

boris
bergmann
hölder

Boris Bergmann als Komponist und Interpret der eigenen Klavierwerke

Eine fast einzigartige Vielfältigkeit kennzeichnet das musikalische Schaffen Boris Bergmanns. Bergmann, 1970 geboren, ist Komponist sowohl von autonomer Kunstmusik als auch von Filmmusik, er ist sowohl klassisch ausgebildeter Pianist als auch Keyboarder und Drummer in Punk- und Metal-Bands sowie in Elektro- und Rembetiko-Formationen. Und hier beginnt schon die Herausforderung, einer so facettenreichen wie unabhängig kreativen Musikerpersonlichkeit gerecht zu werden, denn die Formulierung suggeriert Gegensätze, wo in Wirklichkeit eine selbstverständliche Wechselbeziehung, ein Inspirationsgeflecht zwischen nur scheinbar einander fernliegenden ästhetischen Positionen besteht. Das vorliegende Album Hölder (so wurde Hölderlin von seinen Freunden genannt) fasst Klavierkompositionen aus den Jahren 1998 bis 2015 zusammen. Es spannt damit einen weiten Bogen und zeigt exemplarisch die Entwicklung, die Bergmann als Komponist für das ihm auch als Interpret vertraute Instrument durchlaufen hat.

Martin Ullrich: Auch wenn das eine etwas grobe Typologie sein mag: Siehst Du Dich als Komponist in Deiner Vorgehensweise eher konstruierend oder eher intuitiv?

Boris Bergmann: Eher intuitiv wobei: ich kann es gar nicht so unterscheiden. Ich würde sagen, die Materialgewinnung ist eher intuitiv und der Kompositionsprozess ist konstruktiv.

MU: Interessant! Es gibt doch eine Reihe von Komponisten, gerade im 20. und 21. Jahrhundert, bei denen man das eher als umgekehrt beschreiben würde: die Materialgewinnung als konstruktiv und die eigentliche Ausführung als intuitiv.

BB: Ich bin beispielsweise bei der Sonate Nr. 3, der Hölderlin-Sonate, mit der das Album beginnt, von einer Stelle in Peter Hartlings Hölderlin-Roman ausgegangen. Härtling beschreibt dort, wie

Hölderlin in seinem Turm stundenlang auf Flöte und Klavier improvisiert hat. Diese Vorstellung hat mich einfach fasziniert: wie jemand, der die kurzen, prägnanten Scardanelli-Gedichte verfasst, gleichzeitig dasitzen und stundenlang vor sich hin improvisieren kann. Das hat mich dann dazu veranlasst, dass ich selbst tatsächlich zunächst einmal stundenlange Improvisationen aufgenommen habe. Diese Aufnahmen habe ich mir dann über Wochen hin immer wieder angehört, bis ich genau wusste, was wann kommt. Und dann habe ich angefangen, Passagen herauszuschneiden und diese in sich unverändert neu zusammenzustellen. Insofern würde ich sagen, die Materialgewinnung war in diesem Fall tatsächlich intuitiv, weil improvisiert, die Auswahl war auch intuitiv, und das Zusammenfügen war dann ein wirklich rationaler Prozess.

MU: Und war der Vorgang als Ganzes, so wie Du ihn jetzt beschrieben hast, von Anfang an in diesen Schritten geplant, oder hat sich hier auch quasi intuitiv eins aus dem anderen ergeben?

BB: Das hat sich auch intuitiv ergeben. Ich habe mir bei Schritt eins noch nicht überlegt, was ich dann als Schritt zwei machen werde.

Das seelisch-seismographische Element der Bergmannschen Kompositionen, das für den Komponisten von zentraler Bedeutung ist, wird bemerkenswerterweise gerade durch den konsequenten Einsatz mechanischer Aufnahmetechnik ermöglicht.

BB: In diesem Verfahren sehe ich etwas, was uns mit Sicherheit von früheren Komponisten unterscheidet. Die Möglichkeit, mit einem Abstand von zwei Jahren eine vorhandene Improvisation neu anzuhören, bestimmte Passagen herauszuschneiden und mit Hilfe von digitaler Technik neu zu komponieren, also wirklich im engsten Sinne des Wortes zusammenzustellen.

MU: Wobei es interessant ist, dass Du die Kompositionen zurücktranskribierst und sie ganz klassisch als Notentext aufschreibst. Es wäre ja auch denkbar, dass Du als Endprodukt eine Soundcollage herstellst. Das tust Du aber nicht am Ende steht ein Notentext, wie bei Beethoven oder Ravel, und den Rezipienten bleibt verborgen, dass es diese technologische Zwischenstufe gab.

BB: Genau es ist eigentlich eine Rücktransformation.

Hier wird eine Eigenart in Bergmanns Schaffensprozess deutlich: Unbewusste, spontane, improvisatorische Elemente und Prozesse spielen eine ebenso große Rolle wie die rational durchgeführte Verarbeitung und Rekombination mit avancierten technischen Mitteln. All das wird aber nicht mit besonderer Geste präsentiert, sondern sinkt in der endgültigen Fassung der Kompositionen in den Hintergrund (oder Untergrund) zurück. Gleiches gilt für außermusikalische Inspirationsquellen, seien Sie literarischer oder privater Art.

MU: Kannst Du noch etwas mehr zum Hölderlin-Bezug, auch zum Härtling-Bezug, sagen?

BB: Meine Improvisations-Skizzen sind 2009 entstanden. In dieser Zeit habe ich mich mit dem Hyperion, auch mit den Gedichten, insbesondere den Scardanelli-Gedichten, und mit Härtlings Hölderlin-Buch befasst. Dem lag zunächst gar nicht die Absicht zugrunde, etwas zu komponieren.

MU: Die Entstehungszeit im Notentext der Sonate ist ja mit 2011 angegeben.

BB: Ja, die ersten beiden Sätze waren 2009 schon weitestgehend fertig, aber bei dem Schlusssatz hatte ich mich sozusagen verrannt. Ich hatte erst einen ganz anderen Schlusssatz, der dann aber doch nicht gepasst hat. 2010 habe ich gar nicht an der Sonate gearbeitet und dann 2011 noch einmal diesen neuen Schlusssatz geschrieben. Deswegen ist die ganze Sonate auf 2011 datiert.

MU: Und der dritte Satz ist dann nicht mehr in diesem quasi improvisatorischen Verfahren entstanden?

BB: Doch ich habe auf ältere Improvisationen zurückgegriffen und bin bei diesem Verfahren geblieben.

MU: Sind andere Stücke auf diesem Album auch so entstanden, aus einem Improvisationsfundus?

BB: Die erste Klaviersonate zum Teil. Der erste und teilweise der dritte Satz sind so entstanden.

Die 1998 entstandene Sonate ist Bergmanns erste veröffentlichte Komposition. Der Unterschied zur dritten Klaviersonate ist deutlich, so in der reichen Verwendung von Jazz-Charakteristika und von toccatenhaften, repetitiven Strukturen, die sich durch fast alle Teile des fünfsätzigen Werks ziehen. Unverkennbar sind Bergmanns Musiziererfahrungen als Schlagzeuger in Rock- und Punkformationen hier mit eingeflossen. Auch bei der ersten Sonate gibt es aber einen intertextuellen Bezug, der wiederum nicht präventiv ausgestellt wird, aber die Form des Stückes untergründig beeinflusst hat.

BB: Die Sonate orientiert sich formal sehr stark an der Cellosone in C-Dur von Benjamin Britten. Zu der Zeit habe ich die Cellosone selbst viel gespielt, und sie war mit ihrer fünfsätzigen Form und ihren Charakteren eine Art von Blaupause für mich.

Dieser Hinweis ist wertvoll, auch, um Bergmanns Verhältnis zur Tonalität nachvollziehen zu können. Seine diesbezüglichen Wurzeln liegen nicht so sehr in der mitteleuropäischen Serialität, sondern in einer gebrochenen Tonalität, in der sich tonale Felder mit freitonalem Ausbruch abwechseln. In diesem Zusammenhang ist die Frage von Bedeutung, inwiefern das Komponieren von Kunstmusik im emphatischen Sinn sich bei Bergmann mit der Produktion von Filmmusik und Popmusik in Beziehung setzt.

MU: Nehmen wir das Poem No. 1 von 2012. Nicht, dass ich denken würde, es handle sich hier um Filmmusik. Aber der Mut zur Stimmungshaftigkeit in dieser Komposition, auch die Sparsamkeit, was Dissonanzen angeht ist das nicht ein Stück weit durch Deine Tätigkeit als Filmkomponist ermöglicht worden?

BB: Auf jeden Fall. Das hat mich insofern beeinflusst, als ich mich durch das Komponieren für Filme wieder an dissonanzärmere Musik gewöhnt habe.

Die beiden auf dem Album enthaltenen Walzer von 2010 und 2015 sind Gelegenheitskompositionen im besten Sinne. Sie sind der Lebensgefährtin des Komponisten, der österreichischen Schauspielerin Silvana Buchbauer, gewidmet.

BB: Diese Arbeit hat mir großen Spaß gemacht man bewegt sich dabei in einem traditionellen Umfeld, und es ging mir darum, Figuren zu entwickeln, die durch ihre Dissonanzanreicherung Komik entwickeln und trotzdem ihre Würde und Eleganz nicht verlieren. Es macht Spaß, auf diesem Grat zu wandeln.

Das Album ist komplett auf Bergmanns privatem Flügel eingespielt, einem historischen Instrument von 1910. Der Komponist schätzt das besondere Timbre des Schwebtönen-Flügels, aber auch die völlige Kontrolle über den Produktionsprozess, die ihm durch die Unabhängigkeit von einem Tonstudio ermöglicht wird. Das gilt für das vorliegende Album genauso wie für das etwa zeitgleich produzierte Album mit Klavierstücken Alexander Scriabins, der für Bergmann in seinem eigenen Selbstverständnis als Interpret und Komponist eine wichtige Größe ist.

MU: Gibt es für Dich ein Spannungsverhältnis zwischen Deiner Rolle als Komponist und Deiner Rolle als Interpret Deiner eigenen Werke?

BB: Ja, das gibt es auf jeden Fall, aber eigentlich eher im umgekehrten Sinne: Aus meiner Rolle als Interpret lerne ich als Komponist dazu. Ich schreibe beispielsweise viele Dinge gar nicht mehr so detailliert in die Noten. Durch meine Beschäftigung mit Scriabin hat sich diese Erkenntnis noch einmal verstärkt: dass jede notierte Musik immer nur eine mögliche Interpretation von vielen ist. Wenn man sich die historischen Aufnahmen von Scriabin selbst anhört, ist das ja besonders krass: Er spielt teilweise ganz anders, als es im Notentext steht Tempoänderungen, ja sogar Noten, die nicht im Text notiert sind.

Boris Bergmann ist ein musikalischer Grenzgänger im besten Sinne ja eigentlich ein Überschreiter, Auflöser, Negierer von Grenzen, wie sie herkömmlicherweise zwischen Interpretation, Improvisation und Komposition gezogen werden. Diese Entgrenzung vollzieht sich aber nicht mit großem, präventivem Gestus, sondern ganz selbstverständlich und mit einer wachen Sensibilität für die Beziehungen zwischen Tradition und Innovation.

Boris Bergmann as composer and interpreter of his own piano compositions

An almost unique diversity characterizes the musical creativity of Boris Bergmann. Born in 1970, Bergmann is a composer of both autonomous art music as well as film music; he is a classically-trained pianist as well as keyboardist and drummer in punk and metal bands, and electro and Rembetiko formations. This begins the challenge to be fair to such an overwhelmingly, multifaceted creative musical personality because this description suggests contrasts. However, in reality there is an obvious correlation, an inspirational network which exists between the apparently opposing aesthetic positions.

This Hölder album (which was what Hölderlins friends called him) combines piano compositions from 1998 to 2015. It spans a wide arc exemplifying, the development Bergmann has undergone as a composer and performer for his favorite instrument.

Martin Ullrich: This may be a bit of a rough typology, but in your approach as composer do you see yourself more constructive or intuitive?

Boris Bergmann: If anything, intuitive, although I cannot distinguish the two. I would say the materials preparation is more intuitive and the composing process is constructive.

MU: Thats interesting! There are a number of composers, especially in the 20th and 21st centuries for which one would use the opposite description: the materials preparation is constructive and the actual execution is intuitive.

BB: In Sonata No. 3 the Hölderlin Sonata for example, with which the album opens, it actually emanates from a point in the Hölderlin novel by Peter Härtling. Härtling describes Hölderlin

as having improvised on flute and piano in his tower for hours. This idea simply fascinated me: how someone who wrote the brief, concise Scardanelli poems could simultaneously sit there and improvise for hours. This prompted me to record hours of my improvisation. After that, I listened to these recordings again and again for several weeks until I knew exactly what came when. Then I began cutting out passages and reassembled them in a new way without altering them. To that extent, I would say the materials preparation was actually intuitive because in this case, it was improvised, the choices I made were intuitive but the subsequent assembly was a truly rational process.

MU: This process as a whole, as you have now described it, did you plan it from the start with these steps? Or did it quasi unfold intuitively, one step after the other?

BB: It also unfolded intuitively. At step one, I didnt think about what I would do at step two.

This mentally seismographic element of Bergmanns compositions, of central importance for the composer, is remarkably facilitated through the consistent use of recording engineering techniques.

BB: With this method, I see something that certainly differentiates us from earlier composers. First, there is the possibility to listen to existing improvisations again after an interval of two years. I then edit out certain passages and use digital technology to compose something new, combining them in the true sense of the word.

MU: And its interesting that you then transcribe your compositions, writing them down the classical way into musical notations. Its conceivable that you might even produce a sound collage as a final product. But you do not do this; in the end it is musical text, as with Beethoven or Ravel. The recipient is not aware that a technological intermediate step was involved.

BB: Exactly its actually a reverse transformation.

This is clearly an idiosyncrasy of Bergmanns creative process: unconscious, spontaneous, improvisational elements and processes playing equally important roles with the rational treatment performed. This is then recombined using progressive technical means. None of this is presented with a special gesture; rather, it subsides into the background (or underground), in the final version of the compositions. The same applies to non-musical sources of inspiration, be they literary or private in nature.

MU: Can you say anything more about Hölderlin or Härtling?

BB: My improvisational sketches originated in 2009. During that time, I dealt with the Hyperion and the poems, especially the Scardanelli poems, and with the Härtling-Hölderlin book. Initially, I had no intention of composing anything.

MU: The score of the sonata gives 2011 as its date of origin.

BB: Yes, the first two movements were already largely finished in 2009, but I got off on the wrong foot with the final movement, so to speak. At first, I had an entirely different final movement, which was totally unsuitable. I did not work on the sonata in 2010. Finally, in 2011, I composed the new finale. That's why the entire sonata is dated 2011.

MU: And did the third movement not come into being through this quasi-improvisatory process?

BB: Yes, it did. I fell back on older improvisations and remained true to this process.

MU: Did other pieces on this album also originate from improvisation sources?

BB: To some extent the first piano sonata did. The first and partially the third movement were created that way.

The resulting 1998 Sonata is Bergmanns first published composition. There is a clear differ-

ence from the third piano sonata through the rich use of jazz characteristics and the repetitive structures of a toccata. These run through almost all parts of the five-movement work. Bergmanns performance experience as a drummer in rock and punk groups is incorporated unmistakably here. But as in the first sonata, there are intertextual references, which in turn are not implemented pretentiously; these have subliminally influenced the shape of the piece.

BB: In form, the sonata is based strongly on the Cello Sonata in C major by Benjamin Britten. During this period, I often played the cello sonata myself. With its form of five movements and their characteristics, it served as a kind of blueprint for me.

This reference point is also valuable in order to comprehend Bergmanns relationship to tonality. In this regard his musical roots lie not so much in the Central European seriality, but rather in a broken tonality, in which tonal tracks alternate with free-tonal outbursts. In this context it is meaningful to ask to what extent the composing of art music in the definitive sense of the word is related to Bergmanns production of film and pop music.

MU: Take the Poem No. 1 from 2012, although I would not think of it as film music. But did the bold use of atmosphere in this composition and the frugality of dissonance evolve a step further due to your accomplishments as a composer of film music?

BB: Absolutely. This influenced me in view of the fact that I again became accustomed to music with less dissonance through my composing of film music.

Both of the waltzes from 2010 and 2015 included in the album are celebratory compositions in the best sense of the word. They are dedicated to the Austrian actress Silvana Buchbauer, the composers longtime partner.

BB: This work was a lot of fun to do. You're moving in a traditional environment and I was concerned to develop characters that evolve with humor by being enriched through dissonance. However, they still maintain their dignity and elegance. Its fun to walk this fine line.

The album was performed completely on Bergmann's private grand piano, a historic instrument from 1910. The composer appreciates the special timbre of the Schwechten piano as well as having complete control over the production process. This is only possible because he is independent of a recording studio. This is true for the present album as well as this album with piano pieces by Alexander Scriabin and which was produced around the same time. Alexander Scriabin is an important factor for Bergmann in his own self-image as a performer and composer.

MM: Is there some form of tension between your role as a composer and as an interpreter of your own works?

BB: Yes, absolutely, but really vice versa. Through my role as interpreter I develop more as a composer. For example, I no longer notate as many details in the score. Through my involvement with Alexander Scriabin, this realization has been further reinforced: that every written note of music is only one possible interpretation of many. If you listen to the historical recordings from Scriabin himself, it is especially glaring: he plays quite differently from what is written in the score - tempo changes and even notes, which have not been written down.

Boris Bergmann is a cross-border musician in the best sense he actually transcends, dissolves and negates borders as they are conventionally drawn between interpretation, improvisation and composition. But this dissolution is not implemented with expansive, pretentious gestures but more as a matter of course and with an astute sensitivity for the relationship between tradition and innovation.