

Farben als Klang

Zu Michael Torques synästhetischem Komponieren

Der junge amerikanische Komponist Michael Torke (ausgesprochen: Torki), 1961 in Wilwaukee, Wisconsin geboren, erlangte bereits als sehr junger Komponist mit seinen Farbkompositionen viel Aufmerksamkeit. Nach Studien an der Eastman School of Music und an der Yale School of Music wurde er mit fünfundzwanzig Jahren als Komponist bei Boosey & Hawkes unter Vertrag genommen. Bedeutende Kompositionsaufträge und Preise tragen zur Verbreitung seiner Musik bei. Seit 1997 pendelt Torke zwischen den USA und Schottland, wo er als Komponist bei dem Royal Scottish National Orchestra tätig ist.

Der kompositorische Stil

Seine Kompositionsweise – vor allem in den Werken, die zwischen 1985 und 1995 entstanden sind – ist dadurch gekennzeichnet, daß darin einerseits Farben regelrecht vertont und andererseits ein neuer kompositorischer Stil realisiert wird, der Einflüsse klassischer und minimalistischer Musik miteinander verbindet. Es entstanden in jener Zeit Farbkompositionen wie *Green*, *Ecstatic Orange*, oder *Bright Blue Music*, die nicht mehr von ausgeprägten Themen bestimmt sind, sondern sich mit wenigem motivischen Material begnügen. Dominant ist jeweils die Tonart, die – nach Torques Empfinden – der Farbe entspricht, die das Werk thematisiert. Solche monothematischen Werke sind für den Hörer gewinnend und interessant, weil sie einprägsame rhythmisch-motivische Momente stetig leicht variieren, sequenzieren, kontrapunktisch gegeneinander setzen und dynamisch verändern, so daß sich durchaus eine Entwicklung abzeichnet. Diese Kompositionen entstanden meist für Sinfonie-Orchester, aber auch für kammermusikalische Besetzungen im »klassischen Sinne«. Zu den Komponisten, die Torke am meisten beeinflußt haben, gehören Ludwig van Beethoven und Steve Reich. Über Beethoven schrieb Torke: »He's so original ... He uses simple elements and yet all the time he's doing something unexpected. You can't quite tell why there's such conviction behind it. His music is so awkward and compelling at the same time.«¹ Die Simplizität klassischer Musik, die Torke hier im Blick auf

Beethovens Musik beschreibt, versucht er, auch in seiner Musik zu verwirklichen. Dabei legt er Wert darauf, daß artifizielle Musik den Hörer möglichst direkt anspricht und auch intellektuell befriedigt, so daß er sie – im Gegensatz zu Pop-Musik – immer wieder gern hört. So äußerte er gegenüber Jesse Hamlin: »Whispers, for instance, and compare that to Beethoven and Tchaikovsky. They had something in common: They spoke directly to you, almost in your face. The music spoke immediately to the ear, the head and the heart. I felt intuitively that as a composer one had to restore that kind of directness.«² Gegenüber Fiona Maddocks differenzierte er aber weiter: »The very thing that makes popular music attractive is exactly what I least like about it: its disposability. It tires easily. ... I can always return to the Beethoven String Quartets – everyone says it, but it's true. And Bach.«³

Der Einfluß minimalistischer Musik auf Torques Kompositionen wird deutlich, wenn man die Dispositionen seiner Kompositionen betrachtet. Meist beginnen und enden sie ohne exponierende und zusammenfassende Partien. Einzelne rhythmische Motive, die bisweilen an minimalistische Patterns erinnern, sind allgegenwärtig und prägen die Werkstruktur. Desweiteren erinnert auch die reduktive Verwendung von Harmonien an Kompositionen des Minimalismus. Über stilistische Einflüsse auf seine Kompositionen schreibt Torke selbst: »Beethoven remains my favorite composer ... But I have to confess that the most important influence on my music overall, is Steve Reich.«⁴ Da Torques Werke jedoch Entwicklungen, Höhepunkte und Wechsel zwischen spannenden und ruhigen Momenten aufweisen, muß man sie von der eigentlichen minimalistischen Musik deutlich abgrenzen.

Schrieb Torke 1985 und in den folgenden Jahre hauptsächlich Kompositionen, die mit nur einer Harmonie arbeiten und monothematisch sind – insbesondere Farbkompositionen –, so interessiert er sich in jüngerer Zeit für eher modulierende und komplexer strukturierte Werke, wie zum Beispiel seine 1997 vollendete *Brick Symphony* oder das Werk *Pentecost* für Sopran, Orgel und Streichorchester zeigen. Ein Ariadne-Faden jedoch, der Torques Werke eint, ist seine positive Lebenseinstellung. Michael Tumelty gegenüber äußerte er: »I tend to be an optimistic person, philosophically ... I can be in a lousy mood like anyone else, but I've always wondered why music has too often to get bogged down with the idea that it has to show the torment either in the composer's soul, or of the century in general.«⁵ Dieser Optimismus prägt Torques

2 Ebd.

3 In einem Interview mit Fiona Maddocks, *With flying colours*, in: *The Independent*, London: 21. September 1990, S. 16.

4 In einer e-mail an die Autorin vom 9. März 1999. Darin verweist er insbesondere auf seine Kompositionen *Four Proverbs* und sein *Saxophone Concerto*.

5 In: Michael Tumelty, *An optimistic kind of music*, in: *Glasgow Herald*, Glasgow, 11. März 1998, S. 19.

1 Jesse Hamlin, *Torque Builds on His Career*, in: *Sunday Examiner & Chronicle*, San Francisco, 11. Januar 1998, S. 46.

Werke und scheint der Grund für deren Erfolg zu sein.

Synästhetische Erfahrungen

Das Phänomen, Farben mit Musik in synästhetische Verbindungen zu bringen, hat im Laufe der Jahrhunderte immer wieder das Interesse von Philosophen, Künstlern und Musikern hervorgerufen. Besonders seit dem 19. Jahrhundert wurde mit der Formung des Synästhesie-Begriffs eine Domäne geschaffen, die sowohl der Psychologie, der Philosophie, der Musikwissenschaft und anderen Wissenschaften, eine neue Betrachtungsweise der inter-sensuellen Verbindungsmöglichkeiten zeigte.⁶ Der Zwiespalt, der sich daraus ergibt, daß Musik eine sich in der Dimension Zeit bewegende und Malerei eine räumlich erscheinende Ausdrucksform ist, scheint bis heute nicht ganz überwunden, auch wenn es viele Versuche gibt, beide Künste miteinander zu verbinden. Geht man aber wie Adorno⁷ davon aus, daß Musik und Malerei insofern, als sie Ausdrucksmöglichkeiten von gleichen Phänomenen sein können, zueinander in Beziehung treten, so kann man Michael Torkes Komposition *Bright Blue Music* zu Visuellem ins Verhältnis setzen. Er verbindet darin (hier besonders mit der Tonart D-Dur) ein übergeordnetes Phänomen (Optimismus) mit einem Element der Malerei (der Farbe Blau).

Michael Torke ist insofern Synästhetiker, als er bestimmten Farben Tonarten zuordnet. Sowohl die Tonart als auch ihr Grundton entsprechen einer Farbe.⁸ Zu seinen Farbkompositionen, die meist nach 1985 entstanden sind, zählen neben den bereits genannten auch noch *Purple, Black & White, Ash, Rust, Bronze* und *Red*. Schon im Alter von fünf Jahren war ihm bewußt, daß für ihn die Tonart D-Dur blau ist.⁹ Er empfindet jedoch nicht nur seine eigenen Kompositionen so, sondern auch die anderer Komponisten: »... I see blue when I listen to D major. It applies to other composers' music, too. Now Brahms's Second Symphony [in D major] – wow, it's the most vivid, electric blue of the repertory.«¹⁰ In seinem Werk *Ecstatic Orange* steht eine bestimmte Tonkombination für die Farbe orange: »Three of the six-note sequences in *Ecstatic Orange* make me see orange.«¹¹ Diese Farbe sieht und empfindet er beim Erklängen der mixolydischen E-Dur-Tonart, wobei besonders der Ton gis diese Farbempfindung hervorruft, wie das folgende Zitat zeigt: «As the music continued to focus around G-sharp (in the context of E Mixolydian) the color orange was aroused as a synesthetic reaction by the composer. Different shades of paint seem to splash around the

orchestral forces, but it is always some hue of orange.«¹² In *The Yellow Pages* entspricht dagegen die Tonart G-Dur der Farbe gelb: »Finally, the key of G major, around which the piece is based, is the color of yellow, or at least a darkish burnt yellow.«¹³ Weiterhin assoziiert der Ton b die Farbe braun, der Ton es entspricht olivgrün und die Tonart E-Dur einem strahlenden und frühlinghaften grün.¹⁴

Torke »sieht« Farben, »hört« aber keine Bilder. Er interessiert sich jedoch sehr für bildende Kunst. Einerseits bevorzugt er Werke, die nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind, darunter besonders Werke des abstrakten Expressionismus und der Pop-Art. Andererseits hat er ebenso großes Interesse an Kunstwerken aus der italienischen Renaissance.¹⁵ Geht man, wie Adorno, davon aus, daß sich bildende Kunst und Musik um so näher kommen, je abstrakter sie jeweils sind (als Beispiele nennt er Paul Klee und Wassily Kandinsky), so kämen Werke des abstrakten Expressionismus in der bildenden Kunst entsprechend ähnlich komponierten Musikwerken ebenfalls nahe. Auch die Pop-Art, die oft als visualisierte Variante der minimal music gegenübergestellt wird¹⁶, scheint Malerei und Musik zu verknüpfen. Hier entsprechen sich Musik und Malerei auf einer übergeordneten Ebene. Torkes Präferenz der Pop-Art scheint sich aus seinem kompositorischen Stil zu ergeben.

Torkes Kompositionsverfahren nach Farben beruht auf seinen ganz persönlichen Assoziationen. Er bringt eine individuelle Disposition zur Geltung, nämlich seine persönliche Eigenschaft, Farben in Tönen und Töne in Farben hören zu können. Dem Zuhörer geben über diesen Zusammenhang einzig die Werktitel Auskunft, die vielleicht seinen eigenen Farbsinn wecken können.

Ein Beispiel: *Bright Blue Music*

Torke komponierte *Bright Blue Music* für großes Orchester zwischen dem 18. Juli und dem 1. September 1985 als vierundzwanzigjähriger Student an der Yale University. Das Werk wurde von dem New York Youth Symphony Orchestra in Auftrag gegeben und am 23. November 1985 in der Carnegie Hall, New York City, unter Leitung von David Allan Miller uraufgeführt. (Es existiert ebenfalls eine Fassung für Klaviertrio, die den Titel *The Harlekins are looking at you* trägt.) In dieser Orchestermusik versteht es Torke, seinen Optimismus musikalisch adäquat zu verwirklichen. Dazu tragen vor allem die Dur-Tonalität, einfache Melodien und markante Rhythmen bei. Aufschlußreich ist dafür ein Satz von Torke über den philosophischen Einfluß Ludwig Wittgen-

12 Ebd.

13 Mary Ann Feldmann, *Michael Torkes Ecstatic Orange*, in: Programmheft des Minnesota Orchestra: Showcase, March 1989, S. 10.

14 Michael Torke in einer e-mail an die Autorin, a.a.O.

15 Ebd.

6 Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Musik und bildende Kunst: von der Tonmalerei zur Klangskulptur*, Laaber, 1990.

7 Vgl. Theodor W. Adorno, *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, in: Adorno, Theodor W., *Gesammelte Schriften*, Bd. 16. Frankfurt am Main, 1978, S. 633.

16 Vgl. Edward Strickland, *Minimalism: Origins*, Bloomington 1993.

8 Vgl. dazu auch die interessante Gegenüberstellung von synästhetischen Empfindungen einzelner Komponisten und Tönen/Tonarten in: Carl Loef, *Farbe-Musik-Form, Ihre bedeutenden Zusammenhänge*, Göttingen, 1974, S.109.

9 Michael Torke, Programme Notes zu *Bright Blue Music*, November 1998, ebenso publiziert im Internet: <http://www.classical.net/music/comp.lst/works/torke.program.html>, vom 17.07.1998.

10 Zu Fiona Maddocks, in: *With flying colours*, a.a.O.

11 Ebd.

18 Siehe auch: Michael Stewart, Torke. *Color Music*, in: Gramophone, London: Februar 1992.

17 Michael Torke, Programme Notes zu *Bright Blue Music*, a.a.O.

steins: «Inspired by Wittgenstein's ideas that meaning is not in words themselves but in the grammar of words used, I conceived of a parallel in musical terms: harmonies in themselves do not contain any meaning, rather, musical meaning results only in the way harmonies are used. Harmonic language is then, in a sense, inconsequential. If the choice of harmony is arbitrary, why not then use tonic and dominant chords – the simplest, most direct, and – for me – the most pleasurable? Once this decision was made and put in the back of my mind, an unexpected freedom of expression followed. With the simplest means, my musical emotions and impulses were free to guide me. The feeling of working was exuberant; I would leave my outdoor studio, and the trees and bushes seemed to dance, and the sky seemed a bright blue. That bright blue color contributed toward the piece's title, but in conjunction with another personal association. The key of the piece, D major (from which there is no true modulation), has been the colour blue for me since I was five years old.»¹⁷ Hinzu kommen die fanfarenähnlichen Partien, welche von Blechblasinstrumenten übernommen werden, insgesamt die Besetzung mit »glänzenden« Klangfarben sowie zahlreiche Perkussionsinstrumente. Torke verläßt nur ein einziges Mal die Tonart D-Dur, die Farbe Blau, im Zuge einer spannungsvollen Passage, in der A-Dur erklingt. Das Motiv, das das gesamte Werk prägt, setzt sich im wesentlichen aus Variationen des folgenden Modells zusammen:



Die Komposition entwickelt daraus eine große, optimistische und helle Steigerung, getragen von Melodielinien, Dynamik und dem Wechsel von ruhigen und spannungsvollen Phasen.

Zusammenfassung

Was im 19. Jahrhundert in der Programmmusik mit der »Vertonung« von Gemälden – wie etwa durch Modest Mussorski – verwirklicht wurde, scheint heute in Werken Michael Torkes in reduzierter und abstrahierter Art weiterzuleben. Er vertont nun nicht mehr Bilder, dafür aber mit einzelnen Farben Elemente der Malerei, aufbauend auf seiner synästhetischen Begabung, Tonarten als Farben zu hören. Da er sich, wie erwähnt, in jüngerer Zeit harmonisch komplexeren Werken zuwendet, können die »reinen« Farbkompositionen als eine abgeschlossene Phase seines Komponierens angesehen werden.

Die einfache Harmonik seiner Farb-Kompositionen sowie der tänzerisch-leichte Charakter solcher Werke inspirierte den Choreographen Peter Martins des New York City Ballets, Tänze zu Torkes Musik zu gestalten und aufzuführen. Die Kompositionen *Ecstatic Orange*, *Green* und *Purple* wurden später in einem Ballett-Triptychon choreographiert¹⁸. Torkes Farbenmusik ist damit eine zweite Visualisierung zu teil geworden. ■

(Michael Torkes Farbenmusik ist bei Argo aufgenommen, CD *Color Music*, Argo 433 071-2; CD *Javelin, The Music of Michael Torke*, Argo 452 101-2.)