

PubliMus

En skriftserie om musik

Jens Carl Sanderhoff
Musikkens tilstedeværelse

PubliMus. Serien Forfatterne og musikken. Nr. 8

Århus, februar 2023

Skriftserien PubliMus
v/ redaktør Carl Erik Kühl
Klintevej 24
8240 Risskov
Tlf: +45 30707830 · e-mail: carlerikkuhl@gmail.com

Redaktion:
Carl Erik Kühl, ansvarshavende redaktør.
Celine Haastrup
Christian Munch-Hansen
Valdemar Lønsted
Mikkel Thrane Lassen
Jens Voigt-Lund

Tryk: [Endnu ikke trykt]

ISBN [Endnu ikke trykt]

Jens Carl Sanderhoff

Musikkens tilstedeværelse

At musik betyder noget særligt i mine bøger er en voldsom underdrivelse. Overalt forekommer der referencer til og beskrivelser af musik, og de strækker sig fra den klassiske kompositionsmusik til popkulturens som regel noget mere lettilgængelige toner og jazzens måske efterhånden lidt hengemte eller hemmelige felt. Indimellem tænker jeg over, hvorfor det forholder sig sådan, men opdager altid, at det er tilfældet og tilfældets musik, der har præget mig, siden jeg var barn.

At musik betyder noget særligt i det hele taget er selvindlysende, når man løfter ørerne og lytter sig omkring. Musikken er omtrent allestedsnærværende. Overalt hvor man står og går risikerer man at møde den, for udviklingen har gjort det muligt at slæbe Ludwig van Beethoven eller Scott Walker med sig ud i det offentlige rum, og det er der mange, der benytter sig af. Fra at være et eksklusivt udtryk på lige fod med de andre skønne kunster, et særligt sted, der skulle opsøges, så blandes og blendes musikken ind i snart sagt alt, du foretager dig. Tilfældet dirigerer. Denne vilde udvikling kommer af den helt store forandring af musikkens tilstedeværelse i menneskets kulturhistoriske fortælling, som for alvor tog fart, da radioen blev et almindeligt møbel, de fleste havde råd til. Ingen kan efterhånden huske en tilstand uden musik, for kunstformen gled helt naturligt sammen med det nye medie og blev dér så ufattelig en succes, at vi har vænnet os til dens nærvær overalt, hvor vi færdes; hjemme som ude. Det kunne lyde som en beklagelse, men det er det langt fra.

Noget af det første, jeg kan huske fra min opvækst, er lyden af mine forældres Arena T2500F, der stod i stuen og kværnede radioaviser og musik.

Min far var invalidepensionist og sad det meste af dagen bag sit skrivebord, hvor han læste avis og lyttede til det evigt tændte apparat. Det var mest radioaviserne, der interesserede ham, og programfladen, der bandt hans elskede nyhedsopdateringer sammen, blev tålt med en nynnende overbærenhed. For mig var det omvendt. Jeg forstod ikke meget af det, der blev læst op om verdens gang, men så snart *Giro 413* eller *Det ville glæde mig at høre* tonede frem, så spidsede jeg helt ubevidst ører. Der var noget i tonerne, der var lettilgængeligt, noget, der talte direkte til mig. Om det var Albert Ketèlbeys *På et persisk marked* <https://www.youtube.com/watch?v=qf7c1KKH7kg&t=16s> eller Grethe Ingmanns stemme i *Dansevisen* <https://www.youtube.com/watch?v=NTeXdAHptJE>, så følte jeg, at musikkens sprog var mit, og at *nogen* talte til og med mig.

Senere, da jeg var blevet en skoledreng, var det tydeligt for mig, hvor meget nogle af mine klassekammerater gik op i at være fan af bands, og deres små værelser var ofte plastret til med plakater fra ungdomsmagasiner, så de altid kunne se deres guder i øjnene. Jeg vidste ikke rigtig, hvordan jeg skulle agere i den kultur, for jeg lyttede til det hele og havde enormt svært ved at høre, hvorfor det ene band var godt og bedre end det andet. Det kom jo an på sangen, syntes jeg, men det var der ikke så stor forståelse for. Det var mit første møde med musikken som identitetsmarkør; at indskrive sig selv i en særlig kreds og et sæt koder, at udleve sine drømme gennem toner. Det betød ikke så meget for mig, selvom jeg godt kunne se det sjove i at give den gas som Harpo <https://www.youtube.com/watch?v=dgzoHpeU0hw> eller Gasolin <https://www.youtube.com/watch?v=M9G047a5fEs>, Abba <https://www.youtube.com/watch?v=xFrGuyw1V8s> eller Slade <https://www.youtube.com/watch?v=iQ5itYUNu70> iført badmintonketsjer som guitar og køkkenrulleholder som mikrofon. Derfor endte jeg helt tilfældigt som fan af T-Rex; ikke fordi jeg på nogen måde var optaget af deres musik, men fordi sammentræffet ville det. Min storebror havde en plakat tilovers, som han ikke ville have hængende, og det var et idolbillede af Marc Bolan og T-Rex. Min mor broderede sågar en T-shirt med bandets navn, desuagtet at jeg på det tidspunkt ikke kunne sige titlen på én eneste af deres sange.



Så blev jeg teenager, og alt forandrede sig med ét. Midt i intet eller som nabo til Lars Tyndskid var det så som så med selvoplevede koncerter med den nyeste musik, men radioen gjorde en forskel. Jeg sad som de fleste i min generation med fingrene klar på båndoptageren og håbede på, at den næste sang var fed. Hvis den ikke var, stoppede man båndet, spoledede tilbage og gjorde sig klar til et nyt forsøg. Jeg begyndte også at *købe* musik, men først når jeg var sikker på, at den betød noget for mig. Min lp-samling var meget uensartet, for jeg havde taget min barndoms åbne ører med mig ind i min krops hormonelle revolutions kaotiske rum; jeg købte blandt andet Electric Light Orchestras *Out of the Blue* <https://www.youtube.com/watch?v=t80lb9XVmRY>, filmmusikken til *Mig & Charlie* <https://open.spotify.com/album/2vuIZ9Ehv8C4eoulDIghOu>, Cliff Richards *I'm No Hero* <https://open.spotify.com/album/5qnCTen7cFDXAkuk4vdMCU>, en kompilation af *Super Jets 2* <https://open.spotify.com/playlist/5UBtNz3bRPJZ3IBhPD36fq?si=a17df28ab27441ec> og Supertramps *Crime of the Century* <https://www.youtube.com/watch?v=UR161aSURNM>, og det bekymrede mig ikke det mindste, at noget af det, jeg lyttede til, blev betragtet som dårlig smag. Samtidig kunne jeg dog også klart fornemme, at der manglede noget. Det fandt jeg ved endnu en tilfældighed. En aften i den bedste sendetid viste Jørgen de Mylius videoen til David Bowies *Ashes to Ashes* <https://www.youtube.com/watch?v=HyMm4rJemtl>, og så havde jeg fået mit første pejlemærke i det, jeg i lang tid opfattede som *min* musik.

Fra jeg var fjorten år gammel og indtil teenagertiden var omme, var det det mærkelige og afvigende, der tiltrak sig min opmærksomhed. Alt det, jeg havde set mine barndomskammerater gøre, gjorde jeg nu. Jeg fik helte. Særligt den nye, elektroniske lyd var jeg fascineret af, og bands som Kraftwerk, Soft Cell, Devo, The Cure, Associates, OMD, Depeche Mode, The Human League og Heaven 17 var mine helte, men jeg havde også små romancer med bands fra den såkaldte post-punkscene; Joy Division, Echo & the Bunnymen, Bauhaus, The Jesus and Mary Chain, The Cramps, The Smiths og for at toppe ironien The The <https://open.spotify.com/playlist/50Sgdly0eKpk1w4XRh9GuT?si=f3131bdc46024785>. Jeg var et helt igennem normalt unormalt ungt menneske i 1980'erne. Men midt i hele denne musikidentifikationsperiode, skete der med ét et fuldkomment musikalsk mirakel.

Min invalidepensionistfar var i 1980 flyttet fra Langeland til Aarhus og havde fundet sig et lille bijob som tjener på et udskænkingssted. Café Strandborg var et mærkeligt burlesk mismask af wienerstemning og værtshus; der kom en flamboyant hyggepianist i weekenderne, som spillede salonmusik til de tørstige, og ellers var der altid mindst en håndfuld mennesker, som mildest talt var til en side. Det var et skægt og anderledes sted, og når jeg troppede op for at hente min far, blev jeg ofte hængende. En dag havde en gæst pantsat en dobbelt-lp for nogle kolde øl, men var aldrig kommet tilbage for at indløse den. Min far vidste, jeg havde fået en form for samlermani, og derfor lod han pantet gå videre til mig. Det var jo musik, tænkte han sikkert, og det beseglede i udtalt grad min musikskæbne. Albummet var en luksuriøs 20-års jubilæumsudgave af Karl Richters legendariske 1967-indspilning af Johann Sebastian Bachs *6 Brandenburgische Konzerte* med Münchener Bach-Orchester <https://www.youtube.com/watch?v=hp53Jh6qO6Q>. Hjemme på værelset i betonforstaden i det vestlige Aarhus, samme kvarter som Yahya Hassan senere regnede som sit hood, lagde jeg side 1 på grammofofonen, og den næste cirka halvanden times tid sad jeg med åben mund i dyb forundring. Som beskrevet i indledningen bestod min musikalske opvækst af *Giro 413* og diverse radioprogrammers tilfældige blanding af dansktop og underholdningsmusik, så klassisk i den mere seriøse ende af skalaen var uberørt land. Men allerede fra første sats af den sjette koncert (rækkefølgen på indspilningen er 6, 3, 1, 2, 4 og 5) var jeg bjergtaget. Jeg kunne simpelthen ikke få nok af den *nye lyd*, og i årene, der fulgte, skilte jeg mig langsomt, men konsekvent af med min store samling af lp'er med ungdommens helte for at erstatte dem med nye fra den klassiske musiks enorme univers.

I begyndelsen var det særligt *fin de siècle*, senromantik og tidlig modernisme, men snart var det også avantgarde, for jeg var jo stadig en ung mand, og jeg havde brug for at kunne mærke musikken; Mozart sagde mig intet, for dér manglede rastløsheden og den uhemmede energi. Jeg lyttede i flæng og begyndte at læse om den sfære, jeg ved et tilfælde havde prikket hul til. Det meste var sort snak, min baggrund taget i betragtning, men det flugtede fint med min anden store passion og interesse; litteraturen, som jeg netop i de år

selv kastede mig ud i at skrive. Den klassiske musik blev min faste ledsager under skriveprocessen, og tonerne smittede af på mine ord. Modsat mange, hvis ikke alle andre kunstneriske udtryksformer kunne man ikke tale om epigoneri, for ingen kunne se, hvilken symfoni af Karl Amadeus Hartmann jeg havde lyttet til, da jeg skrev det og det. Musikkens udtryk åbner sig, i det mindste i mine ører, ud i en endeløs abstraktion, samtidig med at den kan genkendes. Noget kan man identificere med tre toner, andet som lydflader, skulpturer af klang og temperament. Men det, der for alvor gør musikken til det mest frie udtryk, er den frihed, der ligger i grundmaterialet. Et ord er svært belastet af sin betydning. En farve opererer lidt på samme måde. Men tonerne er potentielt alt hele tiden. De kan indgå i sirener, der advarer, ambulancer, automatdøre i en elevator, og så i næste nu kan du genkende tonen midt inde i en symfoni af Bruckner. Det er i det mindste sådan, min hjerne virker. Og i de år havde jeg brug for denne kulturelle ballast, dette åbne felt, eftersom jeg jo ikke var vokset op i et klaver. Jeg var helt instinktivt tiltrukket af friheden i tonerne, og lod ord og toner gå hånd i hånd i det, jeg skrev. Mit forbrug af klassisk musik var i perioder en eksponentiel kurve; jo mere jeg lyttede til og læste om, jo mere havde jeg lyst til at høre andre værker af samme komponist og af dem, komponisten enten kendte, var elev af eller blev sammenlignet med. Døgnet havde til sidst ikke vågne timer nok, og jeg opfandt en måde at tilegne mig musik, som jeg havde svært ved at komme under huden på; om natten satte jeg fx en cd på mit anlæg, som så spillede på repeat, indtil jeg vågnede næste morgen. Sådan tilegnede jeg mig blandt andet Mozarts univers og renæssancens kirkemusik. Jeg var med andre ord besat.

Henover midten af firserne skete der så noget på den internationale, klassiske musikscene, som fik stor betydning ikke alene for mit forhold til musik, men helt generelt flyttede nogle pæle og fordomme. Den estiske komponist Arvo Pärts musik begyndte at udkomme på pladeselskabet ECM, og endnu en gang trådte tilfældet i karakter. Jeg lærte Pärts musik at kende, uden at være stødt på komponistens navn nogetsteds. Sammenfaldet ville, at jeg med min sædvanlige lån-noget-du-ikke-kender-metode på Hovedbiblioteket i Aarhus havde lånt en lp, der med en anderledes æstetik og sin titel gjorde opmærksom på sig selv på

en helt anden måde end de sædvanlige klassiske udgivelser. Et ensfarvet, koksgråt pladeomslag udelukkende smykket af bogstaver: ARBOS skrevet med en dyb, petroleumsgreen nuance, og komponist, ensembler, solister og dirigent skrevet med småt og sat med hvide typer. Albummet var opstillet i bibliotekskategorien *Avantgarde*, men da jeg lyttede til musikken, gik det med det samme op for mig, at dette avantgardefelt var blevet overhalet indenom af et helt nyt, musikalsk udtryk. I mangel af bedre opfandt jeg selv en kategori, som i mine ører passede bedre til den nye lyd: *passionisme*. Min kategori opkaldte jeg efter et værk skrevet af Arvo Pärt, som udkom i samme serie på ECM i 1988. Da jeg havde fået ørerne op for, at der skete noget nyt i den 'klassiske avantgarde', at der var opstået en kompositionsmusik med en anderledes åben tilgang til, hvordan musik kunne skrives i slutningen af det tyvende århundrede, gik jeg straks i gang med at lede efter og finde andre komponister, der gjorde sig lignende anstrengelser med at forny eller afslutte avantgardens epoke. Jeg fandt en stribe. Udover Arvo Pärt blev jeg også opmærksom på Henryk Mikołaj Górecki, John Tavener, Gija Kantjeli, Valentin Silvestrov, Pēteris Vasks, Erkki-Sven Tüür, Gavin Bryars, Nikolai Korndorf, Lepo Sumera og vores egen Bent Sørensen <https://open.spotify.com/playlist/1Bq9n0ARHr7BlcGb3GN7qS?si=2777d6a63e054f1c>. Det er ikke en homogen gruppe, der findes flere end de nævnte, og de fandt og finder da også inspiration til deres musik fra mange meget forskellige steder, men ikke desto mindre vil jeg påstå, at de i mange af deres værker har noget essentielt til fælles; passionen i det musikalske sprog. Der så jeg et sammenfald med det, jeg stræbte efter, den litteratur jeg drømte om at kunne skrive.

Midt i firserne fik jeg også en særlig opmærksomhed på brugen af musik i film. Den afgørende forskel, i forhold til det jeg hidtil havde oplevet ved at høre fx klassisk kompositionsmusik brugt i film, gjorde storfilmene *Amadeus*. En blockbuster i bedste Hollywoodstil, men med det signifikante twist, at *musikken* var dramaet. Der er i løbet af filmen så mange markante illustrationer af Mozarts enestående musikalske begavelse, hans geni, om jeg må være så fri, at det halve havde været nok, og så alligevel; filmens styrke er vel i grunden, at den tillader sig at gå vildt wieneramok i iscenesættelsen af Wolfgang Amadeus Mozart som den blændende komponist, han var. Og ud af den filmiske erfaring

blev jeg helt anderledes opmærksom på, hvad andre gode film gjorde, når det handlede om at bruge musik til at illustrere personernes åndelige tilstand, handlingens iboende og måske uforudsigelige muligheder, relationer, varsler om sammenbrud og symbioser, erkendelser og eksistentielle grundvilkår, at jeg faktisk begyndte at *se* film på en ny måde. Musikkens kraft var ikke en ny opdagelse for mig; jeg husker, hvordan jeg som barn ofte benyttede mig af temaer fra film, jeg havde set, når mine lege nåede særlige, følelsesmæssige højdepunkter. Jeg kunne finde på at instruere mine legekammerater i, hvordan de skulle synge, nynne eller fløjte temaer fra fx *Love Story* eller *Godfather* <https://www.youtube.com/watch?v=Ev1ZgBGx9zw>, når den gode soldat, indianer eller opdagelsesrejsende pludselig sank sammen af udmattelse eller var dødeligt såret af imaginære fjenders våben. Det nye, jeg oplevede efter *Amadeus*, var, at jeg begyndte at opfatte musikken som sit eget fortællingslag, som man faktisk kunne *se* eller rettere *høre* parallelt med de levende billeder, og at især den klassiske musiks enorme kompleksitet tilførte allerede mesterligt tænkte film en ekstra dimension.

Mens jeg gjorde mig alle disse erfaringer med musikken og drømmen om fremtiden for min egen litteratur, blev jeg en voksen mand. Skriverierne gik hånd i hånd med min umættelige appetit på klassisk musik fra alle tider og af enhver slags. Fra midt i firserne, hvor cd-formatet for alvor slog igennem, begyndte jeg at opbygge min egen musiksamling, og når jeg skrev, var det altid ledsaget af en skive på cd-afspilleren. Jeg havde nu slebet de fleste af ungdommens kanter af og fundet tilbage til min barndoms åbenhed; min nysgerrighed gjorde alt interessant, hvis ikke for det musikalske indhold, så i det mindste for den musikhistoriske værdi. Jeg tilegnede mig en enorm viden om musik og legede *Kontrapunkt* med mine venner ved enhver lejlighed. Vi var selvfølgelig inspirerede af det legendariske, nordiske tv-samarbejde, hvor to hold i bedste sendetid dystede på deres viden om klassisk musik <https://www.dr.dk/bonanza/serie/510/kontrapunkt/66706/kontrapunkt-0212>. Det var med en helt anden tilgang til formidling af emnet end den senere DR-version, som jeg ikke tror, jeg støder nogen ved at sige har sin styrke i underholdningsværdien. Jeg læste *Gramophone* og *Classic CD* og lyttede med stor fornøjelse til den

medfølgende cd med satser fra udvalgte titler fra alverdens pladeselskaber med speciale i klassisk. Den litteratur, jeg skrev, var overvejende digte og lyrisk prosa, båret af en længsel efter at finde ind til en kerne, der mindede om den, jeg fandt i hjertet af musikken, som blev ved med at overraske mig og åbne nye døre.

Fra 1990 oplevede jeg det første lille gennembrud med mine digte. Poul Borum, den daværende redaktør af lyriktidsskriftet *Hvedekorn*, kastede sit blik og en flig af anerkendelse i min retning, og mine første digte blev trykt og læst. Det gav mig en følelse af at være på rette spor. Jeg skrev videre med min sædvanlige metode, lyttede til musik og lod ordene farves af denne, men selvom jeg var i tæt dialog med flere forlag og fik nogenlunde positive tilbagemeldinger i mine afslag, så udeblev gennembruddet. Samtidig begyndte første etape af mit voksenliv at smuldre, og uden at det skal blive alt for personligt, så er den korte version, at jeg hen mod slutningen af forrige århundrede mistede alt det, jeg havde bygget op i løbet af godt tredive år. Jeg skulle begynde forfra, og i den situation opdagede jeg for alvor, hvor vigtig musikken var blevet i mit liv. Helt konkret og tydeligst i min erindring står en lørdag eftermiddag, hvor jeg lå på stuegulvet i det hus, jeg snart skulle forlade, og følelsesmæssigt rullede op og ned mellem ekstasens gigantiske bølgekam over udsigten til en fremtid, der ikke var defineret, og vemodets og sorgens dybe kløft gennem erkendelsen af tabet af det, jeg havde bygget op. Jeg lå på stuegulvet, mens jeg lyttede til Beethovens tredje symfoni

<https://www.youtube.com/watch?v=Z6Lb-x5ks-g> og midt i denne forunderlige blanding af ekstase og sorg gik det op for mig, at Beethoven aldrig havde tonet så glasklart gennem alle mine personlige filtre før. Jeg kunne med andre ord, eller måske snarere med andre ører, pludselig høre nye lag, ny mening i musikken, og den lørdag på gulvet i ruinerne af første fase af mit voksenliv blev derfor en særlig erfaring, som har betydet usigeligt meget for min forståelse af, hvordan mennesker er *bygget op*. Men jeg skrev stadig for den overvejende parts vedkommende digte, når jeg skrev, og sådan blev det ved de næste ti år.

Jeg skrev mindst en digtsamling om året, der ikke udkom nogetsteds, for jeg havde den opfattelse, at hvis digtene ikke blev anerkendt og trykt på et stort,

anerkendt forlag, så var det ikke godt, det jeg skrev. Men en lille tvivl begyndte at nage. Når jeg læste det, der udkom, kunne jeg ikke med mine bedste, objektive evner se, at der var den store forskel. Jeg blev løbende trykt i *Hvedekorn* under skiftende redaktører, så nogle kunne se noget i det, jeg arbejdede med. Samtidig fik jeg den idé, at jeg skulle være akademiker. Jeg begyndte at læse kunsthistorie i Aarhus, men i stedet for at finde mig til rette på studiet, fandt jeg den rette og kærligheden på ny. Noget af det, vi med det samme kunne dele i kærlighed, var et intenst forhold til den klassiske kompositionsmusik. Det revitaliserede i høj grad mit eget forhold til musikken, at jeg kunne dele den i en anden form for hengivenhed. Men også musikken forandrer sig over tid, ligesom malerier bliver dybere eller forsvinder fra bevidstheden, digte afslører deres alder og glemmes eller glider ind i evigheden, sådan oplevede jeg fx Sibelius på en helt ny måde. Hans femte symfoni. Første gang, jeg hørte værket tilbage i midtfirserne, var det fra en grammofonplade med Herbert von Karajan og Berliner Philharmoniker

<https://open.spotify.com/album/65GafEoAsNYeLXSMkilUte>. Jeg sad i et lille, røgfyldt lokale og undrede mig over, at tonerne formede en krop foran mig, en usynlig krop som stod og svajede som en udenjordisk entitet; og så blev jeg varm i kroppen på en ny måde, da jeg delte værket med min nye kæreste, men det var ikke fordi, jeg endnu engang mødte dette væsen. Musikken havde forandret sig, men ikke erindringen om musikken. Værket var også blevet mine oplevelser undervejs i livet lagt ovenpå hinanden, lag på lag havde det vokset sig større og smukkere i mig og havde flettet sig rundt om min tilværelse indtil dét nu, jeg var omslynget af. Symfonien var pludselig noget, der slet ikke fandtes andre steder end i mig, og denne erfaring med og erkendelse af musikkens væsen over tid har jeg siden hen brugt i min litteratur til netop at udruste mine fiktive personer med en form for dannelses-dna, et *alibi* for deres handlinger og måder at agere og reagere på i verden. Det er også det, der sker, når man møder en fremmed og udveksler musiksmag og andre oplevelser; der dannes usynlige bånd eller opstår modsætninger, som peger på den kraft og det dannelsesmateriale, der ligger i værkerne.

Kort efter årtusindskiftet skrev jeg min hidtil bedste digtsamling og sendte den stolt ind til en stribe forlag, der alle afviste den. *Underflugt* https://www.saxo.com/dk/underflugt_hardback_9788776913168 hedder samlingen, og den består af 39 digte, der knyttes sammen ved hjælp af teknikker, jeg havde fundet i musikkens verden. Der er et ledemotiv gennem bogen og noget, jeg selv opfatter som en transponeringsteknik: Temaer flyttes sprogligt, stemningsmæssigt fra dur til mol eller omvendt, og disse fraser får digtenes udvikling til at skride fremad som en klaversonate fra klassikken. Mens jeg skrev digtene, havde jeg musik i tankerne, men jeg lyttede ikke til noget. Det var en ny arbejdsform. Jeg forsøgte med ord at indkredse og indfange dét, musikken havde efterladt i mig; lydens sproglige skulpturer. En anden og meget vigtig del af arbejdsprocessen var adgangen til underbevidstheden, som jeg opnåede ved at vente med at skrive noget ned indtil det tidspunkt på natten, hvor jeg var så træt, at jeg burde sove. Jeg trådte ind i søvnens entré, og der fangede jeg en måde at skrive på, som var mere frigjort fra de sædvanlige filtre, vi normalt orienterer os gennem. Som skrevet før blev samlingen ikke udgivet, og i frustration over poesiens svære vilkår skrev jeg en autofiktiv roman, som handlede om mit arbejde med at skrive *Underflugt*. Idéen var, at disse to bøger skulle være ét samlet værk. Det var mit første forsøg som prosaforfatter i et større format, og bogen var gennemsyret af referencer til musik som en slags hverdagens små oaser. Flere forlag udtrykte en vis form for respekt for romanen, men den endte alligevel i min skrivebordsskuffe, hvor den stadig ligger og ulmer. Efter et sidste forsøg på at få digtene og romanen udgivet, det var i 2007, besluttede jeg mig for at udgive digtsamlingen selv. Det var den, der betød mest for mig, og som jeg derfor insisterede på skulle overleve – på trods af at forlagsbranchen ikke ville udgive mit værk.

I løbet af nullerne skete der flere revolutionerende, teknologiske forandringer. Medieverdenen ændrede sig voldsomt. I dag kan vi fx nærmest ikke huske tiden før de sociale mediers gennembrud, og meget ser vi i dag med stor bekymring på efter flere voldsomme begivenheder i de virtuelle rum. Men for mig personligt blev fx Facebook en platform, der i nogen grad gjorde op med de klassiske hierarkier og tillod en mere demokratisk adgang til publikum.

Jeg arbejdede stadig overvejende med digte og etablerede et alter ego på et af de sociale medier, som skrev små, udsyrede sentenser fra et drømmeagtigt, småsurrealistisk sted. Det var tænkt som en gåde, man kunne deltage i ved at komme med bud på, hvem der var bagmanden. Tage Aille Borges hed min internet-golem, skabt af fragmenter fra dadaismen og surrealismen, og selve navnet var et anagram for den franske tænker og litterat Georges Bataille; et forbillede fra min tidlige ungdom, jeg gerne ville formidle til nye generationer. Den del af missionen tror jeg ikke, jeg havde så stor succes med, men til gengæld fik jeg anderledes hul igennem til den ellers svært tilgængelige litterære sfære. Jeg begyndte også at arbejde sammen med et andet pseudonym, Ejler Nyhavn, og vi skrev tre bøger sammen, hvoraf to blev udgivet på Forlaget Armé. Den tredje har endnu ikke fundet et forlag, men i denne forbindelse er det naturligt at nævne den, da den handler om musik. Vores trilogi hedder 101-bøgerne, og titlen på den udgivne er *101 tonearter; breve med indsatser*. Her skrev vi som afdøde komponister korte breve til andre afdøde komponister og forsøgte at skabe en anderledes måde at tale om musik på. Det ville være skønt en dag at se den i bogform, så hvis der skulle være en interesseret forlægger på linjen, så ringer du bare...

Nettet gav mig et sted at tale fra, og jeg fik en idé til et lyrisk værk, der var en kombination af ord, billede, musik og tilfældighed, og det kunne netop ske ved hjælp af de nye medier, internettet og den radikalt mere demokratiske adgang til at kunne realisere selv tunge, redaktionelle greb. Jeg indsendte en ansøgning til Statens Kunstfond på værket, som jeg kaldte *...sort hund løber over hvid mark...*, men jeg fik afslag og blev rasende ked af det. I mellemtiden havde jeg udgivet to mindre bøger med prosa, som var skrevet under pseudonymet Tage Aille Borges. *Errata, 1: Praksis, en genealogisk manøvre* og *Selvanskrivelser* var begge bøger skrevet som formidlingsforsøg, vinkler på Højholts forfatterskab og Heideggers tankeverden, pakket ind i fri tekst. Én af dem, der havde hjulpet mit officielle forfatterskab i gang, var Knud Steffen Nielsen, som havde anbefalet det lille aarhusianske forlag Armé at udgive min Errata-bog. Vi talte i telefon sammen efter mit afslag fra Kunstfonden, og han anbefalede mig, at jeg skulle skrive noget prosa, hvis jeg ønskede at komme i betragtning til et

arbejdslegat, for det var alt for vanskeligt at opnå et legat, hvis min ansøgning var baseret på lyrik. Jeg var overrasket og en smule skeptisk over hans forslag, da jeg stadig ikke betragtede mig selv som prosaforfatter. Lyrikken lå mit hjerte nær (og det gør den stadig), men jeg forsøgte, slog an til et romanprojekt og indsendte ved førstkommende lejlighed en ansøgning om et arbejdslegat baseret på denne skitse, og så var der hul igennem.

Allerede i mit første anslag til det nye romanprojekt anvendte jeg musik som en afgørende iscenesættelse. Jeg havde taget min personlige erfaring med ind i det litterære rum og besluttede mig for at tegne alle mine fiktive personer ved blandt andet at anvende musikkens betydning for det enkelte menneske, sat op mod det vi i mangel af bedre måske kunne kalde *fællesskabets ører*; det, som mange kan forholde sig til, men som pludselig får ny betydning.

Brosna

Formiddagens slappe, novembergrå timer slæbte sig modvilligt mod en mørkere eftermiddags sult, som den stumme klase af frugt i opløsning, der lå på det skårede fad, fulgtes de ad, frugterne og timerne, og han fornemmede dem begge, nærmest tankeløs, men sansende, og registrerede enhver forandring i lysets nuance, og lugten i stuen, der bølgede som pålandsvind ind over en nøgen kyst, og som ramt mindede ham om noget tabt. Han lyttede også uden egentlig indlevelse til det album, han havde sat på, da han var stået op, og som nu var i gang med sin femte eller sjette gennemspilning. Det var alt sammen betydningsløst for ham.

Sådan begynder *Europas floder*.

<https://open.spotify.com/playlist/65uNvqcxLNUZHqK3d8rx6o?si=bead1be0c8c049a4>

<https://music.apple.com/dk/playlist/europas-floder/pl.u-06oxpqztY6ERo9N?l=da>. Personen lytter til *Goldbergvariationerne* af Bach, men tænker på sit liv, sin skæbne, og føler en blanding af magt og afmagt. Det går først senere op for læseren, hvor voldsomme begivenheder han har gennemlevet, og kun subtilt og indflettet i fortællingens gobelin kan man regne ud, at det er Bach, han lytter til.

Undervejs i skriveprocessen kunne jeg mærke, at jeg havde slået en fortælling an, som ikke kunne være i én bog, og jeg besluttede forholdsvis tidligt i arbejdet at skrive en trilogi. Tre romaner med hver sit tema, som strukturen i en klaversonate fra klassikken (igen-igen). Hele vejen gennem den første roman tegner jeg et persongalleri ved hjælp af referencer til musik, som sagt noget ganske subtilt sat i scene og andet mere eksplicit. Én af mine karakterer er sågar musiker, hun spiller tværfløjte, og derfor kunne jeg tillade mig også at gå dybere ind i en sproglig omfavelse af musikken væsen.

Nordlige Dvina

Vandets fine støj lød som fjernsynet, når hun trykkede på apparatets femte knap og derved udløste en mærkelig, gråsprængt flimren, der dansede på skærmen i spiraler, hvis hun stirrede længe nok. Hun sad med fødderne nede i strømmen, mens hun øvede sig. Nu var det sommer, og hun nød at spille til lyden af vand. En tone, der skælvede. Hun var lykkelig i erindringen om gaven, der havde ligget inderst under træet. Hver gang hun stod med instrumentet i sine hænder, fik hun følelsen af, at alt var, som det skulle være. Lydefrit.

Hun øver sig på Händels fløjtesonate opus 1, nr. 2 i g-mol, anden sats, og denne sonate bliver en slags totem for hende og den vildskab, hun ejer. Denne sonate er, som de fleste fløjtenister vil vide, skrevet for blokfløjte og ikke tværfløjte, og det afspejler derfor helt subtilt et af mine litterære greb, ved at vise hendes lyst til at gøre, som det passer hende.

I min anden bog i serien, *Djævlens protegé*, gennemsyrede jeg hele fortællingen med en musikscenesættelse,

<https://open.spotify.com/playlist/2PU4mfRYAmzKiM0Ga9RTIu?si=c1049092e97a4b95>

<https://music.apple.com/dk/playlist/dj%C3%A6vlns-proteg%C3%A9/pl.u-pMylgaRFWPr1K0v?l=da>

https://app.box.com/s/z5clnf6f3ymaipbn4sa1?fbclid=IwAR0RRko1isX0u-tNwyPaZDT0IJYBtsTHFe6-Dhud7ocOHcsGsuNzFYjow_U

som det bliver for omfattende at gøre rede for her. Handlingen foregår over en weekend, hvor alle de ni hovedpersoner fra første bog er samlet i en

spejderhytte, hvor der som en intimiderende baggrund konstant kører musik fra et anlæg, der er indrettet til at ledsage deres tid i huset med toner, de hver for sig har en særlig relation til. Bogen afsluttes med en komplet liste over alle de musikværker, der bliver spillet i løbet af opholdet i hytten.

Og endelig i den tredje bog, *Død mands manifest*,

<https://open.spotify.com/playlist/7lvH6yevNApgAOLuSPIozi?si=a9c27d4c795849d0>

<https://music.apple.com/dk/playlist/d%C3%B8d-mands-manifest/pl.u-EdAVkrVTDo78MGy?l=da>

arver en af mine kvindelige fiktioner en stor musiksamling, som bliver omdrejningspunkt for hendes forståelse af den afdødes åndelige liv.

Modsat den klassiske klaversonate, som de er flest fra Haydn og frem til Beethoven og Schubert, valgte jeg, at disse tre romaner, mine tre *satser*, skulle være langsom-hurtig-langsom; den første bog skulle være poetisk, den anden psykologisk og den sidste metafysisk. Sådan var det planlagt, og jeg gennemførte hele projektet i årene fra 2011-16, men allerede mens jeg lagde sidste hånd på tredje bind, kunne jeg mærke, at der lå en *sats* mere og ventede på mig.

I skrivende stund, primo juni 2022, venter jeg på udgivelsen af min nye roman; et fjerde bind til det, jeg oprindeligt havde tænkt som en trilogi, men som nu er blevet en tetralogi, en roman-kvartet. Denne *tilføjelse* (det er uden sammenligning den længste af de fire romaner) er tænkt som et greb om den samlede fortælling, idet den rummer de tre andre, er en udvidelse af dem (har både en prequel- og en sequeldel), og mimer det, der er almindeligt kendt indenfor musikkens verden; et system, der samler alle værker i ét ved hjælp af fx opusnumre. En komplet værkfortegnelse. Et forsøg på at få omsluttet mimesis med livet – eller omvendt. Titlen er *Leopard Orfeus*, som samtidig er et anagram baseret på titlen på seriens første bog og dét, jeg hele vejen igennem har kaldt min romanserie: *Europas floder*.

I de godt ti år, jeg foreløbigt har arbejdet med det, der skulle vise sig at blive en tetralogi, har jeg som en slags afspænding og pause fra det store episke værk skrevet andre bøger, der også er gennemsyret af min kærlighed til musikkens helt særlige betydning. Blandt andet min første bog udgivet på Det Poetiske Bureaus Forlag i 2018, *Natkatamaran*, som var en ambitiøs undersøgelse af tabet af en forælder. Min far døde i 2013, og mit forhold til ham har, siden jeg

blev voksen, været præget af en kompleks forundringsfuldhed. Bogen er gennemtrukket af musik som metafor, og i enkelte passager benytter jeg virkelige begivenheder, som da den verdensberømte dirigent Otto Klemperer mødte Arnold Schönberg i Zandvoort ved den hollandske nordsøkyst. Her relativiserer jeg sandheden om mødet gennem fiktive sammenfletninger, dels af mine egne oplevelser og dels gennem andre virkelige komponisters forhold til netop det sted i verden. Et andet sted i bogen benytter jeg min egen oplevelse af mit første møde med Rilkes poesi, *Der Tod ist groß*, som Sjostakovitj benyttede i sin fjortende symfoni. Den symfoni har i mange år været et af mine yndlingsværker, og præcis dén sats fik et enormt vingefang, da min far døde.

I en anden pause skrev jeg romanen, *det tøvende århundrede – eller Sankt Sebastians martyrium*, baseret på Ezra Pounds liv. Her var det i høj grad en form for identifikation, for mit eget vedkommende ikke så meget med Pound selv, som med det vilkår vi har tilfælles: at arbejde med ord og musik. Pound var også komponist, og har ud over sin dybt originale poesi blandt andet skrevet en vildt forunderlig opera, *Le Testament de Villon*, baseret på middelaldertekster og skrevet i et anakronistisk tonesprog, der mimer den provencalske troubadour-tradition. Jeg benytter i denne roman muligheden for at koble musik og poesi, og gør min fiktive version af Pound til et meget musikfølsomt gemyt, som blandt andet under en tvangsindlæggelse på et psykiatrihospital i USA, noget der i øvrigt ligner den virkelige Ezra Pounds oplevelser, på et tidspunkt lytter til musik sammen med to andre patienter; scenen er et billede på samfundets generelle opfattelse af sindssyge, og som kontrast til det udruster jeg de tre musiknydere med en enorm viden om den musik, de lytter til.

Det er vist tydeligt for enhver nu, at musik er noget fundamentalt og vigtigt for mig som fortæller. Det er den af flere grunde, og for nu langsomt at binde en sløjfe til det, jeg fortalte indledningsvist, vil jeg prøve at sætte ord på de vægtigste af disse. Alle mennesker formes af omgivelsernes særegne kvalitet og karakter. Jeg er som sagt ikke vokset op med musik som et særligt betydningsbærende lag. Det var ofte helt tilfældigt, hvad der blev lyttet til i mit barndomshjem, og radioens strøm af populære toner var den vigtigste kilde til

musikkens hav. Jeg kendte ikke de mennesker, der udvalgte den musik, jeg blev udsat for, og jeg er helt sikker på, at mine forældre heller ikke tænkte dybt og inderligt over, hvad jeg måtte lægge ører til. Ikke desto mindre var tonerne afgørende for mig og blev en del af det formative stof, *jeg* er dannet af. At jeg hen ad vejen fik en smag for noget og vrængede ad andet, kan igen tilskrives tilfældigheder. Fra jeg var en ung mand, havde jeg en dragning, en inklination mod dét, der var enestående, sært, komplekst og udfordrende; alt sammen træk ved mig, som min familie og venner kan skrive under på; og således blev også min musiksmag, i hvert fald i de indledende år, et udtryk for dette. Da jeg således trådte i karakter som menneske, faldt meget af den musik fra, som jeg indledningsvist i livet havde følt et slægtskab med. I dag lytter jeg kun sporadisk til en brøkdel af min ungdoms helte, og fra den klassiske ende af spektret er også nogle nuancer faldet bort. Jeg har så at sige et sted, jeg føler mig mere hjemme, en sfære af toner, jeg føler mig omfavnet af. Disse værker og den del af popkulturen, der overlevede, har jeg i høj grad benyttet til at tegne mine fiktive karakter op med, for hvis *jeg* virker sådan, så fungerer andre sikkert på en lignende måde. Det er min tanke.

En anden vigtig grund til at benytte sig af musik i et litterært rum kunne lidt firkantet siges at være muligheden for at formidle store, nye oplevelser eller nostalgiske glimt for læseren. Min egen rejse gennem musikkens verden har i høj grad været båret af en umættelig appetit og enorm nysgerrighed efter at forstå, hvad det er, der gør musik til et så stærkt udtryk, når det jo i overvejende grad er et abstrakt sprog. Det gælder selvfølgelig først og fremmest den klassiske musik. Popmusik er ofte båret af en tekst, men også det felt har udviklet sig enormt gennem de seneste 50 år. Og det er da også det abstrakte, der er så anvendeligt i en fortælling. En scene bliver helt automatisk anderledes alt efter hvilken musik, der sættes som baggrund. I min roman *Leopard Orfeus* [link26] skriver jeg fx en voldsom scene, hvor grænsen mellem virkelighedsforstyrrelse og traume mildest talt overskrides, og til hele den scene i bogen har jeg ledsaget mine ord med afsnitstitler hentet fra sangene på albummet *The Seer* af det amerikanske postrockband Swans. Det giver mening på så mange niveauer at illustrere sindets grænser med denne musik, samtidig

med at jeg forhåbentlig gør nogen nysgerrige efter at vide, hvordan musikken lyder.

Den tredje grund hænger nøje sammen med en af de anekdoter fra min barndom, jeg indledte med at fortælle. Som lille var jeg fan af T-Rex og Marc Bolan, fordi tilfældet ville det sådan, og uden at vide hvordan deres musik lød, blev det fortællingen om mig. Senere fandt jeg ud af, hvad glamrock var, hvordan epoken havde påvirket især den del af den rytmiske musik, som jeg senere blev optaget af, og hvordan denne påvirkning så på en vildt besnærende måde i virkeligheden var et varsel, et nærmest litterært greb i min personlige historie. Det har jeg i vid udstrækning overført til *Europas floder*-universet, og til især én af mine fiktive karakterer. Den sidste person, der introduceres i første bind, er også hovedperson i den sidste scene i den (foreløbigt og sandsynligvis) sidste roman i serien. Han har en slags totem med sig gennem hele fortællingen, som han har hentet fra sin tidligste barndom. Et idolbillede med T-Rex og Marc Bolan. Den fremmedgørelse, han oplever i sin barndom, bliver symboliseret ved det billede, og det er noget af det eneste, han magter og evner at holde fast i, mens hans verden langsomt smuldrer. Identifikationens fikspunkt, kunne man kalde det, og jeg tror godt, jeg tør sige, at alle mennesker har sådanne fikspunkter, og mange har fundet dem i musikkens verden. Der er noget solidt over de mærker, vi indsætter i det, vi holder af gennem livet alt efter temperament, og musik synes at være af den stærkeste art. Sådan indfarver jeg min karakter, og alle mine bøger, med fikspunkter; mange af dem hentet fra mit eget liv, men endnu flere skabt for at tegne et menneske, som har en vis autenticitet, en vis overbevisende tyngde, uden at jeg ved andet om dem end det, jeg finder på, og den musik, jeg udruster dem med.

Til sidst har jeg lyst til at tilføje, at musikken i mine bøger ud over det nævnte også er små taksigelser; langt det meste af det, jeg omtaler og beskriver, er gaver til menneskeheden. Nogle er små og måske på grænsen til en bytter, men mange er store, vægtige udtryk for kreativitetens vidunderlige lyd. Det menneskeskabte kommer i mange former, og langt det meste indgår i hverdagens heftige strøm; musik gør begge dele og lige elegant. En anden musikanekdote fra mit eget liv illustrerer det på smukkeste vis. En morgen, kort

efter jeg var gået i gang med at skrive på *Europas floder*, stod jeg under bruseren og blev ramt af en melodi, men jeg kunne ikke huske, hvorfra jeg kendte den. Da jeg sang den for min mage, lyste hun med det samme op i et smil og sagde; det er en julesang! Hun huskede den fra sin barndom. Hun vidste, hvor hun havde hørt den før, og vi kunne finde en indspilning, hvor den optrådte. Det var Plácido Domingo med Sissel Kyrkjebø og Charles Aznavour, fra albummet *Christmas in Vienna III*. Her hed sangen *When a Child Is Born*, men det sagde mig intet. Det var ikke derfra, jeg kendte den, så jeg begyndte at researche lidt. Der stod, hvem der havde skrevet sangen, og så fandt jeg frem til et italiensk band, Daniel Sentacruz Ensemble, der i 1974 havde skrevet en sang, som hed *Soleado*. Men det var heller ikke den version, jeg kendte. Jeg søgte videre, og pludselig stødte jeg ind i versioneringer på alverdens sprog, og her var der en tysk version, hvis titel fremkaldte klangen af et fjernt ekko. Jeg fandt videoen med *Tränen lügen nicht* på nettet, og BANG! Pludselig var jeg 8 år gammel, sad foran det lille billedrørsfjernsyn og så Michael Holm, en tysk schlagerstjerne, som i ZDF Hitparade sang den melodi, der havde ligget nedlejret i min bevidsthed i mere end 40 år

<https://www.youtube.com/watch?v=NFyk4D7a0cY>. Tårerne løb ubehersket ud af mig, både fordi det lykkedes mig at finde kilden, og fordi jeg på en dyb og ufiltreret måde forstod, at musik er så voldsomt et sprog, at det kan overleve i erindringen et lille halvt århundrede for så helt ubesværet at folde sig ud, når det bruges igen. Hvilke melodier ligger nedlejret i dig? Det er også dét, jeg arbejder med, når jeg bruger musik i min litteratur.

Om forfatteren:

Jens Carl Sanderhoff (f. 1966) er en dansk forfatter, poet og komponist opvokset på Tåsinge og Langeland. Han debuterede som digter i Hvedekorn i 1990 og har siden skrevet i alle litterære kategorier.

Bøger af Jens Carl Sanderhoff

Underflugt, digte, Forlaget BoD, 2008
 Primære erhverv, tekster, Forlaget BoD, 2011
 Europas floder, roman, Forlaget Wunderbuch, 2016
 Djævlens protegé, roman, Forlaget Wunderbuch, 2016
 Død mands manifest, roman, Forlaget Wunderbuch, 2017
 Underflugt II, digte, Forlaget BoD, 2018
 Natkatamaran, prosa, Det Poetiske Bureaus Forlag, 2018
 det tøvende århundrede - eller Sankt Sebastians martyrium, roman, Det Poetiske Bureaus Forlag, 2020
 Fremtidige veje, roman, Det Poetiske Bureaus Forlag, 2021
 Leopard Orfeus, roman, Det Poetiske Bureaus Forlag, 2022

Bøger af Jens Carl Sanderhoff skrevet under pseudonymet Tage Aille Borges

101 litterære postkort, tekster (skrevet sammen med Ejler Nyhavn), Forlaget Armé, 2010
 Errata, 1: praksis, en genealogisk manøvre, tekster og 1 novelle, Forlaget Armé, 2011
 101 dødsdueller, digte (skrevet sammen med Ejler Nyhavn), Forlaget Armé, 2012
 Selvanskrivelser: en romanskitse, kortroman, Forlaget Armé, 2014
 Errata, 2: Doggerland, et topografisk trip, kortroman, Det Poetiske Bureaus Forlag, 2021