

# Hvad angår Chaka Khan i De Gule Sider ...

En kompositionsteknisk dissektion af Michael Torkes  
*The Yellow Pages* ledsaget af stilistiske og æstetiske  
betragtninger

af Steen Kaargaard Nielsen

Blandt den generation af unge amerikanske postminimalistiske komponister, for hvem det lykkedes at skabe sig en international karriere i sidste halvdel af 1980'erne, indtager Michael Torke (f. 1961) en særlig privilegeret position. Som komponiststuderende på Eastman School of Music ved University of Rochester (New York) i begyndelsen af 80'erne opnåede han stor anerkendelse for sine kompositioner. Og da han i 1985 valgte at afbryde sine videregående studier på Yale University, var han i stand til at ernære sig som komponist takket være en fortsat strøm af værkbestillinger fra såvel amerikanske som europæiske orkestre, ensembler, balletkompagnier og musikfestivaler. Blandt de foreløbige karrierehøjdepunkter, som vidner om en for nulevende komponister usædvanlig popularitet, kan nævnes værkbestillingen fra Atlantas olympiske komité til fejring af Atlanta Symfoniorkestres 50 års jubilæum i 1994, hvilket resulterede i kompositionen *Javelin* (1994), og bestillingen på et symfonisk oratorium, *Four Seasons* (1999), som led i Walt Disneys milleniumfejring. Med den massive økonomiske og symbolske opbakning fra diverse kulturinstitutioner og kommercielle selskaber samt fortsat promovning fra såvel forlag (Boosey & Hawkes) som pladeselskab (Deccas Argo-label), med hvem han har indgået langtidskontrakter, synes Torkes komponistkarriere sikret et godt stykke ind i det 21. århundrede sammen med en plads i den nyeste musikhistorie.

Formålet med denne artikel er ikke at foretage en analyse af Torkes ekstraordinære karriereforløb eller årsagerne hertil, skønt en sådan utvivlsomt ville bidrage til en tiltrængt belysning af de kulturinstitutionelle mekanismer, der styrer produktionen af ny kompositionsmusik i Vesten. Hensigten ligger derimod i tråd med en mere traditionel indfaldsvinkel til ny kompositionsmusik, nemlig en værkanalyse med fokus på især kompositionstekniske forhold ledsaget af stilistiske betragtninger og en afsluttende æstetisk perspektivering.

Et sådant bidrag er ligeledes tiltrængt, da der ikke foreligger detaljeret værkanalytisk litteratur om Torkes produktion. Ud over diverse cd-noter, udgøres den hidtil mest substantielle behandling af tre korte artikler, der med afsæt i specifikke værker alle primært bidrager med generelle stilistiske og æstetiske betragtninger. David Murrays "Michael Torke" fra 1990<sup>1</sup> er centreret omkring en anmeldelse af Torkes to første Argo-cd'er, mens Stephen Montagues hovedærinde er en anmeldelse af den engelske verdenspremiere på mini-klaverkoncerten *Rust* ved Huddersfield Festivalen i 1989.<sup>2</sup> Med afsæt i en række sporadiske og temmelig overfladiske analytiske observationer i forhold til kammermusikværket *The Yellow Pages* forsøger Timothy A. Johnson i artiklen "Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique?"<sup>3</sup> at indplacere Torke i minimalismens udviklingshistorie.

Netop *The Yellow Pages* fra begyndelsen af 1985 indtager en central plads i Torkes produktion. Dels hører værket til blandt hans mest spillede og indspillede kompositioner,<sup>4</sup> og dels betragtes det af kritikere som Torkes stilistiske gennembrud. Som den engelske musikskribent Mark Swed udtrykker det: "With *The Yellow Pages*, Torke announces what would become his characteristic kinetic, syn-copated style".<sup>5</sup> Værket, der er skrevet og uropført på Yale University<sup>6</sup> under komponistens snart efter afbrudte kompositionsstudier

---

1 *Tempo* 175, december 1990, s. 2-5.

2 *Tempo* 172, marts 1990, s. 28-30.

3 *The Musical Quarterly*, årg. 78/nr. 4, vinter 1994, s. 742-773.

4 Der er udsendt tre indspilninger af *The Yellow Pages* med tre forskellige ensembler: The London Sinfonietta med Torke som pianist dirigeret af David Miller fra 1989 (ARGO 430 209-2), The California Ear Unit ligeledes fra 1989 (New Albion Records NA019 CD) og Present Music dirigeret fra klaveret af Michael Torke fra 1997 (ARGO 455 684-2).

5 Noter til Decca 430 209-2, s. 5.

6 Uropført 8. april 1985 af studenterensemblet Yale Contemporary Players.

hos den amerikanske komponist Jacob Druckman, kan således betragtes som et 'opus 1'.

I betragtning af dets overskuelige omfang – 184 takters musik for blandet klaverkvintet bestående af fløjte/piccolofløjte, klarinet, violin, cello og klaver – synes *The Yellow Pages* således et oplagt valg til en grundig analytisk dissekering.

## Et Chaka Khan-spor – 'sampling' af musikalsk råstof

Først en måske banal men basal konstatering. *The Yellow Pages*<sup>7</sup> er bygget op omkring et grundlæggende repetitivt princip, hvor to-taktsperioder gøres til genstand for oftest varieret repetition. Grundstenen i denne opbygning udgøres af en markant ostinatsats af to takters varighed, som eksponeres umiddelbart efter fire takters indledning (t. 5ff., se eks. 1).

Denne **ostinatsats** karakteriseres som helhed af åbenlyse populære musikalske stiltræk: Celloens stacerede sekstendedelsbaserede basostinat giver umiddelbart associationer til et funky *slap bass*-ostinat. Rytmiske akkordmarkeringer i klaver (hh)<sup>8</sup> og fremhævelse af centrale basostinat-toner i klaver (vh) bidrager til satsens fremherskende rytmiske karakter. Samtidig betoner satsens opbremsning på treslaget den grundlæggende harmoniske progression I-IV(-I), gængs i groove-baseret populærmusik.

At der ikke blot er tale om efterligning, afslører den engelske musikskribent Mark Swed i sine cd-noter til den første Argo-indspilning, hvor han (i en parentes) gør opmærksom på, at selve basostinatet er et musikalsk lån fra en Chaka Khan-sang.<sup>9</sup> Men intetsteds i den sparsomme litteratur om Torkes produktion eller i partituret uddybes eller præciseres dette materialemæssige afsæt i et

---

7 Det anvendte partitur (HPS 1129) er udgivet af Hendon Music – et Boosey & Hawkes selskab – i 1988.

8 Da Torke i notationen af klaverstemmen konsekvent signalerer en todeling, således at de enkelte materiale-komponenter 'håndteres' separat af enten højre eller venstre hånd, har jeg valgt at opretholde denne 'rollefordeling' i mine henvisninger til klaverstemmen. Forkortelsen 'hh' henviser således til klaverstemmens højrehånd (oftest noteret i G-nøglen) og 'vh' til venstrehånden (oftest noteret i F-nøglen).

9 Noter til Decca 430 209-2, s. 5.

allerede eksisterende disco-groove.<sup>10</sup> En auditiv skimning af Chaka Khan-album efterlader dog ingen tvivl: Basostinatet er lånt fra nummeret "Hold Her" fra 1984-albummet *I Feel For You*.<sup>11</sup> Yderligere lytning afslører, at Torke faktisk har 'samlet' hele tre hovedbestanddele i det groove, der danner grundlag for vers-akkompagnementet: Ud over basostinatet, desuden keyboardets akkordfigur og syntheziserens riffmotiv, der er beslægtet med og kompletterer basostinatet (se eks. 2). Trommefigur og korets sparsomme akkordmarkeringer overtages ikke.

EKS. 1. Partitur, t. 9-10. Den fuldt udbyggede ostinatsats med markering og benævnelse af hovedbestanddele. Bemærk at afslutningen på anden version af såvel riffmotiv som violinfigur optræder i eksemplets første takt. Ostinatfiguren i klaver (vh) udgør blot en 'indkøbt' oktavering af celloens fulde basostinat. NB: Alle instrumenter klinger som noteret.

Som det fremgår af en sammenligning af eksempel 1 og 2, baserer Torke faktisk hele sit groove direkte på Chaka Khan-nummeret. I sin transskription har han, ud over at transponere grooveen en hel

10 Med Swed som kilde og uden yderligere præcisering refererer også Johnson til dette basostinat (s. 766 og 768).

11 Albummet var et af Chaka Khans mest populære, ikke mindst takket være titelhittet "I Feel For You" skrevet af Prince. Musikken til "Hold Her" er skrevet af David 'Hawk' Wolinski, der spiller bas og keyboard på indspilningen og som desuden er krediteret som medproducer.

tone op, foretaget enkelte enkle ændringer, således at det modale forlægs 'ren' mol-skala ændres til en dur-skala:

I **basostinatet**, som består af kun én takt, fjerner Torke de i Chaka Khan-groovet to tilstedeværende 'ren' molskala-indikatorer (lavt tredje og syvende trin) og markerer durskalaens høje syvende trin ved at rykke andet slags to forskellige toner og fjerde slags anden tone en stor terts op (f → a, d → fis og b → d).

EKS. 2. "Hold Her"-groove, tranponeret et heltonetrin op (egen transskription).

Også i **riffmotivet**, der alternerer mellem to rytmisk identiske versioner, optræder lignende ændringer: I første version, der begynder på taktens sjette ottendedelsslag og som delvist overlapper med basostinatet, rykkes motivets oprindelige fjerde tone en stor terts op (b → d) ligesom den tilsvarende tone i basostinatet. Og versionens to sidste toner følger trop (f → a og g → h), hvorved molskalaens lave syvende trin (f) fjernes og dur-skalaens høje tredje trin betones. Anden version, som kun har de to sidste toner tilfælles med forlægget (lavt tredje trin naturligvis ændret til højt tredje trin), har Torke ændret frit, måske for at styrke et dominantisk islæt på begge ostinatsatsens fjerde slag.

Den klaverbårne **akkordfigur**, der også alternerer mellem to rytmisk identiske versioner, har Torke konsekvent reduceret fra firklange til treklange. Derudover ændres retningen i forlæggets konsekvente trinsvist faldende bevægelse til en trinsvist stigende bevægelse.<sup>12</sup> I første version omfatter ændringen dog kun den anden akkord, hvorefter den trinsvist faldende bevægelse igen gør sig gældende for tredje akkord. Resultatet er en akkordprogression fra

12 Således kan også de allerede omtalte tertsryk i basostinat og riffmotiv betragtes som retningsændringer af trinsvise bevægelser, idet rykkene tager afsæt i ændring af nedadgående heltonetrin til opadgående heltonetrin: i basostinatet g-f → g-a og c-b → c-d; i riffmotivet ligeledes c-b → c-d og g-f → g-a).

førstetrinsakkord til andentrinsakkord og tilbage. I akkordfigurens anden version gennemføres retningsomvendingen, resulterende i en tredjetrinsakkord som sidste akkord.

Alt i alt fører tonehøjde-ændringerne, der på tredje og fjerde taktslag afstedkommer en sløring af enkeltkomponenternes harmoniske 'funktion', til en harmonisk krydring af ostinatsatsen, der modsvarer forlæggets spændingsløse firklangsharmonik (Den harmoniske spænding mellem klaverets akkordfigur og basostinatet på tredje slag opløses af den trinsvise videreførelse af tonerne h-d til c-e i violinmotivet).

Som det vil fremgå af den følgende gennemgang af *The Yellow Pages* baserer Torke sin komposition på klare diatoniske skalaer, alt overvejende dur-skalaer, men interesser sig kun perifert for en funktionsharmonisk iscenesættelse.

Til forskel fra den harmoniske omklædning bevarer alle tre lånte komponenter deres rytmiske profil; kun akkordfiguren i klaver (hh) modificeres en smule ved tilføjelse af en forslagsnode ved figurens begyndelse og en ombytning af nodeværdierne i anden og tredje akkord, der dog fortsat falder på andet og tredje slag. Det har således tydeligvis været netop Chaka Khan-ostinatets rytmiske karakteristika, der primært har appelleret til Torke.

I modsætning til de tre direkte overførte komponenter, udspringer **violinmotivet**, der konstant alternerer mellem to versioner, af en kombination af basostinat og akkordfigur: Den opadgående enstemmige sekstendedelsfigur, i eks. 1 henholdsvis a-fis (= anden version) og g-d-a-e-fis (= første version), er direkte afledt af basostinatet. Tilføjelsen af kvinterne d og a skaber den kvintstabel, der hovedsageligt tegner motivet i dets første version. Den afsluttende tostemmige samklangfigur, der umiddelbart fortsætter den opadgående bevægelse, er, når man ser bort fra den manglende midterstemme, næsten fuldstændig identisk med klaverets akkordfigur (i begge versioner).<sup>13</sup> Denne violinudgave af akkordfiguren, som første gang optræder i indledningens sidste takt (t. 4), er kanonisk forskudt i forhold til klaverets originaludgave (t. 5), idet den forudgriber denne med 9/16.

Som det vil fremgå af følgende gennemgang, spiller dette violinmotiv, i modsætning til de øvrige ostinatstemmer, ikke en gennem-

---

13 I violinmotivet er akkordfigurens sekstendedelsforslag erstattet af en forlængelse af første samklang til 3/16.

gående rolle i *The Yellow Pages*, men anvendes i en rammefunktion; det er heri kompositionen tager sin begyndelse og når sin afslutning.

## Variationer over en 'sampling' – *The Yellow Pages* i teknisk belysning

Skønt det i formidlingsmæssig henseende måske ville være formålstjenligt at begynde en detaljeret gennemgang af værkets kompositions- og satstekniske karakteristika med overordnede formale betragtninger, der kunne tjene som gennemgående referenceramme, inviterer det forhold, at værkforløbet i dets udvikling konstant synes at udspringe direkte af det foregående, til en kronologisk fremstilling, der netop afspejler dette grundlæggende formdynamiske princip. Derfor har jeg valgt at føre læseren gennem værket fra ende til anden i en *close reading*, hvor den lange række af fortløbende detaljerede observationer kan forekomme uoverskuelig og uendelig. For at lette læsningen (eller blot muliggøre den), bringes et større antal nodeeksempler, oftest i form af partituruddrag, der som synlige bundgarnspæle kan støtte læserens tilegnelse af tekstens tætmaskede net af analytiske pointer. Først efter en labyrintisk rejse gennem kompositionens ubrudte forløb følger fugleperspektivets afsluttende formbetragtninger, skønt de dog delvis forudgribes i gennemgangens 'pædagogiske' inddeling i værkdele. Undervejs vil centrale kompositionsteknikker blive behandlet løbende i forbindelse med deres anvendelse.

### Indledning, t. 1–4 (4 takter)

Torke begynder *The Yellow Pages* med fire takters indledning (se eks. 3). Stilheden brydes med en a-mol kvart-sekst-akkord, der efter et kraftigt anslag (*sffz*) i klaver (*hh*) og violin (*pizz.*) vokser i styrke fra *pp* til *fff* over halvanden takt og skifter klangfarve fra en kombination af fløjte, klarinet og cello til violin og cello.

Den dynamiske opspænding udløses i opbygningen af en ny akkord baseret på en kvintstabel (se eks. 4), hvor hver ny tone sættes an med to stacerede sekstendedelstoner (undtagen *h*) én ottendedel efter den forudgående, således at den hovedsageligt

opadgående akkordkonstruktion konstant markeres af fortløbende sekstendedele.

EKS. 3. Partitur, t. 1-4.

EKS. 4. Opbygning af anden akkord ( $G^{6-9}$ ). Bortset fra gentagelsen af tonen d er akkorden bygget op af en femtonig kvintstabel fra g (g-d-a-e-h).

Denne udholdte  $G^{6-9}$ -akkord intensiveres i et crescendo, der forløses i en kort, kraftig, synkoperet akkordmarkering i alle instrumenter på tredje takts sidste ottendedel – en akkord, der rummer alle G-durs skalatoner undtagen g, men med særlig fremhævelse af den indledende a-mol kvart-sekst-akkord og, i forhold til G-dur, dominantakkorden  $D^7$ .

Straks følger i fjerde takt violinmotivet (jf. ovenstående præsentation af grundmateriale), hvis første enstemmige del direkte genkalder kvintstaben i takt 2-3 samtidig med, at den forudgriber basostinatet. Dette det første violinmotiv 'kulminerer' i en gentagelse af den forudgående akkordmarkering (samme tonemateriale blot en smule omrokeret i fløjte, klarinet og violin), nu placeret på fjerde sekstendedel i tredje slag.



Og dermed er bolden såvel dynamisk, rytmisk som harmonisk givet op til ostinatsatsens indtræden med dennes fastslåen af G-dur som grundtoneart.

### Første værkdel, t. 5-38 (34 takter)

De første seks takter udgør udelukkende en eksponering af ostinatsatsen (jf. eks. 1). Dog sætter det dobbeltoktaverede riffmotiv i piccolofløjte og klarinet først ind i takt 7.

I takt 11 begynder den første systematiske bearbejdelse af ostinatsatsen ud fra to forskellige overordnede kompositionsteknikker: **graduel transposition** samt **rytmisk konstruktion** og **reduktion**. Herved undergår alle materialebestanddele en forandringsproces, men af forskellig art.

Den graduelle transposition<sup>14</sup> er primært en teknik til udvirkning af harmonisk 'mutation'. Relevancen af dens anvendelse i *The Yellow Pages*, i forskellige udformninger som det vil fremgå af det følgende, har Torke begrundet således i en programnote:

Paging through the categories of telephone numbers inside, one notices that, alphabetically, they change slowly: 'Automobile Wrecking', 'Aviation Consultants', and 'Awnings and Canopies'. This gradual transition is reflected in the handling of the slow transpositional process in the piece.<sup>15</sup>

Til trods for begrundelsens programmatiske islæt peger teknikken primære potentiale som generator af en musikalsk proces først og fremmest på et umiskendeligt slægtskab med grundlæggende kompositorisk tænkning i den klassiske amerikanske minimalisme, specielt hos Steve Reich og Philip Glass.

Torkes **graduelle transposition** består i dens første udformning ganske enkelt i en tilføjelse af et fortegn for hver repetition af ostinatsatsen (= to takter) dikteret af en systematisk bevægelse gennem dur-tonearterne i overkvintafstand. Således tilføjelse af kryds for c i t. 11, kryds for g i t. 13, og så fremdeles. Det usædvanlige er, at hele satsen, hvad angår tonehøjde, forbliver i udgangspositionen med undtagelse af de fortegnsmæssigt dikterede ændringer; med den konstante skala-alteration, undermineres gradvist oplevelsen af

14 Denne betegnelse er min egen, dog klart inspireret af Torkes omtale af teknikken. I sine noter til Decca 455 684-2 benævner Frank J. Oteri teknikken 'static transposition' (s. 8).

15 Internet-kilde: [www.classical.net/music/comp.lst/works/torque/program.html](http://www.classical.net/music/comp.lst/works/torque/program.html).

ostinatets forankring i udgangstonearten efterhånden som den forvanskes til ukendelighed af 'skalafremmede' toner. Efter syv 'transpositioner' (dvs. alteration af alle oprindelige skalatoner) genindtræder overensstemmelse mellem harmonik og ostinat-placering, nu blot en halv tone højere i As-dur.<sup>16</sup> Herefter fortsætter den graduelle transposition ufortrødent indtil G-dur-skalaen efter yderligere fem 'transpositioner' returnerer (t. 33), men nu med hele ostinatsatsen rykket et skalatrin op. Her stopper transponeringen, og i t. 35 rykker Torke ganske enkelt ostinatsatsen tilbage til dens udgangsposition (ét skalatrin ned) og afslutter således procesforløbet med en 'forceret' ringslutning.

Men undervejs har også andre systematiske materialeændringer gjort sig gældende. Mens basostinatet med tilhørende akkordfigur (dvs. klaver og cello) kun har været underlagt den gradvise ændring i tonehøjde, er såvel riff- som violinmotiv undergået en radikal forandring.

Violinmotivet er gradvist blevet elimineret i en proces, der bygger på Steve Reichs princip om **rytmisk reduktion**, hvor enkeltbestanddelene i en musikalsk gestalt systematisk erstattes med pauser.<sup>17</sup> Torke kobler i forbindelse med afmonteringen af violinmotivet denne teknik med anvendelsen af den graduelle transposition, således at det er den motivtone, der for hver transponering berøres, der ganske enkelt bortfalder: I takt 11 tonen c, i takt 13 tonen g og så fremdeles. Med den syvende transponering (til As-dur) i takt 23 er motivet, der rummer alle G-dur-skalaens syv toner, ude af spillet. Men i takt 34 får violinmotivet en pludselig genkomst (rykket ét skalatrin op i overensstemmelse med resten af satsen), som optakt til den reprise-agtige cirkelslutning i takt 35, parallelt med motivets første optræden i indledningens sidste takt.

Samtidig med denne elimination af violinmotivet undergår riffmotivet den modsatte proces, således at den oprindelige balance mellem de to stemmer langsomt forrykkes, indtil riffmotivet er enerådende. Udbygningen af denne gestalt, som modsvarer Reichs princip om **rytmisk konstruktion**,<sup>18</sup> sker dels ved tilføjelse af ekstra

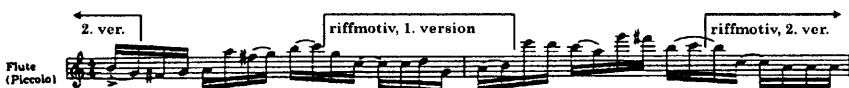
16 I t. 19 sker af notationstekniske hensyn en enharmonisk omtydning af den forventede Fis-dur til Ges-dur.

17 Teknikken og dens anvendelse hos Steve Reich er beskrevet i K. Robert Schwarz' artikel "Steve Reich: Music as a Gradual Process, Part II" i *Perspectives of New Music*, årgang 20, nr. 1/2, efterår-vinter 1981/forår-sommer 1982, s. 235.

18 Ligeledes beskrevet i Schwarz, s. 235.

toner enten til erstatning af pauser eller ved deling af ottendedelsnoder i to forskellige sekstendedelsnoder, og dels ved oktavering. Langt de fleste tonetilføjelser er 'samlet' fra samtidigt klingende toner i ostinatsatsens øvrige stemmer (eventuelt oktaveret). Udbygningen, der ikke synes underkastet en streng systematik men ligesom ostinatsatsens øvrige komponenter dog underlagt den graduelle transposition, bringes til afslutning i takt 30, hvor det oprindelige riffmotivs to alternerende versioner nu er vokset sammen til én lang melismatisk kæde af sekstendedelsnoder kun 'brudt' af riffmotivets oprindelige overbinding:

EKS. 5. Partitur, t. 35-36. Fortspinningsformation 1 i dens endelige udformning, med markering af det oprindelige riffmotiv.



Denne adrætte totakters fortspinningsformation (1)<sup>19</sup> er ved cirkel slutningen i takt 35 den eneste ostinat-komponent, der bevarer ændringen i udseende og karakter, og udgør således det egentlige udkomme af den første materialebearbejdende proces: en styrkelse af musikkens melodiske aspekt. Og efter fire takters 'reprise', er det netop dette element, Torke komponerer videre på.

## Anden værkdel, t. 39-90 (52 takter)

I et montage-agtigt klip<sup>20</sup> ændrer Torke pludseligt satsen ved kun at videreføre fortspinningsformation (1) nu overdraget fra piccolo-fløjte til klaver (hh), hvor den i dens fortsatte repetition udgør kompositionens midlertidige ostinat. Denne enstemmige sats, der står i skarp kontrast til ostinatsatsens sammensathed, 'akkompaneres' dog af de øvrige instrumenter, der *staccatissimo* spiller **afspaltninger** af formationen unisont med klaveret (hh), jf. eks. 6.

19 For overskuelighedens skyld har jeg valgt at nummerere de tre forskellige fortspinningsformationer, der optræder i *The Yellow Pages*. Betegnelsen 'fortspinningsformation' med dens åbenlyse henvisning til barok satsteknik finder jeg oplagt, dels fordi der med princippet om rytmisk konstruktion spindes videre på en materialekim, og dels fordi de fuldt udbyggede formationer, der udelukkende eller hovedsageligt består af fortløbende sekstendedelsnoder, med princippet om repetition får karakter af en lang ubrudt 'improviseret' tonekæde.

20 Netop den abrupte overgang mellem satsdele har været et af den amerikanske minimalismes mest karakteristiske stiltræk, ikke mindst hos Steve Reich og Philip Glass.

EKS. 6. Partitur, t. 39-41. Unison sats bestående af fortspinningsformation 1 og de otte afspaltningssfigurer. De til afspaltningen anvendte toner er indrammede i fortspinningsformationen.

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Piccolo), Clarinet, Violin, Cello, and Piano. The score is written in a single system with five staves. The top four staves (Flute, Clarinet, Violin, Cello) are grouped together with a large bracket on the left, indicating they play in unison. The Piano part is on a separate staff below. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and slurs, characteristic of the 'hoquetus' technique mentioned in the text. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'f' (forte).

Brugen af denne **hoquetus**-lignende satsteknik leder umiddelbart mine tanker hen på den hollandske komponist Louis Andriessen, hvis post-minimalistiske stil har netop denne 'brudte' satsteknik og unison sats som et centralt kendetegn.<sup>21</sup> Skønt Torke i et interview publiceret i 1996 giver udtryk for sin beundring af netop Andriessens (og Reichs) musik,<sup>22</sup> er det dog tvivlsomt, om han allerede på kompositionstidspunktet har haft kendskab til Andriessens produktion. Under alle omstændigheder peger han i et interview trykt i 1994 på andre inspirationskilder til denne teknik i forbindelse med omtale af dens første anvendelse i værket *Vanada*, komponeret i 1984:

One of [the work's] influences is Milton Babbitt's time-point system, which I don't really understand. I came up with a sixteenth-note riff and then used heterophony to pull out slices of sixteenth notes and

21 For en omtale af Andriessens anvendelse af unisonitet og hans æstetiske begrundelse herfor, se Steen K. Nielsen: "Dialoger med et værk – Analytiske betragtninger over Andriessens *De Stijl*" i *Festskrift til Finn Mathiassen* (Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet 1998), s. 299-300.

22 Stéphane Lelong: *Nouvelle Musique*, Éditions Balland, Paris 1996, s. 348.

accentuate them, which was something that Berio was doing in a piece like *Coro* or *Points on the Curve to Find*. So even though people might think of *Vanada* in terms of popular influence or a kind of jazz antecedent, I was thinking about Berio and Babbitt.<sup>23</sup>

Der er i *The Yellow Pages* tale om i alt otte forskellige afspaltningsfigurer, hver bestående af mellem fire og fem toner og indbyrdes systematisk forskudte med ansats på den anden sekstendedel i hvert taktslag, jf. eks. 6.

Afspaltningsfigurerens rytmiske udformning er direkte afledt af forrige dels akkordfigur. Dette fremgår tydeligst af piccolofløjten og celloens firetone-figurer (på henholdsvis første og fjerde taktslag), som er rytmisk identiske med akkordfiguren. I klarinet- og violinstemmen 'kompromiteres' denne udformning, idet Torke vælger at bruge afspaltningsstemmerne til en unison betoning af optaktsfiguren i fjerde taktslag, dog med undtagelse af piccolofløjten, hvis figur afsluttes på tredje taktslag. Som en rytmisk spidsfindighed ombytter Torke for hver takt de to nodeværdier i denne optaktsfigur.<sup>24</sup>

T. 41-42 udgør blot en gentagelse af t. 39-40, men fra takt 43 manifesterer akkordfiguren sig ikke længere blot i afspaltningsfigurerens rytmiske udformning, men igen netop som akkordfigur i klaver (vh), jf. eks. 7.

Til forskel fra akkordfigurens oprindelige rytmiske udformning (som lever videre i afspaltningsfigurerne) er den metriske placering af figurens enkeltakkorder nu dikteret af afspaltningsfigurerens regelmæssigt forskudte ansats, således at hver af dens tre akkorder falder sammen med hver af de tre først forekommende afspaltningsfigureres første ottendedelsnode. Desuden udbygges akkordfiguren med to akkorder, en gentaget a-mol kvart-sekst-akkord, der i slutningen af hver takt deler funktion med optaktsfiguren. Netop optaktsfigurens første tone i takt 43 (c) synes at diktere den 'fikserede' skalatrinsplacering af fjerde og femte akkord (toptone c). Ligeledes er skalatrinsplaceringen af akkordfigurens første akkord i begge ostinatets takter (oprindeligt en G-dur kvart-sekst-akkord, toptone h) dikteret af den samtidige afspaltningsfigur (i piccolofløj-

23 Smith, Georg & Nicola Walker Smith: *American Originals - Interviews with 25 Contemporary Composers*, Faber and Faber, London 1994, s. 243. De to omtalte Berio-værker er komponeret i henholdsvis 1974-76 og 1973-74.

24 Notationsfejl i klarinetstemmen i takt 40, fjerde slag. I optaktsfiguren er nodeværdierne byttet om, jf. violin- og cellostemme, og takt 42.

ten): i takt 43 dikterer tonen fis således en D-dur kvart-sekst-akkord og i takt 44 afstedkommer e en C-dur kvart-sekst-akkord. Akkordfigurens øvrige akkorder bevarer deres oprindelige placering.

EKS. 7. Partitur, t. 43-44.

The image shows a musical score for measures 43 and 44. It consists of five staves: Flute (Piccolo), Clarinet, Violin, Cello, and Piano. The Flute, Clarinet, Violin, and Cello parts are written in treble clef, while the Piano part is in grand staff (treble and bass clefs). The music is in 3/4 time. In measure 43, the Flute and Clarinet play a melodic line, while the Violin and Cello play a rhythmic accompaniment. In measure 44, the Flute and Clarinet continue their melodic line, and the Violin and Cello play a similar rhythmic accompaniment. The Piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Samtidig med akkordfigurens renæssance reduceres klaverets forspinningsformation (1) til summen af toner i afspaltningsfigurerne (t. 43-46), således at strømmen af sekstendedelstoner brydes, jf. eks. 7. Satsen begynder at ændre karakter fra en horisontal unison tekstur til en vertikal homofon tekstur. Denne ændring sker gradvist: Fra takt 45 ophører afspaltningsfigurerne i piccolofløjte, klarinet, violin og cello, og instrumenterne begynder (med undtagelse af den tavse piccolofløjte) at fordoble og oktavere klaverets markerede akkordanslag (*staccato* og *pizzicato*). Fra takt 47 bortfalder også den reducerede forspinningsformation i klaver (hh) og kun den homofone akkordsats (nu med tilføjelse af fløjten) rester.

Efter fire takters akkordsats gør en gammel aktør i ny forklædning sin entré: Basostinatet genintroduceres fra takt 51, dog udelukkende i klaveret. Men til forskel fra dets oprindelige metriske placering, er dette éttaktsostinat forskubbet en ottendedel, idet sidste ottendedel af ostinatet, som i en simpel tekstredigering, er rykket hen foran ostinatet:

EKS. 8. Partitur, t. 51. Indramning af den 'fremskudte' ostinatdel.

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Piccolo), Clarinet, Violin, Cello, and Piano. The score is written in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Flute, Clarinet, and Violin parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Cello part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Piano part is highlighted with a box and shows a complex accompaniment with sixteenth and thirty-second notes, including a prominent sixteenth-note figure in the right hand.

Det begynder således, med hvad der høres som en ottendedels-optakt på étslaget. Denne forskydning af ostinatet er interessant i forhold til den stadig tilstedeværende homofone akkordsats, som udelukkende ligger på off-beats. Med ostinatets forskydning og lytterens automatiske 'korrigerende' opleves akkordmarkeringerne pludseligt som liggende på slaget. Det er utvivlsomt denne rytmiske forskydningseffekt, Torke har efterstræbt.

Med basostinatets genkomst imødegås den svækkelse af en klar grundtonefornemmelse, som ændringen i akkordfigurens harmoniske progression har medført. Og ostinatets dominerende position understreges ved en udtynding af akkordfigursatsen, som begynder allerede med udeladelsen af klaverstemmens akkordfigur fra takt 49. I takt 53-54 resterer blot et tostemmigt ekko (*piano*) i fløjte og klarinet, og derefter 'integreres' akkordfiguren i basostinatet, som fra takt 55 ikklædes sin oprindelige instrumentation (cello og klaver (vh)); mens akkordfiguren bevarer sin nye rytmiske udformning (jf. eks. 8), dog med udeladelse af fjerde akkord, genindsættes dens oprindelige harmoniske progression (henholdsvis G-dur, a-mol, G-dur og G-dur, a-mol, h-mol, jf. eks. 1) udvidet med akkordsatsens afsluttende a-mol kvart-sekst-akkord.

Før den genintroducerede men reducerede ostinatsats gøres til genstand for en mere omfattende bearbejdelse, tilføjer Torke en rytmisk spidsfindighed, idet han for hver ny takt vælger at alternerer mellem den forskubbede ostinatsats (begyndende med sidste 1/8 på étslaget) og den oprindelige udgave. Også akkordfiguren, der følger basostinatet, er underlagt denne vekslen. Derved høres i praksis ostinatet i to versioner af forskellig længde, henholdsvis 7/8 og 9/8, hvilket forlener resten af denne værkdel med en konstant overraskende metrik:

EKS. 9. Partitur, t. 55-56. Markering af den reelt skiftende metrik.

The image shows a musical score for two instruments: Cello and Piano. The Cello part is written on a single staff with a treble clef and is marked 'arco'. It features a complex rhythmic pattern with a mix of eighth and sixteenth notes. A double-headed arrow below the Cello staff indicates two measures: the first measure is marked 7/8 and the second is marked 9/8. The Piano part consists of two staves (treble and bass clefs) with chords and moving lines that support the Cello's melody. The overall style is contemporary and rhythmic.

Med ostinatsatsen som rygrad genererer Torke forløbet til og med takt 90 ud fra to overordnede kompositionsteknikker: **graduel transposition** og **rytmisk konstruktion** i nye versioner.

Med afsæt i den grundlæggende G-dur og dennes grundtone g dikteres skala-cyklen i **den graduelle transposition** denne gang af en bevægelse gennem undertertser ud fra en C-dur skala indtil G-durs genkomst, således G-dur → E-dur → C-dur → A-dur → F-dur → D-dur → H-dur → G-dur. Hver skala-station er af fire tacters varighed, og hver transponering indvarsles med et totacters opspændingsmotiv i klaver (hh), der kulminerer i en særskilt betoning (og overbinding) af ostinatsatsens sidste akkord (t. 61-62, 65-66, 69-70, 73-74, 77-78, 81-82, 85-86 og 89-90), jf. eks. 10. Cirkelslutningen indtræffer i takt 87, og den sidste forekomst af opspændingsmotivet leder direkte op til næste værkdel.

I modsætning til den systematiske stigende transponering i t. 11-34, forårsaget af den skalamæssige kvintskridtsbevægelse, 'neutraliserer' fortegensændringerne i tertsbevægelsen hinanden, og et afsluttende tonehøjde-ryk er ikke nødvendigt for at returnere til udgangspunktet. Endnu en variation af transpositionsteknikken gør



sig gældende: Hvor alle tonehøjdeændringer i første graduelle transposition udelukkende var dikteret af fortegnsændringer, vælger Torke i denne anden transpositionsproces at transponere selve basostinatet (cello og klaver (vh)) til grundpositionen i hver ny toneart, mens de resterende komponenter kun berøres af fortegnsændringerne. Dette fremgår af eks. 10, hvor basostinatet rykker fra sin grundposition i C-dur (t. 69-70) til grundpositionen i A-dur (t. 71). Hvor den harmoniske sløring i første graduelle transposition beroede på spændingen mellem ostinatsatsens oprindelige konventionelle grundposition og den for hver toneart skiftende skalatrinplacering, er det nu det 'lokale' skift i forholdet mellem basostinatets gennemgående grundposition og de øvrige komponenters fastlåste og derfor skiftende skalatrinplaceringer, der skaber den harmoniske variation.

EKS. 10. Partitur, t. 69-71. Markering af opspændingsmotiv i klaver (hh). Desuden indramning af den afspaltningssfigur, der danner grundlag for genereringen af forspinningsformation 2. Tonebetegnelserne tydeliggør denne afspaltningssfigurs afsæt i akkordfigurens øverste toner.

The image shows a musical score for measures 69-71. It includes five staves: Flute (Piccolo), Clarinet, Violin, Cello, and Piano. The Piano part has a section labeled 'ospændingsmotiv' (tension motif) with notes h, c, h, c, h, c, d, c. The Cello part has notes h, c, h, c, h, c, d, c. The Violin part has notes h, c, h, c, h, c, d, c. The Flute and Clarinet parts have notes h, c, h, c, h, c, d, c.

Samtidig med denne transpositionsproces benytter Torke igen **rytmisk konstruktion** som teknik til at generere en forspinningsformation (2) i lighed med processen i t. 11-30. Sammenfaldende med de enkelte transponeringer forløber den rytmiske konstruktion i perioder af fire takter. Det materiale-mæssige udgangspunkt er denne gang en **afspaltning** af akkordfiguren: fra takt 59 fordobler

violinen hver akkords øverste tone, mens den for hver tone tilføjer en forslagstone, der altid befinder sig ét skalatrin over akkordtonen, jf. violinstemmen i eks. 10. Denne figur tager tydeligvis afsæt i den oprindelige akkordfigur (jf. eks. 1), der i modsætning til den aktuelle akkordfigur indledes med en forslagstone. Resultatet er en brudt afspaltningsgestalt bestående af tonepar af sekstendelds- og ottendedelsnoder.<sup>25</sup>

Næste omgang i udbygningen af forspinningsformation 2 varetages af klarinetten (t. 63-66), mens violinens fastholder sin mindre udbyggede gestalt. Det tredje bidrag til den rytmiske konstruktion ydes af fløjten (t. 67-70), mens de øvrige instrumenter forbliver trofaste mod deres versioner, jf. eks. 10. I lighed med opbygningen af forspinningsformation 1 (t. 11-30) synes tilføjelsen af toner, efter at violinens fundament er lagt, ikke dikteret af en streng systematik, men har til formål at spinde en næsten ubrudt kæde af sekstendedelstoner.<sup>26</sup> Som helhed resulterer konstruktionsprocessen denne gang i en udvikling fra akkord-punkt til melodi-linje, altså modsat processen i begyndelsen af denne værkdel. Dog er der ikke tale om en total ændring af satsstrukturen, da alle udviklingstrin, fra akkordfigur til fuldt udbygget forspinningsformation, forbliver en del af satsen.

Efter tredje udbygning klippes forspinningsformation 2 straks væk i alle tre instrumenter (takt 71, jf. eks. 10), og nøjagtig samme konstruktionsproces udspiller sig igen (t. 75-86). Nu indvarsles hver udbygning dog af opspændingsmotivet spillet af det 'udbyggende' instrument i en udvidet og lettere varieret version (fire takter), der ligger i tertsafstand til klaverets samtidigt klingende motiv (2 x overterts (t. 73-74, 77-78) og 1 x oktaveret underterts (t. 81-82)). Parallellen mellem disse to konstruktionsprocesser, der dog på grund af den samtidige graduelle transpositionsproces ikke er tonehøjdemæssigt identiske, understreges af at begge ledsages af samme terrassedynamiske crescendo (*mp* → *mf* → *f*).

---

25 Den sidste akkordtone i ostinatsatsens første takt (c) tjener også som forslag til første akkordtone i ostinatsatsens anden takt.

26 At Torke tager sig friheder i forhold til den fremherskende anvendelse af systematiske kompositionsteknikker, kommer desuden til udtryk i håndteringen af forspinningsfiguren, da han vælger at bevare det andet dis i takt 64 som kromatisk drejenode i de følgende transponerede figurgentagelser. Herved introducerer han lokalt en skalafremmed tone i såvel C-dur (t. 68 og 70), D-dur (t. 80 og 82) som G-dur (t. 88 og 90), og bryder således for første gang i *The Yellow Pages* med anvendelsen af udelukkende diatoniske skalaer.

### Tredje værkdel, t. 91-126 (36 takter)

Da tredje og sidste udbygning i den anden konstruktionsproces er tilendebragt i takt 90, foretager Torke et satsmæssigt klip og skifte, der er fuldstændig parallelt til klippet mellem takt 38 og takt 39: Kun fortspinningsformation 2 videreføres som afsæt for generering af en ny værkdel, som før overdraget fra fløjte til klaver (hh). Og atter ledsages dette totakters fortspinningsostinat af en delvist oktaveret unison hoquetus-vævning i de fire øvrige instrumenter:

EKS. 11. Partitur, t. 91-94. Indramning af de afspaltede firetone-figurer.

Figurafspaltningen, som i t. 39-40 var baseret på den oprindelige akkordfigurs rytmiske udformning, har nu den melodiske struktur i samme figurs anden version som udspring (jf. eks. 1, takt 2). Denne trinvis firetone-struktur, intervalmæssigt karakteriseret ved ét nedadgående skalatrin efterfulgt af to opadgående, afspaltes i alle fire hoquetus-stemmer men med udgangspunkt i forskellige skalatrin begyndende med violinstemmen på det oprindelige fjerde trin (c-h-c-d), se eks. 11. Derefter følger klarinetstemmen på sjette trin (e-d-e-fis, dog pga. det umiddelbare fravær af tonen e med begyndelse på figurens anden tone (d)), cellostemmen også på det oprindelige fjerde trin (c-h-c-d) og sluttelig fløjtestemmen på tredje trin (h-a-h-c). De afspaltede firetone-figurer er af forskellig længde, således at der i violin- og fløjtestemmen afspaltes to figurer per ostinat-gennemspilning (= to takter), i klarinetstemmen én figur, mens cellostemmens figur er bredt ud over to ostinat-gennemspilninger (t. 91-94). Med genereringen af denne den sidst-

nævnte firetaktsfigur brydes den siden eksponeringen af ostinatsatsen i takt 5 ubrudte inddeling af kompositionen i totaktsmoduler.

Parallelt til satsudviklingen i t. 43-44 reduceres klaverets forspinningsformation (2) fra takt 95 til summen af afspaltningsstonerne i hoquetus-stemmerne inklusive diverse oktavforlægninger, jf. eks. 12. Samtidig forlænges de korte punkttagtige afspaltnings-toner i de øvrige instrumenter, således at pauserne mellem de enkelte figurtoner forsvinder og afspaltningsmotivet træder frem i alle fire stemmer som linje: Med dette firetakters modul (t. 95-98) er den unisone sats ændret til firestemmig polyfoni.

EKS. 12. Partitur, t. 95-98.

Flute (Piccolo)

Clarinet

Violin

Cello

Piano

EKS. 13. Partitur, t. 99-102.

Flute (Piccolo)

Clarinet

Violin

Cello

Piano

begyndende generering af forspinningsformation 3

Før denne polyfone sats, i lighed med foregående satsdele, underkastes en længere bearbejdningsproces ud fra overordnede systematiske kompositionsteknikker (t. 103-126), følger fire takter (t. 99-102; se eks. 13), der danner bro mellem to forskellige satsgenererende principper: **afspaltning** og **systematisk proportionering**.

Først sker i takt 99 en ominstrumentering af alle satskomponenter undtagen klarinetstemmen: fløjte → violin, violin → cello, cello → klaver (vh) og klaver (hh) → fløjte. (Herved frigøres klaver (hh), som straks begynder udviklingen af endnu en forspinningsformation (3) med afsæt i den nu reducerede og afgående – herom senere). Bortset fra denne ændring bevares den samlede satsudformning til og med næste takt (t. 100).<sup>27</sup>

I de følgende to takter (t. 101-102) videreføres den polyfone sats i dens nye klanglige iklædning, mens de fire motivstemmer underkastes en ny metrisk og rytmisk systematik. I hvad der viser sig kun at være en 'smagsprøve' – en forudgribelse – introducerer Torke den teknik, der gennem metrisk og rytmisk systematik bliver det gennemgående genererende princip for resten af denne værkdel (t. 103-126). Udformningen af disse to takter forklares således bedst 'i bakspejlet', altså efter en gennemgang af de for broen relevante teknikker, som de appliceres fra takt 103 og frem.<sup>28</sup>

Med afsæt i den allerede variende længde af de enkelte motivstemmer og motivernes enkelttoner, underkaster Torke fra takt 103 stemmerne en **systematisk proportionering** både hvad angår forholdet mellem enkeltstemmernes enkelttoner og forholdet mellem de enkelte motivstemmer. Således kommer hver motivstemme til at bestå af fire toner, hvis nodeværdi fordobles for hver tone ( $1/x + 2/x + 4/x + 8/x = 15/x$ ), og ligeledes kommer motivstemmerne til at danne et metrisk hierarki, hvor samme størrelsesforhold gør sig gældende ( $1/x, 2/x, 4/x, 8/x$ ). Denne gennemførte systematik sløres i notationen af enkelte pauser indlagt i motiverne (som regel mellem tredje og fjerde tone). Figur 1 (s. 222) viser princippets udfoldelse i de berørte takter i en grafisk repræsentation.

---

27 Dog mangler første halve takt af den foregående fløjtestemme i takt 99. Jeg finder ingen forklaring på denne pause i violinstemmen.

28 Denne krølle i en ellers kronologisk fremstilling afspejler min egen erkendelsesproces i forhold til den umiddelbart 'kryptiske' udformning af denne firetaktersbro.

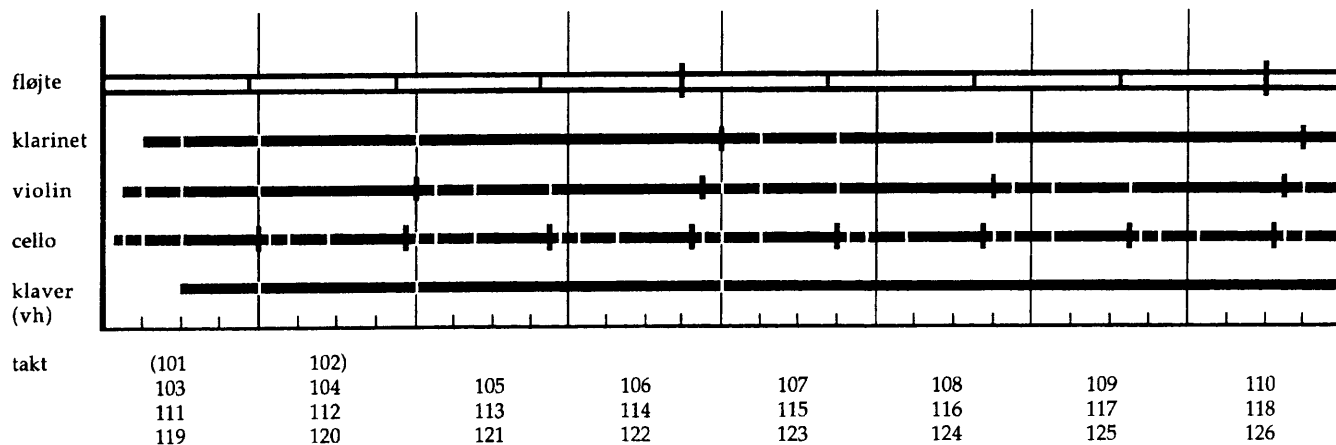


FIG. 1. Grafisk repræsentation af den systematiske proportionering af motivstemmerne i ottetaktsperioder, t. 101-126. Hvert bjælkeafsnit (sort) repræsenterer én motivtone, mens tværbjælkerne (sorte) markerer afslutningen på hvert motiv (= fire toner). Inkluderet er også fløjtestemmens forspinningsformation 3, som bidrager til satsens polymetriske islæt. Her repræsenterer hvert bjælkeafsnit (hvidt) formationens grundbestandel, og de to tværbjælker markerer afslutningen på den samlede forspinningsformation.

Som det fremgår af figuren gør proportionsprincippet sig også gældende for den metriske placering af hver stemmes første motiv inden for den ottetaktsperiode, som fra takt 103 udgør fjerde værkdels 'metriske' grundenhed. Hver stemmes første tone er ved hver periodes begyndelse forskudt med sin egen nodeværdi, henholdsvis én sekstendedel (cello), én ottendedel (violin), én fjerdedel (klarinet) og én halv (klaver (vh)). Derved kommer det langsomste motiv (klaver (vh)) til at udgøre i alt  $16/2$  ( $1/2 + 15/2$ ), og det er netop denne enhed, som Torke lader diktere periodelængden på otte takter; efter hver gennemspilning af klavermotivet repeteres perioden og alle øvrige motivstemmer afbrydes og begynder ligeledes forfra i forskudt position (t. 103-110, 111-118, 119-126). Når man ser bort fra motivernes forskellige skalatransplaceringer, er ligheden med en tætført proportionskanon slående. Som et yderligere raffinement resulterer proportionsprincippet på grund af motivernes varighed på  $15/x$  i kompliceret polymetrik inden for den enkelte periode.

Som optaktssignal til hver ny periode klipper Torke de sidste tre fjerdedele af det langsomme klavermotivs sidste tone og erstatter med en figur baseret på første halvdel af basostinatet tilføjet en tretoners optakt<sup>29</sup> (t. 110, 118 og 126):

EKS. 14. Partitur, t. 110. Indramning af klaverstemmens optaktsfigur.



Den bortklippede motivtone danner hver gang grundtone og betones således fortsat. Basostinat-variationen ledsages i klaver (hh) af anden version af akkordfiguren (jf. eks. 1, t. 2), der ligeledes tager afsæt i den sidste motivtone.

Før en redegørelse for de to øvrige satskomponenter, der tegner t. 103-126 – fortspinningsformation 3 og en genkomst af riffmotivet – og den overordnede applicering af princippet om graduel

29 Kun optakten er varieret, hvad angår ostinatets intervalforhold. Optaktens toner synes hovedsageligt at være dikteret af det forudgående riffmotiv i klaver (hh).

transposition, skal fokus igen rettes mod de sidste to takter i før-omtalte bro (t. 101-102), jf. eks. 13.

Torkes forudgribelse af den kommende satssystematik i disse to takter sker i en kombination af den efterfølgende ottetaktsperiodes første to takter (t. 103-104) og sidste takt (t. 110). Af de første to takter bringes motivstemmerne, skønt der i anden takt (t. 102) optræder enkelte uregelmæssigheder: Cellostemmen videreføres i violinen, hvis eget motiv afbrydes efter første takt (indikeret med pil i eks. 13). Overdragelsen fra cello til violin fortsætter på motivets sidste tone (takt 102), nu til klarinetten, der ligeledes afbryder sit eget motiv (ligeledes indikeret med pil i eks. 13). Denne afsnøring/afvikling af motiverne virker som en forberedende foranstaltning, der giver plads til den efterfølgende periode.

Det er i klaverstemmen, at denne periodes sidste takt gør sig gældende: Broens sidste takt er her næsten identisk med takt 110. På etslaget 'springer' afspaltningsmotivet i klaver (vh) fra første tone (c) til sidste tone (d), mod den forventelige anden tone (h),<sup>30</sup> men den efterfølgende optaktsfigur (basostinat plus akkordfigur) tager, med hensyn til grundtone, bestik af den udeblevne anden tone (jf. eks. 13).

Hertil kommer de to resterende interrelaterede brokomponenter, som udgøres dels af den allerede omtalte reducerede fortspinningsformation (2), dels af begyndelsen på fortspinningsformation 3:

Da motivstemmerne i t. 101-102 underkastes den nye proportioneringssystematik ændres den hidtidige metriske placering af diverse tonehøjder. Dette har direkte betydning for fortspinningsformation 2, der fra takt 95 netop er reduceret til summen af motivstemmer. Mens formationen bevarer sin hidtidige rytmiske udformning, ændres i alt fire tonehøjder i overensstemmelse med de ændrede motivstemmer: Tredje tone: d → e, ottende tone: a → d, tiende tone: h → c, og elvte tone: fis → h (jf. eks. 13, ændrede toner markeret med x). De sidste seks toner af denne ændrede fortspinningsformation 2 videreføres direkte i den følgende ottetaktsperiode, nu blot i riffmotivets karakteristiske rytmiske udformning i klaver (hh) (t. 103ff.).

Før denne subtile transformation indtræffer, er endnu en fortspinningsformation (3) begyndt at spire frem, i klaver (hh) i takt 99.

---

30 Ved at gå til d, i stedet for h, fuldender klaveret faktisk motivet, der blev påbegyndt i takt 99, og viser således tilbage til motivets forudgående firetaktsudgave (t. 95-99).



Direkte udsprunget af den afgående fortspinningsformation i fløjten, forløber dens gradvise udbygning hen over broen (t. 99-102) og når en foreløbig afslutning i t. 103 (jf. eks. 13). Formationens rytmiske udformning er identisk med basostinatet og også intervalforholdene peger entydigt på basostinatet, i forhold til hvilket de udgør en delvis omvendning.

De to resterende satskomponenter i t. 103-126 vokser således direkte ud af den forudgående bro. Som det fremgår af figur 1, adskiller fortspinningsformation 3 sig fra såvel fortspinningsformation 1 som 2 ved ikke at være af to takters varighed. Skønt formationen er baseret direkte på basostinatet er dets grundbestandel kun af femten sekstendedeleles varighed, idet ostinatets første og sidste tone (= sidste optaktstone) overlapper:

EKS. 15. Partitur, t. 103-104. Markering af grundbestanddelen i fortspinningsformation 3.



Denne varighed svarer til motivstemmernes  $15/x$  og bidrager til satsens polymetriske vævning. Mens denne rytmiske enhed repeteres, varieres ostinatets intervalforhold for hver gennemspilning ganske lidt, da ostinat-tonerne udvindes direkte af det tonemateriale de tre hurtigste motivstemmer (klarinet, violin og cello) løbende stiller til rådighed.<sup>31</sup> Efter fire gennemspilninger (=  $4 \times 15/16$ ) gentages denne cyklus, hvis varighed er lig med en cyklus i de tre hurtigste motivstemmer (jf. figur 1). Lige før ottetakterperiodens udløb påbegyndes endnu en cyklus, der dog straks efter afbrydes.

Samme proces udfolder sig i anden ottetaktsperiode (t. 111-118) med den forventelige udbygning (**rytmisk konstruktion**) frem mod en ubrudt kæde af sekstendedelstøner, stadig med toner hentet i de tre hurtigste motivstemmer.

Men i tredje ottetaktsperiode, hvor den fulde udbygning nås, løsriver fortspinningsformationen sig fra 'tonediktatet' og slynger sig frit i en kæde af tres sekstendedeleles varighed (=  $4 \times 15/16$ ), endog med stedvis inddragelse af skalafremmede toner, der tonalt bryder

31 Den eneste undtagelse er det accentuerede c, der uforventeligt udgør formationens første tone. I øvrigt notationsfejl i fløjtestemmen takt 107, sjette tone: d → h.

med Torkes fremherskende brug af diatoniske skalaer.<sup>32</sup> Også konturnerne af basostinatets rytmiske profil, som allerede med udbygningen i anden periode begyndte at sløres, er nu næsten udvisket i en melismatisk gestalt uden tonegentagelse.

Som eneste aktive modvægt til det polymetriske kaos har Torke givet riffmotivet en renæssance: Såvel dets rytmiske udformning som metriske placering er identisk med dets første forekomst fra takt 7,<sup>33</sup> men motivets tonehøjder dikteres af fortspinningsformation 3, som riffmotivet derfor i høj grad duplikerer, og undtagelsesvis (udelukkende for at undgå tonegentagelse) af motivstemmerne i klarinet og violin.

Den overordnede sammenbindende faktor i de tre ottetaktsperioder udgøres dels af et **terrasedynamisk crescendo** (der efterfølger et forudgående terrasedynamisk diminuendo) og dels af endnu en variation af **graduel transposition**.

For hver ny ottetaktsperiode ændres dynamikken systematisk, fx i fløjtestemmen fra *mp* (takt 103) over *mf* (takt 111) til *f* (takt 119), samtidig med at det dynamiske hierarki stemmerne imellem bevares (med fløjstens fortspinningsformation som den kraftigste (*mp*), de tre hurtigste motivstemmer som de svageste (*pp*) og riffmotivet midt imellem (*p*)).

Sammenfaldende hermed udfolder endnu en variation af den graduelle transposition sig: Frem til takt 111 består satsen udelukkende af toner fra G-dur skalaen, men grundtonefunktionen synes primært centreret omkring fjerde skalatrin (c). Denne harmoniske 'forskydning' begynder allerede at manifestere sig i den unisone sats i værkdælens begyndelse (fra takt 91), hvor fortspinningsformation 2 som isoleret helhed betraget synes mindst lige så centreret i sin kredsen omkring c som om g (jf. eks. 11). Med afspaltningen og udviklingen af fortspinningsformation 3 betones forskydningen fra g til c yderligere, ikke mindst med gestaltens stadige afsæt på og tilbagevenden til c og tredjeslagshvile på dominanttoner (henholdsvis h og d), jf. eks. 15. I forhold til det oprindelige ostinats harmoniske bevægelse fra første til fjerde trin i G-dur, synes de to betonedede akkorder (G-dur og C-dur) nu ombyttet, så der

32 Notationsfejl i fløjtestemmen takt 120, ottende tone: opløsningstegn mangler.

33 Den eneste undtagelse forekommer i t. 123-124, hvor figuren udbygges med fire toner. Jeg finder ingen oplagt forklaring. I øvrigt notationsfejl i klaver (hh) takt 123, sidste tone: es → ges.

er tale om en harmonisk bevægelse fra første til femte trin i C-lydisk. Også den langsomme motivstemme (c-h-c-d) synes at pege i samme retning.

I overgangen til anden ottetaktsperiode indtræder et kromatisk nedadgående tonalt ryk fra en G-dur/C-lydisk-skala til en Fis-dur/H-lydisk skala (t. 111). Mens kun fortegnsskiftet gør sig gældende i alle øvrige stemmer, transponeres den langsomme motivstemme en halv tone ned, så den 'følger tonaliteten'. Sammen med udbygningen af fortspinningsformationen, hvor nu brydninger centre-ret omkring H-dur-treklangen synes det harmonisk set mest markante islæt, forekommer denne ændring at pege på h som grundtone frem for fis.

Den kromatiske bevægelse fra C-lydisk til H-lydisk fortsættes i tredje ottetaktsperiode (t. 119-126), der er funderet på en B-dur-skala. Men en entydig tonal forankring undermineres af to forhold: Dels den allerede omtalte frie udbygning af fortspinningsformationen, der momentvis inkorporerer adskillige skalafremmede toner, og dels transponeringen af den langsomme motivstemme fra begyndelsestone på h til a. Mens de øvrige stemmer som tidligere kun berøres af fortegnsskiftet, synes den langsomme motivstemme at hoppe af kæden i forhold til en oplagt transponering til b. Men netop denne 'uregelmæssighed' bidrager, modsvarende den 'uregerlige' fortspinningsformation, til den tonale destabilisering. Det samlede resultat er en noget uafklaret, svævende tonalitet, hvis egentlige 'mål' først åbenbares i den efterfølgende værkdel.

Ud fra en kompositionsteknisk synsvinkel gør den kombinerede applikation af diverse materialegenererende og formdannende teknikker alt i alt denne tredje værkdel til kompositionens mest sammensatte og komplekse.

## Fjerde værkdel, t. 127-146 (20 takter)

Endnu engang indtræder et montageagtigt klip, og Torke viderefører kun fløjten fortspinningsformation (3) i klaver (hh) som afsæt for næste værkdel – en direkte parallel til den unisone sats i såvel anden som tredje værkdel.

Fortspinningsformationens længde på tres sekstendedele (=  $4 \times 15/16$ ) udvides med fire toner: en gentagelse af gestaltens første fire toner, hvoraf de to første er oktaveret ned og de to sidste op. Herved tilpasses den samlede længde fire taktters varighed (=  $64/16$ ).

**Afspaltningen** af de 'akkompagnerende' hoquetus-stemmer (fløjte, klarinet, violin og cello) sker efter samme princip som i anden værkdel t. 39-42, altså med akkordfigurens rytmiske udformning som matrice, denne gang konsekvent gennemført uden undtagelser i alle fire stemmer, der indtræder forskudt efter samme princip som motivstemmerne i begyndelsen af hver af de forudgående ottetaktsperioder:<sup>34</sup>

EKS. 16. Partitur, t. 127-128.

The image shows a musical score for measures 127 and 128. It consists of five staves: Flute (Piccolo), Clarinet, Violin, Cello, and Piano. The Flute, Clarinet, Violin, and Cello parts are marked 'senza sord.' and 'f'. The Piano part is marked 'f'. The score shows a complex rhythmic pattern with various note values and rests, characteristic of a hoquetus style. The Flute and Clarinet parts have a similar rhythmic profile, while the Violin and Cello parts have a more melodic line. The Piano part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

I en fortløbende direkte parallel til anden værkdel (nu til t. 43-44), reduceres fortspinningsformation 3 til summen af afspaltningsstemmer fra takt 131 samtidig med, at den oprindelige akkordfigur manifesterer sig i klaver (vh), jf. eks. 17.

Tonehøjdemæssigt er denne akkordfigur i takt 131 direkte afledt af fløjtestemmens afspaltningsfigur, hvis metriske placering netop er lig med den oprindelige akkordfigur. Akkordfigurens indledende forslagstone er nu udbygget til akkord, og figuren suppleres desuden med en ekstra akkord på taktens sidste seksendedel, afledt af cellostemmen. Efterfølgende optræder den lettere udvidede akkordfigur fortsat i sin oprindelige metriske position, men Torke vælger i takt 132 kun at aflede tonehøjderne af de to første toner i fløjte-

34 Notationsfejl i klarinetstemmen takt 132 (d → f) og takt 133 (andet c → a).

stemmen (d og c), der, ligesom de fire toner i takt 131 (c, b, es, f), indgår i B-dur-skalaen. Derimod ignoreres de to efterfølgende skalafremmede toner (e og h), og resten af akkordfiguren genereres ved en simpel ombytning af tredje og fjerde akkord fra figurens første optræden i takt 131.

EKS. 17. Partitur, t. 131-132.

The image shows a musical score for measures 131 and 132. It consists of five staves: Flute (Piccolo), Clarinet, Violin, Cello, and Piano. The Flute, Clarinet, and Violin parts are in treble clef, while the Cello and Piano parts are in bass clef. The score shows complex rhythmic patterns and melodic lines for each instrument. A small '(A)' marking is visible above the Cello staff in measure 132.

Med dannelsen af disse to varianter af akkordfiguren ophører afledningsprocessen<sup>35</sup> og i modsætning til fortspinningsformationens firetakters-cyklus, udgør den efterfølgende repetition af de to akkordfigurvariationer et totakters-ostinat, hvorved det tidligere i kompositionen enerådende princip om totakters-moduler igen begynder at manifestere sig. Samtidig består akkordfiguren udelukkende af toner hjemmehørende i B-dur-skalaen, hvorved en vis tonal stabilitet opnås, dog med treklangsakkorderne pegende mere på ren g-mol end B-dur. Således optræder B-dur kvart-sekst-akkorden kun som forslagsakkord, mens g-mol kvart-sekst-akkorden indtager den i forhold til den oprindelige figur centrale placering

35 En enkelt undtagelse udgør sidste akkord i takt 133, der som i takt 131 afledes af cellostemmen. Denne ene undtagelse fra anvendelsen af akkordfiguren som totakters-ostinat synes ulogisk i forhold til den fremherskende systematik. Jeg tror dog ikke, at der er tale om en notationsfejl, da den, i modsætning til de øvrige jeg undervejs har påpeget, ikke er en oplagt sådan.

som første 'reelle' akkord i figurens første forekomst i takt 131. Desuden dominerer henholdsvis d-mol kvart-sekst-akkorden (mol-dominant-akkord i g-mol) og c-mol kvart-sekst-akkorden (mol-subdominant-akkord i g-mol) klart, jf. eks. 17.

Den direkte parallel til udviklingen i anden værkdel (nu takt 47-50) fortsætter: Fra takt 135 ophører den reducerede fortspinningsformation og kun akkordfiguren rester. Men til forskel fra anden værkdel, hvor den vertikale homofone sats derefter reduceres (t. 47-54), sker nu en udbygning af satsen i to etaper, der leder til kompositionens kulmination i takt 143.

I t. 135-138 udbygges satsen, som her udelukkende består af akkordfigur-ostinatet, såvel instrumentalt som harmonisk: For hver takt slutter endnu et instrument sig til klaveret (t. 135: fløjte, t. 136: klarinet, t. 137: violin, og t. 138: cello) og akkordfiguren udbygges fra parallelførte treklange i firestemmig sats (t. 135) til parallelførte femklange i seksstemmig sats (t. 138).

Fra takt 139 føjes endnu et udbygningsprincip til denne homofone sats, idet den reducerede fortspinningsformation 3 (t. 131-134) erstatter akkordfiguren som satsens matrice, jf. eks. 18.

Dette medfører en horisontal udbygning af satsen, hvis fortsatte seksstemmige parallelførte femklange nu blot dikteres af fortspinningsformationen, hvis oprindelige udgave er placeret i satsens øverste stemme, fløjten. Da første takt af akkordfiguren netop er afspaltet af første takt af denne formation (jf. eks. 17, takt 131), føjer skiftet sig organisk til den igangværende udbygning. Desuden sker den horisontale udbygning baseret på fortspinningsformation 3 i to etaper, idet formationens første halvdel i t. 139-140 afsnøres på tredje slag i hver takt, mens den afsluttende 'optaktstone' bevares, jf. eks. 18. I t. 141-142 klinger formationens sidste halvdel i sin fulde (reducerede) udgave, jf. eks. 18.<sup>36</sup>

I modsætning til de parallelførte stemmer dikteret af akkordfiguren, som kun indeholdt skalatoner (B-dur), er fortspinningsformation 3, som tidligere omtalt, kendetegnet ved blandt andet at inkorporere adskillige skalafremmede toner. I t. 139-142 er der dog i alt kun tale om tre skalafremmede toner i den reducerede 'original-

---

36 Enkelte afvigelser fra originalen gør sig dog gældende i de fire takter: Første og sidste tone i formationens første takt (c og f) er oktaveret ned. Hele anden takt er oktaveret ned og formationens sidste tone (h) er erstattet af akkordfigurtonen es fra takt 132. I takt 141 erstattes fjerdesidste tone (oprindeligt gis) med akkordfigurtonen f fra takt 133, og de sidste to toner er byttet om samt f erstattet med d.

fortspinnungsformation 3 (reduceret) fortspinnungsformation 1

The image displays a musical score for five instruments: Flute (Piccolo), Clarinet, Violin, Cello, and Piano. The score is divided into two sections by a vertical line. The first section is labeled "fortspinnungsformation 3 (reduceret)" and the second is labeled "fortspinnungsformation 1". Above the first section, there is a bracket with an arrow pointing to the right, indicating the continuation of the first formation. The second section has a similar bracket with an arrow pointing to the right. The music is written in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The dynamics are marked with *f* (forte) and *ff* *molto marc.* (fortissimo molto marcato). The Flute (Piccolo) part starts with a *f* dynamic and transitions to *ff* *molto marc.* in the second section. The Clarinet, Violin, and Cello parts also start with *f* and transition to *ff* *molto marc.* in the second section. The Piano part starts with *f* and transitions to *ff* *molto marc.* in the second section. The score is written in a single system with five staves.

Flute (Piccolo)  
Clarinet  
Violin  
Cello  
Piano

række', men disse korte indslag af tonale 'vildfarelser' trækker samtidig enkelte af de parallelførte stemmer, som hidtid udelukkende har bestået af skalatoner, med sig, jf. eks. 18. Disse glimt af tonal ustabilitet rokker dog ikke for alvor ved den fremherskende g-mol tonalitet.

Med den fortløbende horisontale udbygning af den homofone sats (**rytmisk konstruktion**), får satsen igen en 'melodisk' fremdrift, som for alvor bryder igennem i takt 142, hvor hele satsens energi samles i fortspinningsformationens trinsvist nedadgående bevægelse, som med fortsættelsen i de to optaktsfemklange videreføres direkte ind i takt 143. Her fuldføres den horisontale satsudbygning med en fuld fortspinningsformation, og samtidig sker et skift fra en g-mol tonalitet til G-dur.

Derved afsluttes også den tonale 'rejse', der med udgangspunkt i hovedtonearten G-dur, med visse flydende 'overgange' har bevæget sig gennem følgende stationer: G-dur (fra takt 87) → C-lydisk (fra takt 95) → H-lydisk (fra takt 111) → 'B-dur' (fra takt 119) → g-mol (fra takt 131) → G-dur (fra takt 143) – en proces der alt i alt kun omfatter tre forskellige syvtoneskalaer.

Det afsluttende tonale skift fra g-mol til G-dur lader Torke udspringe direkte af det musikalske materiale, idet han i takt 143 ganske enkelt erstatter fortspinningsformation 3 med fortspinningsformation 1, som sidst klingede i sin fulde udbygning i takt 41-42, uden i øvrigt at ændre satsstrukturen, jf. eks. 18. Sidste del af fjerde værkdel har således haft som overordnet mål at bygge op til reprisen af den gestalt, der med afsæt i riffmotivet udvikledes i første værkdel, hvilken også markeres af det glidende crescendo, som har ledsaget satsudbygningen med begyndelse i takt 135 (*piano*) og kulmination i netop takt 143 (*fortissimo*), tilmed understreget af spilleanvisningen *molto marcato*. Det er i dette såvel tonalt som materialemæssigt centrale knudepunkt, at hele kompositionen kulminerer. Efter fire takter begynder så værkets lange udtoning.

## Femte værkdel, t. 147-175 (29 takter)

Som på alle tidligere tidspunkter i kompositionen, hvor en fortspinningsformation har nået sin fulde udbygning, indtræder et satsmæssigt klip. Men hvor formationen tidligere er blevet overdraget fra fløjte til klaver (hh) for at videreføres i en unison sats, klippes



nu fra den seksstemmige homofone sats til en firestemmig polyfon sats, hvor klaveret er fraværende:

EKS. 19. Partitur, t. 149-150. Tilstedeværelsen af fortspinningsformation 1 i den firestemmige polyfone sats er markeret med indramning. I klaverstemmen markeres det oprindelige riffmotiv. Bemærk, at udelader man klaverstemmen, er disse to takter lig med t. 147-148.

The image shows a musical score for measures 149-150. It consists of five staves: Flute (Piccolo), Clarinet, Violin, Cello, and Piano. The Flute, Clarinet, Violin, and Cello parts are grouped together in a system. The Piano part is on a separate system below. The Flute part has several notes boxed. The Piano part has markings for '2. ver.', 'ben. marc.', 'riffmotiv, 1. ver.', and 'riffmotiv, 2. ver.' with arrows pointing to specific measures.

I denne fritspundne sats, som strækker sig over to takter (t. 147-148), er dog hver stemmes enkelttoner, hvad angår såvel tonehøjde (eventuelt oktaveret) som metrisk placering, direkte spaltet fra den foregående seksstemmige sats (t. 145-146), kun med stedvis forlængelse af nodeværdien. Af de seks stemmer er det dog kun tonerne i fløjten original-fortspinningsformation, der alle genbruges, endog uden brug af oktavering.

Da den firestemmige 'frie' sats gentages i t. 149-150, genindtræder den fulde fortspinningsformation 1 i klaver (hh), der med sine tonefordoblinger slynger sig gennem satsen, fremhævet med spilleanvisningen *ben marcato*. To takter for sent er formation 1 altså overdraget klaveret (hh), som nu 'akkompagnerer' de allerede selvstændiggjorte afspaltningsstemmer. At der er tale om den omvendte verden, bekræftes af værkdelens videre forløb, hvor netop denne firetakters struktur (to takters 'fri' polyfon sats uden klaverets fortspinningsformation 1 efterfulgt af en gentagelse med tilføjet formation 1) råder frem til og med takt 162.

For hver optræden reduceres fortspinningsformationen, der således gradvist returnerer til sin oprindelige skikkelse, riffmotivet (takt 161). Det overordnede sigte med denne sidste værkdel er tydeligvis at lade fortspinningsformation 1 gennemløbe den modsatte udviklingsproces af, hvad der var tilfældet i første værkdel. I denne spejling erstatter, kompositionsteknisk betragtet, princippet om rytmisk reduktion således princippet om rytmisk konstruktion.

Men frem til takt 163 sker også afgørende forandringer og reduktioner i den firestemmige polyfone sats, som materialemæssigt trods alt udgør størstedelen af femte værkdel. Der er i alt tale om fire forskellige udformninger af en totakters struktur, der hver gang gentages med allerede omtalte 'klaverledsagelse': t. 147-150, 151-154, 155-158 og 159-162. Disse udformninger er, skønt de naturligvis til stadighed rummer den gradvist reducerede fortspinningsformation 1, tilsyneladende ikke dikteret af en streng systematik men måske snarere præget af, at formålet med denne værkdel primært er en afvikling af kompositionens forudgående hektiske aktivitet.

I den første udformning (t. 147-150, jf. eks. 19) udgøres alle stemmer af pauseløse forløb domineret af sekstendedelsnoder. Kun cellostemmen adskiller sig væsentligt: den tegnes hovedsageligt af tre lange toner, der udgør en trinsvist faldende linje fra d til h. Til forskel herfra slynger de øvrige stemmer sig ikke ulig kompositionens fortspinningsformationer. Skønt der synes at være tale om en fritspundet polyfoni, er det påfaldende, at stemmerne i første takt for hvert slag parres i parallelle tertsførløb: cello og violin på første slag, violin og klarinet på andet slag, klarinet og fløjte på tredje og tildels fjerde slag. De to taktters harmoniske forløb er, i betragtning af den polyfone struktur, overraskende enkelt med akkordskifte på hvert slag og kunne tilnærmelsesvis becifres således: G-D-G/d-C og D<sup>7</sup>/c-C-G/h-D<sup>7</sup>.

I den anden udformning (t. 151-154) er fløjte- og klarinetstemme næsten udelukkende reduceret til tonefordoblinger af den reducerede fortspinningsformation 1, jf. eks. 20.

Det er dog værd at bemærke, at fløjtestemmen, som spilles forskudt for klarinetstemmen, udgør en tilnærmelsesvis imitation af denne. Såvel violin- som cellostemme er fortsat langspundne. I cellostemmen gentages den nedadgående bevægelse fra c til h, men nu sammentrængt i første takt og, med inddragelsen af det skalfremmede cis, i kromatisk udformning. Anden takt, der også hoved-

sageligt består af faldende linjer, udgør en næsten nøjagtig intervalmæssig omvendning af den samtidigt klingende fløjtestemme, hvis rytmiske udformning ligeledes præger cellostemmen. Violinstemmen udgøres i første takt hovedsageligt af en reduceret udgave af den foregående klarinetstemme (t. 149), mens anden takt domineres af en faldende linje fra g til c, eventuelt h i t. 153. Med to faldende linjer, hvoraf én tilmed er kromatisk, begynder dette karakteristikum at præge satsen, som forlenes med en næsten melankolsk karakter. Til trods for cis'ets momentane antydning af et tonalt udsving til overkvinten D-dur, forbliver den klare G-dur tonalitet uanfægtet.

EKS. 20. Partitur, t. 153-154. Tilstedeværelsen af den reducerede fortspinningsformation 1 i den firestemmige polyfone sats er markeret med indramning. I klaverstemmen markeres det oprindelige riffmotiv. Bemærk, at udelader man klaverstemmen, er disse to takter lig med t. 151-152.

I den polyfone sats' tredje udformning (t. 155-158) fortsætter de allerede nævnte udviklingstendenser, jf. eks. 21. Tonematerialet i fløjte- og violinstemmen begrænser sig stort set til afspaltning af fortspinningsformationen, mens cellostemmen er reduceret til basstemmens klassiske grundtonefunktion. Det er nu i klarinetstemmen, at den faldende linje videreføres, tilmed i en kromatisk udgave, der hovedsageligt består af skalafremmede toner: f–e–es.<sup>37</sup>

37 Her ses bort fra det punkterede ottendedels-a, der momentant bryder den faldende linje.

Her er en modulation til underkvintten C-dur en realitet i første takt, mens es'et i anden takt indegår i en formindsket septimakkord, der leder tilbage til G-dur.

EKS. 21. Partitur, t. 157-158. Tilstedeværelsen af den reducerede fortspinningsformation 1 i den firestemmige polyfone sats er markeret med indramning. I klaverstemmen markeres det oprindelige riffmotiv. Bemærk, at udelader man klaverstemmen, er disse to takter lig med t. 155-156.

The image shows a musical score for measures 157 and 158. It consists of five staves: Flute (Piccolo), Clarinet, Violin, Cello, and Piano. The Flute, Clarinet, and Violin parts are grouped together in a box, indicating they form a reduced spinning formation. The Piano part is below and includes annotations: '2. ver. ben marc.' with an arrow pointing left, 'riffmotiv, 1. ver.' with a bracket over the first two measures, and 'riffmotiv, 2. ver.' with an arrow pointing right. The Piano part starts with a dynamic marking of *mf*.

I fjerde og sidste udformning (t. 159-162), hvor reduktionen af fortspinningsformationen når sit slutpunkt, er den firestemmige sats yderligere reduceret, jf. eks. 22. Fløjte- og klarinetstemmen, der er forankret i riffmotivet, består nu hver kun af tre nabotoner, henholdsvis h-c-d og g-a-h, og en simpel melodisk linje, der bevæger sig trinvist fra bund- til toptone og tilbage. Herunder bevæger violin- og cellostemmen sig i en trinvist faldende linje fra g til c, uden skalafremmede toner – en augmented udgave af violinens linje i t. 152 og 154. I takt 159-160 når femte værkdel sit laveste energiniveau, sammenfaldende med det terassedynamiske decrescendo, der har ledsaget den polyfone sats fra begyndelsen. Kun riffmotivet, som nu træder frem i sin oprindelige skikkelse (jf. eks. 22), rummer værkets karakteristiske rytmiske fremdrift, og i takt med at dets gentagelse breder sig fra klaver (hh) til de øvrige stemmer (klaver (vh) og klarinet i takt 163 (jf. eks. 22), og piccolofløjte i takt 165), lægges, til trods for violin- og cellostemmens fastholdelse af den faldende figur, op til en sidste energiudladning.

EKS. 22. Partitur, t. 161-163. Tilstedeværelsen af riffmotivet i den firestemmige polyfone sats er markeret med indramning. Bemærk, at udelader man klaverstemmen, er t. 161-162 lig med t. 159-160.

The image shows a musical score for measures 161-163. It consists of five staves: Flute (Piccolo), Clarinet, Violin, Cello, and Piano. The Flute and Clarinet parts are highly active, featuring complex rhythmic patterns. The Violin part is more melodic and sustained. The Cello part provides a harmonic foundation. The Piano part is marked with 'ben marc.' and 'mp', and features several 'riffmotiv' sections. The first riff motif is marked '1. ver.' and the second '2. ver.'. Arrows indicate the direction of the motifs. The Piano part also has a '2. ver.' marking with an arrow pointing left.

Dette sker fra takt 167 med den oprindelige ostinatsats' repriseagtige genkomst – en fortsættelse af den 'retrograde' spejling af første værkdel. Kun violinen forbliver tro mod sin faldende linje, som erstatter det oprindelige violinmotiv og dikterer enkelte toneændringer i akkordfiguren: I takt 167 ændres således de midterste akkordtoner, der nu følger violinmotivet, og i den efterfølgende takt spejles motivet i de to første akkorders nederste toner (d), mens motivets afsluttende tone (c) oktaveres i den sidste akkord. Disse ændringer fastholdes, sammen med violinmotivet, til og med takt 174.

Efter fire takters ostinatsats augmenteres riffmotivet i såvel piccolofløjte som klarinet (takt 171). Mens denne satskomponent langsomt går i stå, indtræder efter yderligere fire takter endelig violinmotivet (takt 175, anden version) til indvarsling af den forestående koda, jf. eks. 23.

### Koda, t. 176-184 (9 takter)

Da violinmotivet første gang kulminerer på første slag i takt 176, ophører alle øvrige aktive stemmer med et overraskende ryk fra ostinatsatsens forventede grundtone g til gis (jf. eks. 23). Denne tone danner så afsæt for violinfigurens første version i en direkte

EKS. 23. Partitur, t. 175-176.

The image shows a musical score for measures 175 and 176. It includes five staves: Flute (Piccolo), Clarinet, Violin, Cello, and Piano. The Flute and Clarinet parts are relatively simple, with some rests. The Violin part features a complex, rhythmic motif. The Cello part has a more active, rhythmic line. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

spejling af takt 4. Ved også at ændre den oprindelige kvintstabels tredje tone (a sænkes et halvtonetrin til gis), forvandles violinmotivets indledende sekstendedelsfigur fra en, harmonisk set, statisk kvintstabel til en E<sup>9</sup>-brydning (gis-d-gis-e-fis, jf. eks. 23), der samles i en kort akkordmarkering i alle instrumenter, nu yderligere krydret med tonen c.

Denne entydige modulation mod en a-mol tonalitet afbrydes straks i takt 177, hvor ostinatsatsen igen manifesterer sig i G-dur. Der er dog kun tale om en momentan afbrydelse, før violinmotivet atter inviterer til modulation i takt 178.<sup>38</sup> (T. 177-178 er således en nøjagtig gentagelse af t. 175-176, med undtagelse af fraværet af det augmented riffmotiv i piccolofløjte og klarinet.) Som for at slå intentionen fast, gentages det modulerende violinmotiv to gange (t. 179-180). Så følger i t. 181-182 kvintstabelopbygningsfiguren fra t. 2-3, stadig fastholdende de beskedne tonehøjdemæssige modificeringer, jf. eks. 24.

Denne gang fuldføres modulationen, idet den udholdte E<sup>7</sup>-akkord med en akkordmarkering opløses i en a-mol kvart-sekstakkord – en, også klanglig, reproduktion af kompositionens begyn-

38 Notationsfejl i klaver (vh) i takt 178: Fjerdedelspause på sidste slag mangler.

delsesakkord. Mens violin og cello afslutter deres akkordklang i takt 183 med et crescendo, nøjagtig som i takt 2, klinger akkorden ud i et diminuendo (piccolofløjte, klarinet og klaver (hh)).

EKS. 24. Partitur, t. 181-184. Den undselige slutakkord er indrammet.

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Piccolo), Clarinet, Violin, Cello, and Piano. The score covers measures 181 to 184. In measures 181-183, all instruments play with a crescendo, indicated by the 'cresc.' marking. In measure 184, there is a diminuendo. A box highlights the final chord in measure 184, which is a G major quartal chord. This chord is marked with 'pizz.' (pizzicato) and '1.v.' (first violin). The piano part also shows a 'pizz.' marking in measure 184.

Denne overraskende modulation til a-mol, åbenbart dikteret af kodaens nærmest minutiøse 'retrograde' spejling af indledningen, sætter dog ikke punktum for værket. I allersidste øjeblik, da a-mol kvart-sekst-akkorden blot klinger *pianopianissimo*, afslutter violin og cello kompositionen med en næsten henkastet pizzicato-marke-ring: en G-dur kvart-sekst-akkord spillet *piano*. Denne afsluttende spejling af kompositionens allerførste akkordansats (takt 1) kan, tonalt betragtet, på ingen måde hamle op med den forudgående diatoniske modulation, og slutakkorden høres uvilkårligt som et overraskende modalt islæt (en syvendetrinsakkord). Ikke desto mindre er der tale om værkets egentlige tonika i en tonalt set stærkt svækket position.

I en komposition, hvor tonaliteten, til trods for den gennemgående forankring i G-dur, har været gjort til genstand for systematiske destabiliserende manipulationer af 'ikke-funktionsharmonisk' art, må 'malplaceringen' af slutkadencen læses som en nærmest ironisk kommentar til et klassisk krav om tonal stabilitet og entydighed. Kun en svag afglans af den korrekte slutakkord får det sidste ord.

## Storformale betragtninger

Som opsamling på ovenstående omstændelige og labyrintiske close-up og som afsæt og referencepunkt for de følgende storformale betragtninger har jeg udformet en oversigt over værkforløbet i materialemæssig, kompositionsteknisk, satsteknisk og tonal henseende i figur 2. Bemærk at kompositionens korte indledning og koda er udeladt.

Værkinddelingen, som stemmer overens med gennemgangen, er dikteret af markante skift i satsstrukturen og indbyder således til at betragte værkforløbet som en række af satsstyper, der som resultat af anvendelsen af diverse 'streng' kompositionsteknikker hver især har en distinkt mønsterlignende struktur. De tre mest iørefaldende skift er udformet som satsmæssige klip fra en sammensat polyfon sats til en unison sats og indtræder mellem første og anden værkdel (efter takt 38), mellem anden og tredje værkdel (efter takt 90) og mellem tredje og fjerde værkdel (efter takt 126). Klippet mellem fjerde og femte værkdel (efter takt 146), der omvendt lader en polyfon sats følge en homofon sats af parallelførte stemmer, er beslægtet med de øvrige klip, idet sjette værkdel udgør en 'retrograd' spejling af første værkdel, hvilket altså også manifesterer sig i skiftet mellem de to aktuelle satsstrukturer.

Fælles for alle disse fire klip er, at de indtræder, når en fortspinningsformation er fuldt udbygget, og at det netop er denne fortspinningsformation, der, som eneste satskomponent (hver gang overdraget fra piccolofløjte/fløjte til klaver (hh)), danner det materialemæssige afsæt for den efterfølgende værkdel.

I forhold til den fortløbende bearbejdelse af de tre fortspinningsformationer kan ovenstående værkinddeling som helhed dog synes ulogisk. En alternativ forbetragtning kunne tage udgangspunkt i disse formationers parallelle udfoldelse: fra konstruktionsproces over 'solistisk' videreførelse til reduktions-/afviklingsproces, plus diverse afspaltninger. Herved ville et ganske andet, mere organisk struktureringsprincip træde frem, idet de tre fortspinningsformationer gør sig gældende igennem hele kompositionen: formation 1 med afsæt i riffmotivet i t. 7-54, formation 2 med afsæt i akkordfiguren i t. 55-126, formation 3 med afsæt i basostinatet i t. 99-142 og reprisen af formation 1 i t. 143-176. Som en vævning, der slynger sig igennem et broget landskab af satstekniske variationer dikteret



	1. VÆRKDEL	2. VÆRKDEL	3. VÆRKDEL	4. VÆRKDEL	5. VÆRKDEL
	t. 5-38	t. 39-90	t. 91-126	t. 127-146	t. 147-175
MATERIALE	ostinatsats fortspinnung 1 (t. 12ff)	fortspinnung 1 akkordfigur (t. 43ff) basostinat (t. 51ff) ostinatsats (t. 55f) fortspinnung 2 (t. 59ff)	fortspinnung 2 motivfigurer (t. 95ff) fortspinnung 3 (t. 99ff) riff-motiv (t. 103ff)	fortspinnung 3 akkordfigur (t. 131ff) fortspinnung 3 (t. 139ff) fortspinnung 1 (t. 143ff)	'fri' sats fortspinnung 1 (t. 149ff) riff-motiv (t. 161) ostinatsats (t. 167)
TEKNIK	rytmisk reduktion rytmisk konstruktion graduel transposition	afspaltning rytmisk konstruktion graduel transposition	afspaltning rytmisk konstruktion systematisk proportionering graduel transposition	afspaltning rytmisk konstruktion	afspaltning rytmisk reduktion
RESULTAT	generering af fortspinningsformation 1 (af riff-motiv)	afvikling af fortspinningsformation 1; generering af fortspinningsformation 2 (af akkord-figur)	afvikling af fortspinningsformation 2; generering af fortspinningsformation 3 (af bas-ostinat)	afvikling af fortspinningsformation 3; reprise af fortspinningsformation 1	afvikling af fortspinningsformation 1; reprise af ostinatsats
SATSTYPE	ostinatsats (polyfon)	unison → homofon → ostinat	unison → polyfon	unison → homofon	polyfon → ostinat
TONALITET	G → G (graduel transp.)	G → E → C → A → F → D → H → G	C-lydisk → H-lydisk → 'B'	g → G	G

FIG. 2. Oversigt over *The Yellow Pages*, med udeladelse af indledning (t. 1-4) og koda (t. 176-84). Værkforløbet i materiale-mæssig, kompositionsteknisk, satsteknisk og harmonisk henseende.

af strenge kompositionstekniske principper, knytter disse gestalter *The Yellow Pages* sammen på tværs af ovenstående værkinddeling. Deres centrale betydning understreges desuden af, at de enkeltvis repræsenterer en videreudvikling af et af de tre 'samplede' grundkomponenter. Efter at have spundet videre på hver af de tre groove-komponenter, bringer Torke kompositionen til ro og afslutning med en subtil *in medias res* reprise af formation 1.

Men netop spejlingen af første og femte værkdel plus indledning og koda, giver anledning til overvejelser omkring formal symmetri, hvilket leder tilbage til første forminddeling. Som det fremgår af figur 2 udgør første del af anden værkdel (t. 39-54) og fjerde værkdel klare parallelle forløb, hvad angår såvel materiale som materialebearbejdelse (afsæt i fortspinningsformation; samme form for afspaltning i den unisone hoquetus-sats; samme satsudvikling, som dog tager en ny drejning i slutningen af fjerde værkdel). Parallellerne mellem sidste del af anden værkdel (t. 55-90) og tredje værkdel er dog begrænset til samme form for melodisk afspaltning af akkordfiguren som afsæt for opbygningen af henholdsvis fortspinningsfigur 2 og tredje værkdels motivstemmer. (Derimod danner begyndelsen af tredje værkdel en klar parallel til anden og fjerde værkdel.) At argumentere for en gennemført symmetri omkring en midterakse (overgangen mellem takt 90 og 91), synes således ikke oplagt. Dertil gør det overordnede struktureringsprincip om fortløbende udfoldelse af fortspinningsformationerne sig for gældende.<sup>39</sup>

Til trods for kompositionens gennemgående rigide inddeling i totakters (og stedvist fire- og ottetakters) perioder, dikteret af det grundlæggende repetitive princip, udgør *The Yellow Pages* som helhed et 'organisk hele', hvor konstant knopskydning fører til nye transformationer af de tre centrale materialekomponenter i distinkte satsstrukturer. Der er således tale om et dynamisk formforløb, hvor flere udviklingstendenser, baseret på simple systematiske kompositionsteknikker, ofte overlapper eller overføres fra én materialetype til en anden, hvilket umuliggør en entydig 'arkitektonisk' forminddeling. Som det fremgår af ovenstående storformale betragtninger, har Torke dog tydeligvis disponeret den storformale ramme klart og så ladet den gro til i den detaljerede materialebearbejdelse, hvis variationsrigdom resulterer i en næsten akademisk

---

39 En værkinddeling baseret på tonale overvejelser ville i øvrigt føre til et tredje bud, jf. fig. 2.

demonstration af diverse satstyper og kompositionsteknikker – *The Yellow Pages* er trods alt at betragte som et svendestykke.

## Tilbage til dansegulvet? – Et spørgsmål om (spille)stil

Efter ovenstående værkdisektion står det klart, at hvad der hos Mark Swed blot optræder som en henkastet og upræciseret referenc til et Chaka Khan-basostinat, faktisk udgør hele det materiale-mæssige fundament, hvorpå *The Yellow Pages* er baseret. Et eksempel på denne særlige kompositionspraksis har Torke selv beskrevet og kommenteret på følgende vis i et interview publiceret i 1994:

Sometimes I'll copy down a four-bar rhythm of a pop song – usually it's more dance or R & B stuff – and I'll, say, throw out all the pitches and the instrumentation and just take these rhythmic values to see what would happen if I assign them to new material I'm devising. Whenever you take something and translate it into another parameter, you lose something and you gain something. That transaction interests me.<sup>40</sup>

I det aktuelle eksempel har Torke i kompositionsprocessen altså begrænset sig til i alt væsentligt at bearbejde en groove-'sampling' fra et på kompositionstidspunktet stadig aktuelt Chaka Khan-nummer. Men hvor 'sampling'-teknikken, som med den teknologiske udvikling af *harddisk*-optagelsen nu dominerer produktionen af især *dance*-musikken, har til hensigt direkte at overføre og repetere 'originalens' eksakte klingende kvaliteter, hvad angår fx *hook*-karakter, sound og/eller spillestil, sætter Torke som klassisk uddannet komponist bearbejdelsen af et grafisk notérbart råmateriale i centrum.<sup>41</sup> I selve notationen går naturligvis væsentlige dele af den klingende originals karakteristika tabt. Fokus rettes i stedet mod de karakteristika, som grafikken formår at gengive. En sammenholdning af partituret og de tre indspilninger gør det lysende klart, at det i *The Yellow Pages* primært er i notationen, at den komposi-

40 Smith, Georg & Nicola Walker Smith: *American Originals – Interviews with 25 Contemporary Composers*, Faber and Faber, London 1994, s. 248.

41 Det er måske værd at bemærke, at netop *harddisk*-optagelsen med dens anvendelse af computergrafisk repræsentation af musikken og dens enkeltbestanddele netop har indført en central visuel faktor i den hidtil rent auditive produktion af populærmusik, hvilket tydeligt kommer til udtryk i *dance*-musikkens repetitive blokopbygning.

toriske logik og deraf følgende musikalske syntaks manifesterer sig. Det grundlæggende nodemateriale, ostinatsatsen, gøres således til genstand for kompositionstekniske manipulationer, hvis systematik på detaljeplanet primært manifesterer sig som synlige transformationer: systematiske ændringer af tonehøjder og -længder, metriske forskydninger, konstruktion og reduktion af enkeltkomponenter, etc. I modsætning til den instrumentidiomatiske musik, som kendetegner populærmusiktraditionen, er Torkes komposition tydeligvis udarbejdet ved skrivebordet, ikke i øvelokalet. Denne strukturalistiske tilgang til det kompositoriske håndværk, som udgør en essentiel del af arven fra såvel den serielle som den minimalistiske musik, er Torke sig bevidst, hvilket fremgår af følgende udtalelse:

I do come out of the philosophy which says that, when a composer puts certain kinds of structures and inner relationships between notes, rhythms and harmonies into his music, this appeal to order creates value. Intellectual constructs are important to develop.<sup>42</sup>

Men til trods for denne værdsættelse og i *The Yellow Pages* tydelige vægtning af 'intellektuel' konstruktion, er Chaka Khan dog ikke gået fuldstændig bag af dansen: Værket *lyder* umiddelbart af popmusik, ganske vist i klassisk kammermusikalsk iklædning. Således dominerer ostinatsatsens klare markering af en konstant og regelmæssig fjerdedelspuls store dele af værket, også når ostinatsatsen er 'filtreret fra'; selv i fjerde værkdels polymetriske vævning markerer riffmotivet 4/4-rammen. Kun i den del af anden værkdels, hvor netop ostinatsatsen gøres til genstand for metrisk variation (fra  $2 \times 4/4$  til  $7/8 + 9/8$ ), brydes den metriske regelmæssighed for alvor. Hertil kommer den gennemgående brug af synkopering, et væsentligt stilkarakteristikum i det populærmusikalske forlæg, som Torke gør til et centralt element i sin egen produktion.<sup>43</sup>

Men den klareste betoning af det rytmiske aspekt sker i Torkes egne realiseringer af værket, hvor tempoet i begge indspilninger, i modsætning til partiturets tempo 120, er sænket til ca. 108-110, og derved kommer tæt på forlæggets tempo 106. I dette mindre hektiske tempo pointeres i en energisk, rytmisk fremadrettet, spændstig

42 Smith, Georg & Nicola Walker Smith: *American Originals – Interviews with 25 Contemporary Composers*, Faber and Faber, London 1994, s. 243.

43 Dette stilkarakteristikum får næsten alle kommentatorer til at påpege en lighed med Stravinskij, men bemærkelsesværdigt aldrig med amerikansk populærmusik.

spillestil, at det måske netop er den rytmiske fremdrift, der i udførelsen udgør musikens *raison d'être*.<sup>44</sup> Dette fysiske væsenstræk accentueres dels af Torkes udbredte anvendelse af spilleanvisninger som *staccato*, *marcato*, *pizzicato*, og dels af det generelt høje, ofte hektiske aktivitetsniveau, der, takket være den fremherskende anvendelse af korte nodeværdier, resulterer i gentagne gestiske *flights*, der ikke mindst eksponeres i den unisone satsstruktur, og en gennemgående barok motorik. *The Yellow Pages* udfolder sig således nærmest som et pulserende neo-barok *perpetuum mobile*, der med sin konstante synkoperede rytmik appellerer til kropslig medlevelse. I betragtning af, at det rytmiske aspekt generelt spiller en fremtrædende rolle i Torkes produktion, kan det næppe undre, at hans kompositioner er populære ikke blot i koncertsalen men i lige så høj grad på dansescenen.

Til trods for værkets traditionelle forankring i kompositions- musikens skriftkultur, har Torkes fascination af forlægget tydeligvis også omfattet dansemusikkens energi, som forsøges overført i værkrealiseringen. Kompositionens centrale stiltræk træder således først for alvor i karakter i kombinationen af kompositions- og spilleteknik.

## Kulørt musik – afsluttende æstetiske refleksioner

Som omtalt tidligere henviser værktitlen *The Yellow Pages* direkte til den proces af harmonisk 'mutation' som den graduelle transposition medfører. Men ud over at tjene som metafor for denne kompositionsteknik peger Torke på yderligere to tolkningsmuligheder. Den første udtrykker han i en programnote således:

The key of G major, around which the piece is based, is the color of yellow, or at least a darkish burnt yellow.<sup>45</sup>

Denne synæstetiske forbindelse af tonearter med farver kommer til udtryk i flere af Torkes titelvalg, dog mest udtalt i hans serie af ensatsede orkesterværker: *Bright Blue Music* (1985), *Ecstatic Orange*

44 I Present Music's indspilning synes musikerne at have det største overskud i forhold til de krævende stemmer; udførelsen er den mest 'tændte', tætte og pågående.

45 Internet-kilde: [www.classical.net/music/comp.lst/works/torke/program.html](http://www.classical.net/music/comp.lst/works/torke/program.html).

(1985), *Green* (1986), *Purple* (1987), *Black & White* (1988), *Ash* (1989) og *Red* (1991). Desuden blev *The Yellow Pages* i 1995 indlemmet i et nyt tresatset værk *Telephone Book*, her suppleret med to nye kvintetsatser med de forudsigelige titler *The Blue Pages* og *The White Pages*. Som for eksempel Johann Matthesons subjektive beskrivelse af enkelttonearters affektive karakteristisk i hans *Das Neu-Eröffnete Orchester* (1713), er der her ikke tale om, at Torke trækker på en fremherskende musikkulturel konvention, men blot giver udtryk for en privat oplevelse. To komponister før ham har ligeledes givet udtryk for samme synæstetiske sansning; Rimskij-Korsakovs indtryk af G-dur var således gyldenbrun, men Skrjabin var orangefarvet.<sup>46</sup>

Det er dog den anden tolkningsmulighed udtrykt af Torke selv i følgende citat, der, i forhold til en æstetisk positionering af Torke, inviterer til mere perspektiverige refleksioner:

If one believes that appropriation [...] is not a viable aesthetic, then one must conclude that shopping in the pawnshop of tonality will yield musical pages that are yellowed and old. Yet if one believes in the possibility of ahistoricism and further is not bothered by notions of accessibility and the 'allographic', then the music could be compared to the yellow pages, published for A.T.&T., as that book finds a place in every home.<sup>47</sup>

Ifølge Mark Swed stammer pantelåner-metaforen fra en unavn-given Yale-professor, som netop advarede Torke og hans medstuderende mod den høje pris de måtte betale, hvis de frekventerede tonalitets lånekontor.<sup>48</sup> Denne post-serielle advarsel mod som komponist at basere sig på et tonalt grundlag skal ses i lyset af den i midten af 80'erne veletablerede ny-tonalitet, som i slutningen af 60'erne slog igennem med den 'klassiske' amerikanske minimalisme repræsenteret ved komponister som Steve Reich og Philip Glass. Op gennem 70'erne vandt tonalitets genkomst stadig større udbredelse blandt unge komponister, der bekendte sig til en postmoderne og ahistorisk æstetik. Ikke mindst den neo-romantiske strømning i amerikansk kompositionsmusik (bl.a. John Corigliano og David Del Tredici) hentede med hensyn til såvel materiale som stil åbenlys inspiration i vesteuropæisk senromantik. I John

46 Dearing & Rust: *Musikens først & størst* (2. udg.), Politikens Forlag 1984, s. 115.

47 Internet-kilde: [www.classical.net/music/comp.lst/works/torque/program.html](http://www.classical.net/music/comp.lst/works/torque/program.html).

48 Noter til Decca 430 209-2, s. 5.

Adams postminimalistiske produktion fra slutningen af 70'erne og frem integreres minimalistisk kompositionsteknik i en overordnet neo-romantisk værkstil. En parallel udvikling kendetegner produktionen hos minimalismens første generation, hvis monumentale postminimalistiske værker fra 80'erne har foranlediget flere skribenter, blandt andet minimalisme-specialisten K. Robert Schwarz, til at foreslå betegnelsen 'maximalisme'.<sup>49</sup> Samtidig har postminimalisternes pragmatiske materialeholdning i en pluralistisk musikkultur resulteret i en løbende flirt med populærmusikalske islæt, tydeligst hos Philip Glass, som ud over at samarbejde med popmusikere, har baseret to symfonier på materiale af David Bowie og Brian Eno, "*Low*" *Symphony* fra 1992 og "*Heroes*" *Symphony* fra 1996.

Æstetisk set er det denne postmoderne og -minimalistiske strømning, som komponisten Michael Torke skriver sig direkte ind i. Som Mark Swed udtrykker det:

Torque represents a generation of young American composers who take Minimalism for granted and who came of age in an environment where the distinctions between pop and so-called serious musics did not have to be observed rigidly. It is a generation for whom the tonality and atonality wars had already been fought, a generation as unselfconsciously at ease with the metric complexities of Stravinsky as with the repeated formulae and radiant harmonies of Philip Glass or with the brazen energy of Madonna. Torke's music is informed by, and accepting of, all these musics.<sup>50</sup>

Denne inklusive æstetik kommer ikke blot til udtryk i Torkes pragmatiske materialeholdning og blanding af forskellige kompositionsteknikker. En væsentlig faktor er, at Torke i lighed med minimalismens og postminimalismens udøvende komponister, ofte selv er involveret som pianist i udførelsen og indspilningen af sine kammermusikalske værker – en praksis-konvention, der sikrer, at de stilistiske karakteristika, der hidrører fra en mundtlig musiktradition og som oftest forbliver usynlige i en grafisk notation, ikke desto mindre manifesterer sig i realiseringen. Som det også er tilfældet hos andre postminimalistiske komponister af samme generation (Steve Martland, Graham Fitkin, Michael Gordon),

---

49 I sin seneste bog *Minimalists* (Phaidon 1996) inddeler Schwarz således Reichs og Glass' produktion i en tidlig minimalistisk periode og en efterfølgende maximalistisk periode.

50 Mark Swed, s. 4.

vægter Torke en musikudøvelse, hvori populærmusikkens rytmiske energi udgør et væsentligt element.<sup>51</sup> Deri ligger utvivlsomt en del af forklaringen på den for ny kompositionsmusik usædvanlige popularitet, som er blevet Torkes musik og postminimalismen som helhed til del.

---

51 En diskussion om, hvorvidt Torkes åbenlyse pop-lyst må medføre en stempning af *The Yellow Pages* som kulørt musik også i negativ forstand, vil jeg overlade til de kritikere, for hvem begreber som 'tilgængelighed', 'popularitet' og 'kommercialitet' fortsat er uhørte i sammenhæng med noget så helligt som ny kompositionsmusik.