et (eller dele af et) musikteoretisk sprog, som kan redegøre for og forklare de musikalske virkemidler.

Den figurligt lyttende foretager aldrig bevidste analyser af musikken. Musikken flyder i stedet som frie associationer og billeder, der appellerer til følelserne som ét stort helhedsindtryk. Mens den metriske lytter gennem musikken får en række specifikke oplevelser, modtager den figurlige lytter en samlet oplevelse af at være del af musikken og udtryk.

Få mennesker er metriske lyttere, flere er både metriske og figurlige lyttere, og de fleste er figurlige lyttere, der „føler“ eller „lever“ musikken. For en stor gruppe af de sidste etablerer musikken puls, tempo, bas- og trommerytme sammen med sangerens foredrag og stemme en verden, der ikke lukker mange andre musikalske indtryk ind. Sådanne andre indtryk har da også i de sidste fire årtier krævet aktiv indsats. I mange hjem har radioens P3 (og nu også P4), suppleret af de kommercielle musikkanaler, været eneste musikalske tilbud. Skolen har nok lejlighedsvis præsenteret andre musikgenrer, men ikke undervist i dem, og beat-rock-pop er blevet en integreret del af dansk ungdomskultur. Det fremgår af det mere end hundredtusindtallige publikum, der hvert år frekventerer sommerens rockfestivaler. Andre musikgenrer skal aktivt tilegnes, hvilket da også sker – i højere grad for jazzens og verdensmusikkens vedkommende end for den klassiske musik og nyere og nyeste kompositionsmusik. Det har således siden 1960'erne været muligt for en forholdsvis stor gruppe unge mennesker i Europa (og USA) at vokse op uden at komme i berøring med musikalske genrer uden for rock-beat-musikken. Mens andre unge som led i et dannelsesforløb fra forældre, familie og læreres side er blevet nødtørftigt indført i jazz, klassisk musik og måske også nyere kompositionsmusik – og dermed enten blevet fortrolige med en eller flere af disse genrer, eller i det mindste vaccineret mod chok ved en eventuel konfrontation (koncert) – står de første helt ubeskyttede over for en musik, de hverken kan genkende strukturelt, harmonisk eller historisk. Tre-fire generationer af vesteuropæiske og amerikanske unge er således vokset op med Motown-rytmens 4/4 up-tempo og dens mange klanglige og rytmiske variationer, som de kendes fra beat- og rockmusikken siden 1960'erne, men altid en rytmisk puls, der svarer til et voksent menneskes (mellem 50 og 100 slag i minuttet). Da pulsen er vores livsrytme, bliver musikken for disse unge en art repræsentant for livet. De føler – også når de er blevet ældre – at de ikke kan leve uden *deres* musik.^[15]

Borgermusikken

Narkomanernes, alkoholikernes og blandingsmisbrugernes musikalske referencer har ikke været vanskelig at afgrænse for de tyske konceptudviklere. Enhver kan regne ud, at





den rytmiske populærmusik lige siden sit gennembrud som massefænomen omkring 1960 har struktureret den opvoksende ungdoms auditive musikreception. Langt vanskeligere har det været at finde en musikalsk „gift“, som togpersonale og passagerer var resistente over for, eller som i det mindste ikke påvirkede eller inficerede dem i løbet af det minut, de passerede indgangsrummet.

Moderne jazz eller 1950'ernes bebop ville have været en mulighed. Men jazzens rytmiske struktur ligger ikke langt fra Motown-rytmens eller fusionsrockens, og man kunne frygte, at misbrugerne hurtigt ville blive resistente. Samtidig vil jazzens pågående udtryk for en del ældre passagerer nærme sig grænsen for blufærdighedskrænkelser. Ny kompositionsmusik eller modernismen fra 1960'erne, for slet ikke at tale om Darmstadt-kursernes frembringelser i 1950'erne, ville have haft den ønskede virkning på misbrugerne, men samtidig have irriteret eller foruroliget de togrejsende. Dertil kommer, at de fleste komponister næppe ville have tilladt afspilningen af deres værker til dette formål og på et udstyr af så lav standard, og at de – hvis de indvilligede – ville have ophavsretlige krav (KODA-afgift). Nu kan man klare sig med afgiften til pladeselskaberne (GRAMEX-afgiften).

Den neoklassicisme (ca. 1910-45) med sine stærke klange og rytmer ville nok have virket, men dels have påkaldt sig megen opmærksomhed, dels kostet en del afgiftspenge til arvinger og pladeselskaber. Impressionismen op mod århundredeskiftet 1900 ville være velvalgt, hvis ikke de flydende og modulerende klange gør musikken „interessant“. Den impressionistiske musik bruges meget som filmmusik og underlægning til mange naturserier og tv-programmer – om livet i havet, i luften, på savannen osv.

Heller ikke Händels og Bachs oratorier og kirkemusik kunne anvendes. Disse værker ville have givet de rejsende religiøse – og i den tyske banegårdshal – katedrale associationer, ligesom renaissancemusik ville have skabt museumsfølelser, Mozart festivalstemning og Haydn fremkaldt nationale følelser.

Det musikhistoriske felt indsnævredes derfor til den tyske salonmusik komponeret i perioden ca. 1800-1860 af såvel ligeværdige efterfølgere som fx Beethoven og rækken af gedigne tysk-østrigske romantikere og efterromantikere. Som ordet „salon“ indikerer, var der tale om ensembler af en sådan størrelse, at de kunne musicere for et mindre publikum i en privat stue eller på mindre musiktribuner. Musikerne var overvejende strygere, evt. suppleret med et par træblæsere, og næsten altid med en pianist. Den angivne periode er nemlig også tiden for udviklingen og masseproduktionen af det moderne klaver – det opretstående med jernramme. I så godt som alle borgerlige hjem stod et sådant instrument, som i mange timer hver dag trakteredes af familiens kvindelige medlemmer. Hertil krævedes noder, og produktionen af musik for klaver, eller strygelsesammensætninger hermed, var enorm. Stilen var den wienerklassiske i efter- eller senromantisk form, skrevet både til professionelle og amatører. Med sine stadige rallentandi (aftagen i tempo) og fermater (hviletegn) blev den ikke blot storborgerskabets musikalske selvforståelse, men



hele det fremvoksende mellemlags, af embeds- og handelsstand, håndværkere og bysmåborgerskab.

Den enorme udbredelse, gennem opførelser offentligt og privat og ikke mindst som noder, fastholdt den romantiske stil op gennem århundredet og videre ind i det 20. århundrede, upåvirket af Wagners og senere impressionisters og neoklassicisters fornyelser af tonesproget. Nye samfundsgrupper – bønder og arbejdere – tog den til sig, først på 78' grammofonplade, siden gennem radioen, hvor den helt frem til 1950'erne dagligt kunne høres som matinémusik, spillet af de dertil oprettede underholdningsorkestre.

Musikken udtrykte et klangligt og fraseringsmæssigt højdepunkt på overgangen fra det klassisk romantiske ideal til det moderne senromantiske, som var på vej med Brahms og Mahler – før disse blev mødt af nye udfordringer. Denne musik var i næsten hundrede år et af de klareste og mest omfattende udtryk for den central- og nordeuropæiske folkesjæl og af de brede befolkningsgrupper (og radiomediet) uimodtagelig for de påtrængende modernistiske og rytmiske anslag.

Først i begyndelsen af 1960'erne forsvandt den fra radioens programmer og klaverernes nodestativer. I Tyskland har den formentlig haft et fortsat om end tilbagetrukket efterliv, som en reminiscens fra en stor national fortid, der rummede fædrelandets samling og statsdannelse.

De fremførte kvaliteter i denne musik er behagelige eller i det mindste acceptable for alle metrisk og de fleste figurligt lyttende rejsende. Man kan forholde sig til den tonalt og rytmisk, afvise den eller tage den til sig. Mange ældre og midaldrende rejsende standser da også op i indgangen og lytter smilende et par minutter eller mere til den dejlige musik, der både klinger smukt i ørerne og bringer så mange minder frem. Nogle stiller kufferten og lytter passioneret. En DSB-funktionær har udtalt, at der til tider kan være en smule kø på grund af lyttende pensionister, men at problemet er til at overskue.^[16] Dermed mener han, at disse musiknydere hverken smider flasker, cigaretskod eller kanyler på gulvet, og at de altid forlader indgangen inden for et rimeligt tidsrum for at nå deres tog eller bussen hjem.

Misbrugsetik

Den efterromantiske konsensumusik indeholder netop så mange af de musikalske elementer, der er fraværende i rock, beat og poppens klanglige, rytmiske og fraseringsmæssige udtryk, at den på det nærmeste bliver ulidelig for misbrugerne, der ganske enkelt ikke kan finde sig selv i den (for dem) arytmske struktur og de modulerede harmoniskift. Musikken føles ikke blot ubehagelig, men ustruktureret og diffus, påtrængende og generende. Den etablerer en fremmed og skræmmende social kulisser, der bevidst eller ubevidst minder dem om civilisationens krav om regler og jura for





adfærd og livsform. Hvis misbrugernes ideelle verden er Christianialignende miljøer, hvor forskellig rockmusik fra tre-fire lyd-kilder blander sig med farverige boder og cafeer, må 1800-tallets borgermusik forekomme stressende og konfliktskabende – og som en direkte anklage mod den livsstil, der er deres.

Derfor forlader de indgangsrummet og finder andre opholdssteder til nydelse af cigaretter og alkohol samt indtagelse og udveksling af narkotiske stoffer.

Producenterne af musikken, der skal holde misbrugerne væk fra indgangsrummet, har håndteret en række psykologiske, sociologiske og musikalske komponenter med stor dygtighed og beregning. Det er i konceptuel og praktisk forstand et fornemt stykke præcisionsarbejde, der hermed er præsteret og bragt i anvendelse. I etisk forstand er det imidlertid knap så beundringsværdigt. Her er tale om en art bevidst sindsforgiftning. Det er heller ikke etisk forsvarligt i forhold til de benyttede komponister, som næppe havde forestillet sig, at den musik, der i deres samtid og en lang eftertid havde glædet og fornøjet et stort og taknemmeligt publikum, halvandet hundrede år efter skulle ende som musikalsk banegårdsfugleskræmsel (i øvrigt ville eventuelle arvinger stadig kunne gøre indsigelser^[17]).

Men heller ikke DSB kan gå fri efter en revision af det etiske regnskab. Afspilningen af det tyske musikprodukt og formålet dermed harmonerer ikke med de humanistiske krav, vi normalt stiller til vores kulturelle velfærdsdemokrati. Dertil kommer det sociale aspekt, at DSB's afspilning af klassisk musik, der traditionelt har været opfattet som borgerlig eller ligefrem højborgerlig kunst, forudsætter nogen intellektuel dannelse og dermed er en del af eller repræsenterer en overklassekultur. Ved at benytte den mod en gruppe, som – måske – på grund af den armod, som bl.a. stofmisbruget har påført dem eller ført dem ned i, og som derfor ikke er i stand til at afkode den højsociale kulturs musikalske udtryk, træder DSB på en elegant måde på en samfundsgruppe, der i forvejen ligger ned. Den rejsende musikelsker (og DSB) smiler ved tanken om, at den udmærkede musik, der lyder ganske kraftigt fra indgangsrummets højttalere, som primær funktion har at skræmme de mindre musikalsk dannede ud på gaden.

Statsbanerne har tidligere vidst at gøre positivt brug af musikprodukter. For 20 år siden bad generaldirektoratet komponisten Niels Viggo Bentzon om at komponere et nyt og markant annonceringssignal – og af en kilde, der refererer til DSB's øverste ledelse,^[18] fremgår krystalklart, at den postulerede musikteoretiske uvidenhed, hvad angår musik for misbrugere, ubesværet erstattes af stor kundskab og terminologisk skarphed, når det gælder musik for togrejsende:

Har du hørt kaldesignalet, når du ringer til DSB's oplysning?

Har du hørt det samme karakteristiske signal klinge ud over perronnernes højttalere, før speakerstemmen melder om togforsinkelser?

Jo, du kender sikkert godt den lille, simple melodi, som i de sidste 20 år er kommet ud af DSB's højttalere med samme xylofonlignende klang.

Melodien bestod ganske enkelt af tonerne D, S (Eb) og B (Bb), akkompagneret af (modalt)





parallelle tertser/sekster i tonearten Bb-dur. Præcis den samme strofe blev herefter gentaget en heltone dybere, altså som tonerne C, Db og Ab i Ab-dur.

Noter

1. Både i fag- og skønlitteraturen gennem hundrede år ses disse betegnelser, ligesom de stadig benyttes i daglig tale. Alle de her nævnte kan læses ved opslag i de gængse søgemaskiner, fx denne hjemmesidekommentar til *Ekstra Bladets* „Side 9 Pige“: ”For det meste er det jo mere pinlige typer, nogen ligner, at de hører hjemme i den billige ende af Istedgade, andre er bare den type piger, vi andre ser som ...“.
2. Erik Nørsgaard beskriver i sin populærvidenskabelige, men præcise skildring og tidsbestemmelse af den københavnske prostitutions lokaliteter, hvordan prostitutionen omkring århundredeskiftet vokser ud af bordellerne i indre by og slår sig ned på Vester- og Nørrebro – først som „løse piger“ på gaden og fra 1920’erne som værtshusprostitution (Nørsgaard 1990:42,51f.). Pigerne vendte dog siden tilbage til gadeplanet. Se også Olav Harsløf (2002a).
3. Jævnfør Projekt „Brugerhjælp-Vesterbro“ ved projektleder Lars Steinov: „Vesterbro opsøges af personer med og uden et formelt tilhørsforhold til Københavns Kommune på grund af det illegale stofsalg, prostitution og anden kriminalitet i kommunen. Nogle af disse bliver hængende i miljøet, overnatter på gaden etc.“ (Projektets hjemmeside).
4. I Ishøy et al. (2003) anfører lægerne Torben Ishøy og Steffen Å. Høgskilde og civilingeniør Lene Hastrup, at langt hovedparten af „overdosering primært forårsaget af intravenøs heroinindtagelse [...] forekom omkring Istedgade-kvarteret“. En grundig dokumentation med socialt og politisk perspektiv fremlægges i Evy Frantzsens doktordisputats *Narkojakt på gateplan* (Frantzen 2006).
5. For en grundigere indføring kan læses i Benade (1962:20ff.) om „Simple svingende systemer“.
6. På de respektive sangeres hjemmesider hedder det om musikortur: „Eminem og Dr. Dre, to af verdens mest kendte musikere inden for den hårdtslående gangstarapgenre, bliver brugt til at torturere fanger med i et af CIA’s fængsler uden for den afghanske hovedstad Kabul. Det skriver Human Rights Watch (HRW) i en rapport, ifølge den tyrkiske nyhedskanal NTV. Rapporten citerer en etiopisk fange for at sige, at han uafbrudt i tyve dage blev udsat for høj rapmusik fra Eminem og Dr. Dre.“ Og: „Amerikanerne har efter sigende brugt Christina Aguileras musik ved forhørene af en fremtrædende al Qaeda-mistænkt, der sidder fanget på Guantanamo-basen. Qahtani menes at være den såkaldt 20. flykaprer fra den 11. september 2001. [...] Aguilera er ikke den eneste, hvis cd’er bruges til at knække fangers modstandskraft. Det forlyder også, at amerikanerne spiller Metallica-hits for fuld skrue, inden de afhører tilfangetagne irakiske oprørere.“
6. Om skala og stemning, se Eva Fock (2003:35f.), hvor der gives en forbillidlig beskrivelse og illustration af naturtonernes tillem্পning og af konstruktionen af den stemning og dur/mol-harmonik, der anvendes i den vestlige verden og i den vestligt inspirerede musik (fx sydamerikansk latin og afrikansk high-life).
7. Peter Bastian kommer ofte ind på forholdet mellem følelser og musik i sin bog *Ind i musikken*, fx i afsnittet „Følelser“ (Bastian 1987:134ff.).
8. Om de såkaldte Feriekurser for Ny Musik i Darmstadt i årtiet efter 2. verdenskrig kan læses i *Gyldendals musikhistorie* bd. 3 (Ketting 1983:205ff.).
9. DSB har til pressen oplyst om „ældre“ mennesker, der standsede op i 10-15 minutter for at „nyde“ musikken.
10. Jeg har selv behandlet dette emne udførligt i artiklen „Kan børn tåle ny musik?“ (Harsløf 2002b:171ff.).
11. Sven Møller Kristensen giver en tidlig beskrivelse af beatmusikkulturen i *Politikens* kronik fra



1966 „Improvisation på pigtråd“, optrykt i Kristensen (1979:100f.), og Bernhard Christensen skriver i sine erindringer om det rytmisk paradoksale: „Det var *ikke* hos de ’frigjorte’ klasser, at jeg fandt rytme og improvisation, men derimod hos undertrykte minoritetsgrupper, ’glemte’ grupper, der aldrig har fået del i borgerskabets kulturmonster“ (Christensen 1983:120-30).

12. Elever fra Rytmaskonservatorium i København spillede efter amerikansk forbillede i en periode i begyndelsen af 1990'erne ugentlig nogle timer på en sådan værestedscafé efter aftale med det lægelige personale og til tydelig glæde for de tidligere stofmisbrugere under udslusning.
13. Se litteraturen om rockidolerne Elvis Presley og Jimi Hendrix. Noget andet er, at der stadig findes musikalske og religiøse fundamentalister, der betragter den rytmiske musik som narkoondets rod. I en kommentar til en filmanmeldelse, „Den grænseløse musik“, i webtidsskriftet *Kommunikationsforum* hedder det således: Det store spørgsmål er, „om denne musikform [...] kan sættes i forbindelse med den negative udvikling, der er sket i vores samfund i de sidste årtier, og som nu har nået et foreløbigt trist højdepunkt [...]“. Dette må vi desværre svare bekræftende på, idet forskellige undersøgelser og forsøg har vist, at den rytmiske musik med sine synkoperede takter har en særdeles uheldig virkning på menneskenes både indre og ydre harmonier, og at dyrene flygter, og planterne går ud, når de udsættes for den pågående musik. [...] Desuden opfordrer dens spændingsskabende rytmer, der virker udpræget stressende, ligefrem til at indtage stimulanter af forskellig art for på denne måde at udløse den uudholdelige spænding, der ophobes i nerver, sind og krop, når man har lyttet til musikken med de synkoperede rytmer gennem et stykke tid. Med stimulanter menes såvel alkohol, narkotiske midler, hash, nikotin som sukker i alle de former, dette stof optræder under. De dunkende og hamrende rytmer presser desuden bevidstheden og energierne nedad i en uendelighed, hvilket bevirker, at det bliver de lavere instinkter, der kommer i forgrunden, således at enhver fornuftig og opbyggende refleksion bliver undertrykt, hvilket blandt andet bevirker, at lunten hos folk bliver urimeligt kort, således at u hensigtsmæssige kortslutninger opstår. I og med at vi i stor stil har valgt den fordummende og forrænde rytmiske populærmusik, kan vi med en vis ret påstå, at vi er musikalske analfabeter, da vi har undladt at efterprøve denne musikforms indflydelse på vores liv“ (Dahl 2005).
14. Se Bamberger (1991:5).
15. I 1988 undersøgte jeg på et musikhold på Det frie Gymnasium elevernes musiksmag ved at bede dem hver især præsentere og afspille det stykke musik, de personligt ville medbringe på plejehjemmet om måske 60 år. Alle eleverne (16-17 år) præsenterede rytmisk musik inden for 1970'ernes og 80'ernes jazz- eller rockgenrer og begrundede valget i sans- og følelsetermer. Om menneskets auditive perceptionsevne har Ole Kühl skrevet en lille bog, *Improvisation og tanke*, hvor han bl.a. i afsnittet „Tid og tone“ påpeger samhörigheden mellem musikkens temporale og tonale aspekt, og hvordan denne samhörighed præger den musikalske oplevelse (Kühl 2003:42ff.).
16. Jævnfør note 9.
17. Sådan som fx arvingerne efter billedhuggeren Edv. Eriksen nedlægger protest eller anlægger sag, når hans skulptur „Den lille Havfrue“ (1913) anvendes i anstødelige sammenhænge, fx af pornoindustrien. Kunstnerens kone, Eline Eriksen, lagde krop til den verdensberømte havskønhed, og arvingerne i tredje og fjerde led tåler ingen besudling af deres kodelige ophav.
18. Historien fortælles aldeles bramfrit (og meget længere end det her citerede) af den synthesizerprogramør, der forestod indspilningen af signalet i 1981. Han beskriver udførligt alle kompositions-, klang- og rytme problemer i forbindelse med optagelserne samt DSB's på en gang nære og konfliktfyldte forhold til komponisten og dennes kone. Beretningen er videregivet til offentligheden via en ung togentusiasts hjemmeside: <http://www.toronado.dk/rasmus/skole/tog/12kaldesignal-TOG.php>.

Litteratur

Bamberger, Jeanne





- 1991 The Mind Behind the Musical Ear: How Children Develop Musical Intelligence. Cambridge: Harvard University Press.
- Bastian, Peter
1987 Ind i musikken. En bog om musik og bevidsthed. Århus: Gyldendal/PubliMus.
- Benade, Arthur H.
1962 Musik og lyd. Redigeret af N. Bohr, H.H. Jensen, Aa. Petersen & S. Sikjær. København: Gyldendals Kvantebøger.
- Christensen, Bernhard
1983 Mit motiv: Musikpædagogik bygget på rytme og improvisation. København: Gyldendal.
- Dahl, Henrik
2005 Den grænseløse musik. www.kommunikationsforum.dk.
- Fock, Eva
2003 Musik omkring os: Om musik i Tyrkiet, Pakistan, Marokko ... og Danmark. København: Edition Wilhelm Hansen.
- Frantzen, Evy
2006 Narkojakt på gateplan: Om politikontroll av narkotika på Vesterbro. Juridisk Forskningsafdeling, Københavns Universitet.
- Harsløf, Olav
2002a Industrialismens kvinder. Det Kongelige Biblioteks hjemmeside „Georg Brandes’ skrivebord“ – www.kb.dk/elib/mss/dmg/.
- 2002b Kan børn tåle ny musik? I: C. Jessen, H. Johnsen & N. Mors (red.): Børnekultur og andre fortællinger. Festskrift til Flemming Mouritsen. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Ishøj, Torben, Steffen Å. Høgskilde & Lene Haastrup
2003 Præhospital behandling af opioidoverdosering i København 1995-1998. Ugeskrift for Læger 165(38):3624.
- Ketting, Knud (red.)
1982-84 Gyldendals musikhistorie bd. 1-4. København: Gyldendal.
- Kristensen, Sven Møller
1979 Den kødelige rationalisme. I: T. Bredsdorff, H. Hertel & J.B. Jensen (red.): Digtning. Musik. Opdragelse. Kultursociologi. Artikler og vers 1936-79. København: Gyldendal.
- Kühl, Ole
2003 Improvisation og tanke. København: Basilisk.
- Nørgaard, Erik
1990 Prostitution i Danmark efter middelalderen. Serien Den erotiske kulturhistorie. København: Holkenfeldts Forlag.