

- 1932 Erster Musikunterricht bei Victoria Silva und Leonor Silva de Davidson am Konservatorium in Temuco.
- 1935 Zieht mit seinen Eltern nach Santiago, wo er seine musikalische Ausbildung im Conservatorio Nacional fortsetzt: Komposition bei Pedro Humberto Allende (1936-) und Domingo Santa Cruz (1942-), Geige bei Ernesto Ledermann, Klavier bei Alberto Spikin, Chor- und Instrumentales Dirigieren bei Armando Carvajal.
- 1946 Professur für Musikanalyse am Conservatorio Nacional de Música der Universidad de Chile.
- 1950 *Konzert für Violine und Orchester*: Preisgekrönt beim III. Festival de Música Chilena.
- 1951 Graduiert in Komposition und Musikwissenschaft an der Universidad de Chile. Wird Ordinarius für Komposition am Conservatorio Nacional der Universidad de Chile.
- 1954-56 Studienreise nach Europa (Italien, Österreich, Deutschland, Frankreich und Spanien).
- 1955 *Streichquartett Nr.3 „Aus der Alten Welt“*; *Divertimento für Orchester*; *Sinfonie Nr.1.1956-57. Wiederaufnahme der pädagogischen Arbeit*. Konzert für Flöte und Streichorchester; *Sinfonie Nr.2 „De Profundis“*; *Streichquartett Nr.4*.
- 1958 Oper *La muerte de Don Rodrigo (Der Tod von Don Rodrigo, König der Westgoten)*.
- 1958-59 *Streichquartett Nr.5*. Veröffentlicht sein Essay „Krise der Kompositionslehre im Abendland“ (bestehend aus 9 Aufsätzen).
- 1960 *Streichquartett Nr.6 (Sephardische Variationen)*.
- 1960-62 Leitet das Instituto de Extensión Musical (IEM) der Universidad de Chile.
- 1961 Gründet das "Taller 44" („Werkstatt 44“) an der Fakultät für Musikalische Kunst und Wissenschaft und Darstellende Kunst der Universidad de Chile. Dort ausgebildete Komponisten u.a.: Luis Advis, Carlos Botto, Gabriel Brncic, Roberto Falabella, Fernando García, Melikof Karaian, Sergio Ortega, Hernán Ramírez, David Serendero, Edmundo Vásquez, Cirilo Vila, ausserdem die Musikwissenschaftler Raquel Bustos und Luis Merino. *"La Cueca larga" (Die Lange Cueca <Chiles Nationaltanz>) für Chor, Klavier und Schlagzeug* (Text Nicanor Parra).

8 Prof. Gustavo Becerra-Schmidt, Conservatorio Nacional de Música der Universidad de Chile 1965

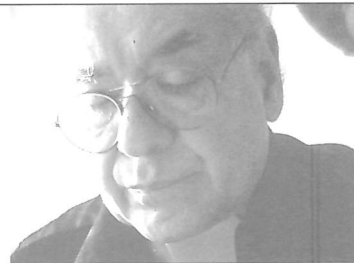
- 1962 *"Canciones de Altacopa" (Lieder des hohen Pokals) für Tenor und Kammerensemble* (Text Andrés Sabella); *Quinteto para piano y cuarteto de cuerdas*.
- 1963 Aufenthalt in Paris: Filmmusik für Joris Ivens' Dokumentarfilm "A Valparaíso". Teilnahme an der Tribune Internationale de Composition des Internationalen Musikrats der UNESCO.
- 1964 *Konzert Nr.1 für Gitarre und Orchester*.
- 1965 Leiter der Abteilung für Komposition am Conservatorio Nacional de Música der Universidad de Chile.
Sinfonía Nr. 3; *"No me lo pidan" (Verlangt es nicht von mir), Lied für Tenor und Klavier* (Text Pablo Neruda).
- 1966 *"Juegos" für Klavier, 12 Tischtennisbälle, Tonband und einen Backstein*; *"Homogramas I" (Theoretisches Poem) für Orchester*; *Oratorio Macchu Picchu* (Text Pablo Neruda).
- 1967 *Oratorio "Lord Cochrane de Chile"* (Text Pablo Neruda).
- 1968 Sekretär der Fakultät für Musikalische Kunst und Wissenschaft und Darstellende Kunst der Universidad de Chile. Teilnahme am Reformprozess der Universität. *Konzert Nr.2 "Formas de Comando" (Kommando-Formen) für verstärkte Gitarre und Jazz-Combo*.
- 1969 Mitglied der Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile (Kunstakademie des Chilenischen Instituts), Beitrittsvorlesung „El mito del talento en música., (Der Mythos des Musiktalents).
"Elegie an den Tod Lenins" für Solisten, Chor und Orchester (Text Vicente Huidobro). Vertonung des Filmes *Valparaíso mi amor (Valparaíso, meine Liebe)* (von Aldo Francia).
- 1970 *Konzert für Gitarre und 12 Stimmen*; *Konzert für Oboe, Klarinette, Fagott und Streicher*.
- 1971 Die Regierung Salvador Allendes ernennt ihn zum Kultur- und Presseattaché an der Chilenischen Botschaft in der BRD.
Erhält den Premio Nacional de Arte (Nationalpreis für Kunst).
- 1972 *Sonate für Violine und Klavier*; *"Historia de una provocación" (Geschichte einer Provokation), Funkoper* (Text Luis Bocaz)
- 1973 Putsch in Chile. Wird aus dem Diplomatischen Dienst und aus der Universidad de Chile entlassen.



- 1974 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Carl von Ossietzky-Universität in Oldenburg (Analyse, Komposition, und Musiktheorie). *Ossietzky-Lied für Solisten und Rockband* (Text Bertolt Brecht); Kantaten „*Corvalán*“ mit *elektronischer Begleitung* und „*Chile 1973*“ für *Solisten und Orchester* (Text Neruda, Rigo Ros, Peter Weiss). *Estructura Cuadridimensional (Vierdimensionale Struktur)* für beliebige Tonquellen.
- 1975 *Diez Trozos para 8 solistas (10 Stücke für 8 Solisten)*.
- 1976 *"Progresiones" für multimedia*, Mitarbeit von Flor Auth.
- 1978 *Konzert für 2 Gitarren und Orchester: "Américas"*, populäre Kantate (Text Pablo Neruda) ; *Trio für Violine Waldhorn und Klavier* (Prosodische Kontrolle, Text Gustavo Becerra) .
- 1979 *"Charivari" für Flöte, Pauken, Vibrafon, Xilorimba, Schlagzeug und Klavier*.
- 1980 *"Konzertante Ausstellung"* in Zusammenarbeit mit Flor Auth (1981) ; *"Oratorio Menor para Silvestre Revueltas" für Bariton und Kammerensemble* (Text Pablo Neruda); *"Allende" y "Memento"*, für die Gruppe „Quilapayún“.
- 1981 *"Triptychon", Lieder für Stimme und Klavier* (Text Bertolt Brecht) : *"Que despierte el leñador"*, für Chor.
- 1982 *"Transvisions Fugitives" für Klavier und Orchester* (Auftragswerk des Oldenburgischen Staatstheaters).
- 1983 *Oratorium "Carl von Ossietzky"*, (Textcollage von Elke Suhr) (Auftragswerk der Universität Oldenburg).
- 1984 *Concierto für Perkussion und Orchester* (Text aus der Apokalypse des III. Johannes) ; *Konzert für Cello und Orchester*.
- 1985 Santiago, Hommage zu seinem 60. Geburtstag (Gesellschaft Anacrusa im Goethe Institut). *Rapsodia für Solobratsche*.
- 1986 Essay „Lo así llamado bello en Música“ (Das sogenannte Schöne in der Musik). *Hommage à Liszt, für Klavier* ; *Oda al Mar (Ode an das Meer)* für *Rezitator und Computer* (Text Pablo Neruda).
- 1987 *Monodrama "Das Schweigen"*; *"Interior"*, für Computer.
- 1988 *"Nächtlicher Rat" (Walter Mehring)* (Auftragswerk der Stadt Oldenburg) ; *"Singen wann?"* . Erste Reise aus dem Exil nach Chile. Uraufführung des Oratoriums *"Machu Picchu"* in Santiago.

10 Prof. Gustavo Becerra-Schmidt, Reisender zwischen Lateinamerika und Deutschland 1988

- 1989 "Kinderkreuzzug" für Stimme und Klavier (Text. Bertolt Brecht); "Salomos Sprüche" für Kammerensemble ; "7 Pessach Lieder" Zur Feier des Jahres 5750.
- 1990 "Die Statuten des Menschen" für Bariton und Orchester; Sonate Nr.4 für Cello und Klavier.
- 1991 Konzert für Gitarre und Schlagzeug; "Contra la Noche" für Orchester (zum Gedenken an Jorge Peña Hen) ; "Fantasie über Themen von W.A. Mozart" für Geige und Klavier.
- 1992 Gastprofessur an der Universidad Católica de Chile. Emeritierter Prof. Universidad de Chile. *Variaciones en Tango* für Gitarrenquartett ; "Variationen, oder?" für Kammer-orchester; "Fantasia" für Clavichord ; "Muerte del Mar" für Soli und Orchester.
- 1993 Gastprofessur an der Fakultät für Kunst und Musik der Universidad de Chile (Seminar über Musiksemiologie). *Septett für Blechbläser*.
- 1994 "Überwindung" für Stimme und Orchester (Auftragswerk der Stadt Oldenburg) ; *Unplugged, interaktive Installation*.
- 1995 Verleihung der spanischen "Medalla de Plata al Mérito de las Artes". "Black Hole" für Kammerensemble.
- 1996 *Konzert Nr.2 für Klavier und Streichorchester (für das "Ashdod Kammerorchester", Israel)*.
- 1997 Vorsitzender der Jury des Musikwissenschaftlichen Wettbewerbs der Casa de las Américas, La Habana-Kuba. Essay „La posibilidad de una retórica musical hoy“.
- 1998 Gastprofessur an der Musikschule der Universidad de La Serena. *Sonata Nr.5 für Cello und Klavier (für Carlos Prieto)*. Mitglied des Ehren-Rates der Zs. "Revista Musical Chilena". Essays: „Rolle der Musikwissenschaft in der Kulturglobalisierung“ und "Referenzen um das musikalische Schaffen Iberoamerikas und sein Bezug zu Chile".
- 1999 "Niggunim I, II, III., für Flöte und Klavier ; "A toi de jouer" für die Gruppe "Quilapayún". "Oda a un Albatros viajero" für Mezzosopran und Klavier (Text Pablo Neruda).
- 2000 "Mi Padre era de Francia" für gemischten Chor (aus der sephardischen Tradition). "Tasten", für Klavier. „Wie das politische Singen geschieht“, für gemischten Chor (Text nach Erich Fried). „Ist da Jemand?“ für Kammergruppe, „Die Wahrheit“ für hohe Stimme und Kammergruppe (Text von Pablo Neruda).



„Ist da jemand?“

„Das Werk soll die Schwierigkeiten bzw. die Unmöglichkeit der Kommunikation in einer ungewohnten musikalischen Situation zeigen.“

1. Der Dirigent betritt die Bühne, da stehen Stühle und Notenpulte mit dem Rücken zum Publikum. Die Bühne ist leer. Er fragt laut: Ist da Jemand? Etwas kürzere Pause. Dann verläßt er die Bühne.
2. Man hört eine Blockflöte hinter den Kulissen spielen. Man hört verschiedene Multiphonien und Läufe. Es soll gezeigt werden, wie das Instrument klingt, wenn es in Bestandteile zerlegt wird. Man hört Schritte und der Instrumentalist betritt die Bühne. Bleibt eine Weile still. Er kontrolliert seine Uhr. Pause. Er fragt: Ist da Jemand? Pause. Er verläßt die Bühne. [...]
16. Während dessen, da alle schon in Richtung Publikum stehen, kommt der Dirigent nach vorne, wo er am (zweiten) Podium seinen Platz annimmt.
17. Jetzt addieren sich die Soli und der Zeitungsrythmus kommt, nach Möglichkeit, zu den Schuhen oder zu mit Vorteil zu schlagenden Teilen von Instrumenten. Das Ganze endet mit einem tutti sfz.
18. Der Dirigent verläßt die Bühne und schreit zwischen den Kulissen: Is da Jemand?

Spiel (2000, UA)

Dies ist eigentlich eine Zugabe...

Holzfäller, wach auf! (1981)

Nach den Teilen IV und V des Zyklus „Holzfäller wach auf!“ von Pablo Neruda (1948) in der deutschen Übertragung von Erich Arendt. Der Text vermittelt den Geist des Widerstandes gegen die Übermacht der USA, wird aber nicht ausgesprochen oder gesungen. Vielmehr bestimmt seine Prosodie den Rhythmus und die Artikulation des Werkes.

Singend und lachend, wir sollen
marschieren,
der junge Weiße, der junge Neger
gegen die Wände aus Gold,
gegen den Fabrikanten des Hasses,
gegen die Händler ihres Bluts,
singend lachend und siegend.
Holzfäller, wach auf!

(1948 war auf Pablo Neruda ein Kopfgeld ausgesetzt; er irrt von Freunden geschützt, durch das ganze Land, gehetzt, bedroht, auf ständiger Flucht.)



FÜR GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

$\text{♩} = 70$



Ballet sobre un cuento de brujas für 2 Klaviere und Schlagzeug (1958)

„Ballet über ein Hexenmärchen“. Es ist eine der vielen Geschichten der chilenischen Bauern: Ein junger Bauer wird von Hexen und dem Teufel bedroht, verunsichert und genötigt. Der Junge erwacht mitten in der Nacht (1) und wird von Lauten und Geräuschen angezogen (2) und nähert sich dem Platz, wo die Hexen tanzen (3). Er entschließt sich diesen Platz zu betreten (4). Er ist verblüfft und beängstigt. Er nähert sich sorgfältig, beruhigt sich und zeigt sich in einem Tanz (5). Danach wird er von den Hexen mehr und mehr genötigt (6). Anschließend erscheint der Teufel (7), der den Jungen noch mehr bedroht, aber der Junge ist zuletzt gefasst und verlässt den Ort (8), von Ängsten befreit, während sich die Morgendämmerung ankündigt. Es wird heller (9), der Junge, um einige Erfahrungen reicher und reifer geworden, nimmt den Weg seiner täglichen Arbeit und verschwindet in der Ferne.

Tasten für Klavier (UA)

„Tasten“ (es könnte auch „Toccata“ heißen) für Klavier, ist ein musikalisches Objekt und es ist offen für individuelle Interpretationen.

Preludio y Balistocata (1979) für Klavier

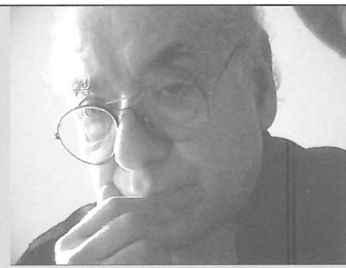
„Preludio y Balistocata“ ist ein symbolischer Kommentar des Militärputsches am 11.9.1973 in Chile. Das (Preludio), Claude Debussy gewidmet, zitiert von ihm aus den Praeludien für Klavier, „Feu D'Artifice“ (mit Zitat der „Marsellaise“) und „General Lavine Excentric“, und aus der Suite Bergamasque das „Clair de Lune“. Die „Balistocata“ basiert auf dem chilenisches Militärmarsch „El Séptimo de Línea“ (Der 7-te aus der (Angriffs-) Linie). Das Stück kommentiert die Brutalität des Militär- und Polizeieinsatzes im Putsch.

Peter Schleuning: Fuge für Gustavo Becerra-Schmidt

Nach alter Widmungstradition lautet das Fugenthema: „g-es-a--b-e-c--e-a-es-c-h-d“

14 Der Bundschuhchor





Sanftmüdigkeit (1972)
Ocho perritos (1972)
Willkommen Säugling (1988)

Diese Lieder sind als „funktionelle“ Lieder, als Wiegenlieder für kleine Kinder entstanden, sie sind nicht als „Konzertmusik“ zu verstehen. Das erste für meine Tochter Sol und das zweite für das erste Kind von Esteban Tomic und das letzte für das erste Kind von Gülbahar Kültür.

Sonate für Gitarre Nr. 3, 1. Satz (1973)

Grant Gustafson gewidmet und geschrieben für seine Prüfung in Bremen. (Gustafson war Gitarrenlehrer an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg.) Der erste Satz lehnt sich zum Teil an den spanischen „Fandango“ an und ist formell ein Sonaten-Hauptsatz.

Texte des Chorkonzertes:

Singen wann
(Text: Erich Fried)

Singen wann?
Wem den Puls fühlen?
Wem im Dunkeln schau auf den
Mund?
Ob hell die Stimme hervortritt?
Wer seine Stimme erhebt zu früh
Der wird mundtot, dem wird sie
niedergemacht,
dem wird sein Recht auf die freie
Stimme geraubt
unter unfreiem Himmel.
Nicht singen bevor es singt?
Aber nicht länger stumm bleiben,
wenn es anfangen muss zu singen.

Revolución

(Text: Becerra-Schmidt)

Revolución

Wie das politische Singen geschieht

(Text: Rüdiger Härtlein nach Erich Fried)

hart vor tatendrang
hart vor tatendrang
hart davor
und lang
und dann lang nichts
und dann lang nichts davon
gesungen

„Wie das politische Singen geschieht“ und „Revolution“ (Texte von Rüdiger Härtlein nach Erich Fried und Becerra-Schmidt nach einer Idee von Eduardo Carrasco) sind Persiflagen die den Zuhörer zum Denken motivieren sollen. „Singen. Wann“ (Text von Erich Fried) wirft, in ernster Form, auch eine Frage auf diesen Komplex.

„Der Raum des Aufführungsortes und die Zeit des Ereignisses eines Konzerts als Setzung/Komposition sind die Matrix für eine Semiotik der Situation“ (Becerra-Schmidt).

Carstensen-Sonntag:
SONAR #3: LUCKY DRAGON für Gustavo Becerra-Schmidt

Die Komposition/Installation LUCKY DRAGON ist zugleich instrumentales Setting und Steuerverlauf, dessen Matrix den Ort als spezifischen Aufführungsraum, als hüllenden Klangkörper einbezieht, der im Rahmen der Aufführung einen Verlaufskontext determiniert. Eine durch den Raum gespannte Stahlsaite wird elektrisch in Schwingung gesetzt.



Die entstehenden Modulationen werden mittels Sensoren abgetastet, in Klang zurückübersetzt und verstärkt. Allmählich webt sich ein Netz aus Schall- und Druckwellen im Raum, die untereinander und mit der Saite interferieren. Die entstehenden Klänge werden a) in ihrer Gerichtetheit und Intensität im Raum bewegt und b) als sich modulierende Felder im Subsonic- und Tiefbassbereich verschoben. Die Zuhörer nehmen durch ihre eigene Position im Raum Anteil an der gesamten Komposition und gestalten gleichzeitig mit ihrer Bewegung einen jeweils individuellen Verlauf.

LUCKY DRAGON arbeitet an und mit (psycho-akustischen) Wahrnehmungsgrenzen, an denen für jeden einzelnen Besucher ein Sich-Ver-Orten im Raum zur tragenden Struktur seines musikalischen Erlebens wird.



Becerra-Schmidt:
Partita N° 1
für Violoncello Solo (1957)

Z.T. ein neobarockes Werk,
gedacht als Erweiterung des
Repertoires des chilenischen
Cellisten Jorge Román.

Hindemith:
**Variationen über ein
alt-englisches
Kinderlied**
für Violoncello und Klavier

Thiele:
Quatre pièces
für Violoncello und Klavier

Falabella:
Estudios emocionales
für Klavier (50ziger Jahre)

Diese „Emotionelle Etuden“
gibt es auch für Geige und
Klavier und für Orchester, als
Beispiele für eine

psychologische Erkundung von
emotionalen Reaktionen auf Musik im
Vergleich mit anderen Prozessen.

Valenzuela:
Trois miniatures
für Violoncello Solo

Brncic:
Tonada larga a Recabarren
für Violoncello und Klavier

Eine „Tonada“ ist ein Lied im Gegensatz
zu der „Cueca“, welche ein Tanz ist. Von
beiden gibt es rein instrumentale
Beispiele. Die vorliegende Tonada ist
Luis Emilio Recabarren, dem Gründer
der chilenischen Arbeiterbewegung und
Wegbereiter der Gründung der
Arbeiterparteien Chiles, gewidmet.
Tonadas sind, musikalisch gesehen,
kurze Lieder. Diese Tonada ist aber eine
lange („larga“).



Ortega:
Quirivan
für Violoncello Solo

Dieses Werk ist die Chronik von den Gefühlen, nach einem Brief von Freunden, der Leben und Tod des Juan Quirivan beschreibt. Er lebte in einer chilenischen Gruppe von Künstlern und Schäfern, die sich gegen Gewalt einsetzte. Er wurde vom Geheimdienst, wie viele andere, gefoltert.

Karaian:
Luna piena
für Violoncello Solo



Becerra-Schmidt:
Sonata N° 4
für Violoncello u. Klavier (1990)

Das Werk ist für das „Duo Valenzuela-Dávila“ geschrieben. Formell ist es mit der „Scanning Methode“ strukturiert. Die einzelnen Sätze werden aus einer einzigen Materialquelle, durch unterschiedliche „Lektüren“ gestaltet.

Am 19. November 2000 kam „Quilapayun“ erstmals nach der „Wende“ wieder nach Deutschland, um Gustavo Becerra-Schmidt ein Geburtstagsständchen darzubieten und sich einem Publikum von begeisterten Fans mit vielen alten Hits und Neuproduktionen vorzustellen.

Obgleich Quilapayun seit dem Putsch 1973 in Europa lebt, hat die Gruppe im aktuellen Chile eine große Bedeutung. Ihre CD's stehen in der Plattenabteilung eines jeden Kaufhauses, ihre Jubiläumsausgabe „Quilapayun 35 Años“ ist überall mit Plakaten angekündigt. Es scheint derzeit ein „Revival“ jener Musikgruppen zu geben, die aus der Ära des „Nueva Canción Chilena“ stammen. Unbekannte Lieder von Víctor Jara werden herausgebracht, Originalaufnahmen von Violeta Parra erscheinen digitalisiert, eine Aufführung von Nerudas „Canto General“ von 1970 steht als CD im Supermarkt und Gruppen wie Los Jaivas, Inti Illimani oder Illapu geben Konzerte. Die Zeitschrift „La Música“ verzeichnet im März 2001 unter „Ranking Folclor“: (1) Illapu „Antología 1972-1982“, (2) Quilapayun „35 Años“, (4) Inti Illimani „Interpreta a Víctor Jara“.





Gustavo Becerra-Schmidt über Quilapayún
befragt von Wolfgang Martin Stroh:

Du hast die Entstehung der Gruppe miterlebt?

Die Gruppe wurde mit von Víctor Jara gegründet. Es waren nur drei Mitglieder, die einen Bart hatten. Zu araukanisch „Payún“. Die Nummer drei heisst Krla, aber in der chilenischen aussprache „Quila“. Damals hatte ich wenig Kontakt zu der Gruppe, aber später im Zuge der politischen Aktivitäten wurde es mehr. Das geschah vor allem während der Kampagnen für die Präsidentschaftswahlen für Salvador Allende, wovon die letzte erfolgreich war. Die ersten Kompositionsaufträge für die Gruppe entstanden erst im Exil.

Wie waren Deine Verbindungen zu der Gruppe nach 1973?

Ich wurde mehrmals von der Gruppe nach Colombes, bei Paris, eingeladen. Ich gab in dieser Zeit Kurse und Seminare, in denen sich mehrere Gruppen und Komponisten trafen. Sergio Ortega und Edmundo Vásquez waren auch da. In der letzten Zeit auch die Gruppe „Los Jaivas“. Die Themen waren kulturelle Identität, Beziehungen zwischen E- und U- Musik, Ästhetik und Rhetorik (politische Wirkung).

Du hast für Quilapayún auch komponiert?

Ja, eine „Allende“ - Kantate, „Memento“, „Revolución“ und „Américas“ gehören zu den Werken, die ich für die Gruppe geschrieben habe. Die Gruppe hatte immer ein besonderes Instrumentarium (Anden-Instrumente und Afro-Iberoamerikanische Instrumente). Die Gitarren wurden z.B. einen Halbton tiefer gestimmt. Der Chorsatz ist fast immer sehr von der Harmonik der Gitarren determiniert. „Folklore“ haben die Mitglieder drauf und sie kommt ganz natürlich zum Ausdruck. Man muß nicht folkloristisch komponieren.

Welche Bedeutung hat die Musik der Gruppe - musikalisch, politisch?

Sie steht für politische, soziale und ästhetische Aspekte des schon langjährigen Kampfes für eine gerechtere Gesellschaft. Es ist erfrischend, daß die Gruppe „Quilapayún“ nach Deutschland kommt, das verbinde ich mit der Hoffnung, daß die Musiker hierzulande wachgerüttelt werden und wieder kritische, befreiende Musik mehr zum erklingen kommt.

wie die Zeit vergeht ... und immer stehst Du mitten in der Gegenwart: hellwach für Probleme, die nicht nur die Musik, betreffen (!) - deren Widersprüche aber immer wieder von Dir in Deinen Kompositionen thematisiert wurden - das macht sie so zeitnah!

So wie ich die Veranstaltungen mit Dir in lebhaftester, bester Erinnerung habe, wünsche ich mir noch viele der interessante Unterhaltungen mit Dir, die stets von großem Gewinn für mich waren.

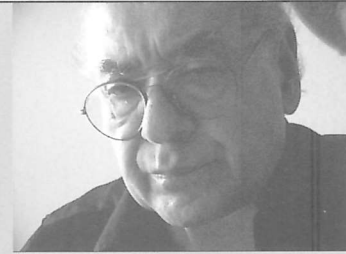
Herzlichst mit den besten Wünschen,
die GMD Gertrud.

Gertrud Meyer-Denkman
(Musikpädagogin und
Komponistin)

Ossietsky-Schriftzug am AVZ-Turm erneuert



Carl - von - Ossietsky
Universität



Im Rückblick auf mein Studium, meine musikalische Entwicklung und Sichtweise, ist es vor allem Gustavo Becerra-Schmidt den ich als prägende Persönlichkeit hervorheben möchte. Es scheint mir jedoch sehr schwer, ihm als Lehrer innerhalb dieses kurzen Beitrags gerecht werden zu können, da die Unterrichtszusammenhänge, in denen ich ihn erlebte sehr vielfältig waren und demzufolge auch seine Herangehensweisen an den Unterricht selbst. So reichten die Seminarthemen von den frühesten musikalischen Aufzeichnungen der Musikgeschichte und deren Entschlüsselung bis in die Moderne hinein und behandelten Aspekte wie musikalische Interpretation, Rhetorik und Semiotik, um nur einige herauszugreifen.

Ein für mich jedoch entscheidender Lehransatz, der in seinen Seminaren immer wieder zum Tragen kam, war der des Selbermachens anstelle des alleinigen Betrachtens. Die genaue Beobachtung und die daraus resultierenden Folgerungen sollten immer wieder praktisch umgesetzt werden. Wenn wir uns einem Thema widmeten, dann wurde nicht zuerst die gängige Literatur bemüht, anhand derer wir nur hätten nachzuvollziehen brauchen, sondern wir mussten selbst, gemeinschaftlich unser Analyseinstrumentarium entwickeln. Nicht nur die Ergebnisse standen im Mittelpunkt, sondern der Weg dorthin - die Art und Weise Dinge herauszufinden - war ebenso wichtig. Bei all diesen Bemühungen gab Gustavo Becerra-Schmidt stets neue Impulse und stand uns mit seinem erstaunlich breitgefächerten, fundierten Wissen zur Seite.

Was mich in diesem Zusammenhang besonders faszinierte, war und ist der Blickwinkel des Komponisten Becerra-Schmidt. Bei ihm wird nicht von Außen bestaunt, sondern Entscheidungsprozesse in der Musik, deren Kriterien, Alternativen und Konsequenzen werden sozusagen von innen heraus entwickelt. Seine spezielle Herangehensweise an musikalische Fragestellungen ist für mich richtungsweisend, da sie durch ihre Universalität besticht und somit die unterschiedlichsten musikalischen Denkansätze fassbar werden läßt. Innerhalb dieser Struktur werden die gegensätzlichsten Positionen möglich und nachvollziehbar, wobei die kommunikativen Elemente der Musik auf den unterschiedlichsten Ebenen plastisch in den Vordergrund treten. Seine eigene Musik ist dafür ein beredtes Beispiel. Sie offenbart in ihrer Vielfaltigkeit auf allerhöchstem Niveau so manche Überraschung, wobei sie durch Experimentierfreudigkeit und Offenheit berührt und überzeugt.

Der Lehrer Gustavo Becerra-Schmidt hat durch seine intellektuelle Größe, sein Engagement gepaart mit mitmenschlicher Wärme auch aus heutiger Sicht für mich Vorbildcharakter. In tiefer Dankbarkeit wünsche ich ihm für die Zukunft alles Gute.

Kai Leinweber (Komponist)

Komponieren ist in Deutschland ein ernstes Geschäft. Mit böser Zunge ließe sich gar sagen, es handelt sich um eine verkrampte, wenn nicht gar –freudianisch gewendet – um eine verklemmte Angelegenheit. Das rechte Partizipieren am Weltgeist stellt die Mindestanforderung an den Komponisten dar, ohne welches das Ausfüllen der fünf Notenlinien oder des selbst gewählten Notationssystems nicht in eine hegelianische „Entfaltung der Wahrheit“ münden kann. Auch wenn seit gut fünfzig Jahren das Ganze als das Unwahre gilt, sucht dennoch das post-adornitische Kompositionsbestreben nun im dekonstruktiven Fragment nach transzendentalen Wahrheiten, die das kompositorische Subjekt vor der Hinrichtung durch den Weltlauf (Achtung: Pop-Gefahr!!) retten sollen. Selbsternannte Retter deutsch-abendländischer Musik wie etwa die Komponisten Lachenmann (alt) oder Mahnkopf (jung) postulieren bis in das neue Jahrtausend hinein eurozentrische Weisheiten – oder vielleicht besser germanozentrische, schließlich haben die Deutschen ja von Beethoven über Brahms bis Schönberg *die* Musik gepachtet und verlieren sich nicht im volkstümlichen Geplänkel nationaler Schulen – und verkennen dabei, wie die multikulturelle Dezentrierung fröhlich über ihre künstlerischen Wahrheitsphantasmagorien hinweggefegt ist.

Das Angestregte deutschen Komponierens erkennt man nicht zuletzt auch in den internen Grabenkämpfen, die dieses bis heute begleiten. Verstehe wer will, dass noch Ende der 90er Jahre Claus-Steffen Mahnkopf in seiner vielgerühmten Polemik meint, Darmstadt gegen Donaueschingen ausspielen zu müssen, eine Fehdefetisch, der seit den späten 40er Jahren beliebt ist: Die Serialisten gegen Henze, Henze gegen die Serialisten, alle gegen Cage, interessanterweise indes nicht Cage gegen alle, Mahnkopf gegen alle außer Ferneyhough und sich selbst usw.

Da die akademische Neue Musik mit großem N sich in einem kleinen überschaubaren und vor allem schalldichten Raum bewegt (insbesondere was die Geräuschkulisse von außen betrifft), hallen für einen jungen Studenten oder eine junge Studentin die Verwerfungen der angestregten Selbstanmaßung besonders laut wider und vermitteln dabei das Gefühl, sich innerhalb dieser Verwerfungen möglichst konsequent positionieren zu müssen. Vor diesem Hintergrund als Kompositionsneuling bei Gustavo Becerra-Schmidt Studien zu betreiben, heißt zunächst, mit einer ungewohnten Offenheit konfrontiert zu werden. Sowohl bei der Betrachtung eigener Kompositionen als auch bei der Analyse fremder Partituren herrscht ein prinzipiell wohlwollender Blick jenseits aller dogmatischen Präsuppositionen vor, ohne dass dabei einer wohlfeilen Beliebtheit das Wort geredet würde.





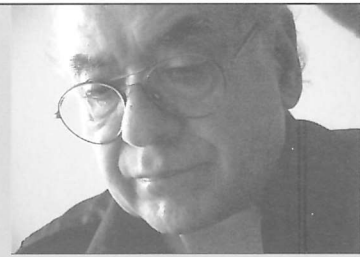
So offen der Zugang zur grundsätzlichen kompositorischen Ausgangsposition ist, so konsequent kritisch wird die immanente Struktur verfolgt. Der Diskurs über die Komposition erschöpft sich dabei nie in einem allein materialfixierten Zugang, sondern recurriert dabei immer auf übergreifende ästhetische respektive philosophische Fragestellungen. Besonderes Kennzeichen von Becerras Reflexionsweise ist dabei ein unerschütterlicher, wenn auch manchmal unergründlicher Humor. Selten begegnet man Menschen, die nicht nur Intellektualität und Humor verbinden, sondern bei denen man den Eindruck gewinnt, der Humor ist unabänderlicher Bestandteil, wenn nicht Motor äußerster intellektueller Anstrengung. Wobei nicht der Kurzschluss gezogen werden darf, Becerras Kompositionen oder die seiner Studenten und Studentinnen seien Werke ‚Just for fun‘, auch wenn durchaus Kompositionen voller ‚Ironie und Vergnügen‘ (Eco) entstanden sind; nicht zuletzt Becerras politische Herkunft und sein politisches Schicksal verbietet dies. Vielmehr steht die Paarung von Humor und Intellekt für eine prinzipielle Freiheit des Denkens, die ihn, den ‚marxistischen‘ Komponisten, für formalistische, wie aleatorische, wie für engagierte Werke eintreten lässt, denn die Würde des Individuums besteht in seiner undogmatischen Entscheidungsfreiheit. Vielleicht mag dies auch der Grund sein, warum es nicht so etwas wie eine Oldenburger Becerra-Schule gibt. Die Studenten und Studentinnen, die bei Becerra Rat gesucht haben und die er zu Diskussionsforen zusammengeführt hat, sind stets eine kompositorisch heteronome Gruppe gewesen und vor allem geblieben. Nicht die Handschrift des Lehrers ist erkennbar geworden, sondern die eigene Handschrift wurde mit Hilfe des Lehrers korrigierend weiter entwickelt. In diesem Sinne dient Becerra auch nicht zur Identifikationsfigur, geschweige denn zum kompositorischen Leitbild. Umgekehrt umgeht er aber auch die Gefahr, eine Projektionsfläche für missverstandene Multikulti-Sehnsüchte zu werden. Sowohl seine Seminare zu Aspekten des Jüdischen bei Arnold Schönberg als auch seine vielfältigen Angebote zur lateinamerikanischen Musik verweigern sich dezidiert einer betroffenen Gutmensch-Teilnahme. Studierende, die im Besuch dieser Veranstaltungen politisch korrekt ihr schlechtes Weltgewissen polieren wollten - eine Haltung, die gerade an der Carl-von-Ossietzky-Universität der 80er und frühen 90er Jahre peinliche Züge annehmen konnte - konnten den positiven Rassismus ihrer vorgeblichen moralischen Integrität nicht auf den ‚Heilsbringer‘ aus der ‚Dritten Welt‘ projizieren, spielte doch etwa bei den Schönberg-Seminaren nicht moralische Betroffenheit, sondern die intellektuelle Neugierde die Hauptrolle in Becerras Zugangsweisen.

26 Undogmatisch konsequent Der Komponist und Lehrer Gustavo Becerra-Schmidt

In seinen Studien zur lateinamerikanischen Musik steht nie das Bewahren einer numinosen folkloristischen Eigentlichkeit im Vordergrund, vielmehr geht es um Prinzipien interkultureller Austauschprozesse. Nicht der Abschottung des kulturell Eigenen gilt die ideologiekritische Reflexion, sondern künstlerischen Austauschprozessen, die im Zeitalter der Globalisierung bewusst aufgenommen werden müssen, wie Becerra dies jüngst dargelegt hat: „Die kulturelle Identität kann als Prozess im Prozess der kulturellen Globalisierung definiert werden. Hier wird das ‚Lokale‘ durch Eigenes und Fremdes fortwährend verändert. Die lokale Kreativität ist nicht nur für den eigenen Gebrauch da, sie steht auch anderen Kulturen zur Verfügung. In diesem Zusammenhang ist die kulturelle Identität jeweils am iterativen Gebrauch bestimmter kultureller Elemente und Erzeugnisse, seien diese fremden oder eigenen Ursprungs, festzumachen“ (G.B.-S.: Thesen zu möglichen Alternativen im Globalisierungsprozess der Kultur) .

Womöglich ist es die intellektuelle Sensibilität, im Eigenen das Fremde und im Fremden das Eigene zu entdecken, die zu der unaufgeregten Abgeklärtheit Becerras führt, eine Haltung, die im Betrieb der akademischen Neuen Musik in Deutschland den bereits oben erwähnten Seltenheitswert hat. Vielleicht bewegt sich der Weltgeist aber unter globalen Gesichtspunkten auch anders als sich dies die aufgeregten Darmstädter Meisterkomponisten mit ihrer provinziellen Basis vorstellen können, weshalb deren Überbau so lauthals nach Geltung schreit, während Komponisten wie Becerra in weiser, humoristischer Gelassenheit das kompositorische Geschäft betreiben und ihren Studierenden weitervermitteln: undogmatisch in der Haltung, aber konsequent in der intellektuellen Anstrengung.

Roland Schmenner (Komponist, Musikwissenschaftler)



Anlässlich der Uraufführung von „Charivari“ am 30. Januar 1980 schrieb Wolfgang Martin Stroh im Uni-Info 4/1980:

...Das musikalische Material ist nach dem Prinzip der Tropen im Sinne Matthias Hauers organisiert. Die von Becerra-Schmidt in „Charivari“ gewählte Instrumentation wirkt ebenfalls zunächst avantgardistisch. Das Stück ist nicht für drei Instrumente, sondern für drei Spieler konzipiert, die insgesamt 42 Instrumente bedienen. Das Klavier ist eine besondere Art Schlagzeug. Das Klangergebnis weist allerdings ins Mittelalter, ja in vorhistorische europäische Traditionen zurück - Schellen, Pfannen, Töpfe, kurz: Krach! Eine klangliche Verbindung von Liturgie und Protest.

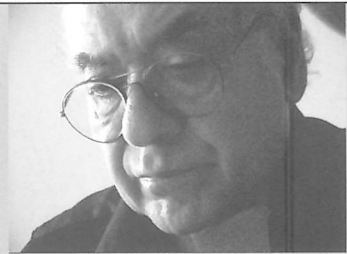
Das Stück „Charivari“ zeigt auch exemplarisch Becerra-Schmidts Verständnis von politischer Musik bzw. politischer Wirkung von Musik. Die politische Aussage ist nicht die der „Agitation“ sondern die einer präzisen Beschreibung. „Wenn Charivari heute in Chile gespielt würde, so müßte nur darauf geachtet werden, daß den Hörern genau erklärt wird, was ein Charivari ist“... Die Allgemeinheit der musikalischen politischen Aussage muß demnach durch die konkrete Situation umgesetzt oder durch weitere Handlungen konkretisiert werden. In diesem Sinne versteht Becerra-Schmidt auch seine Aufgabe als Kompositionslehrer. Obgleich er zugeben muß, daß sein Entschluß, in der Bundesrepublik, speziell in Oldenburg, zu bleiben und nicht nach Paris oder Mexico zu gehen, auch „rein musikalische“ Gründe hat, so ist es doch auch das politische Interesse von Studenten gewesen, das ihn hier in Oldenburg gehalten hat. „Ich bin nicht zuletzt deshalb hier in Oldenburg geblieben, weil die Möglichkeit, etwas mit einem Exilchilenen zu machen, von den Studenten anfangs deutlich gesehen worden ist“, sagt Becerra-Schmidt heute. „Die Studenten wollten von mir etwas lernen, nicht nur in technischer Hinsicht.“

Casabon - 1st

Anna Decker, Frank
Trot & B. B. F.

♩ = 120

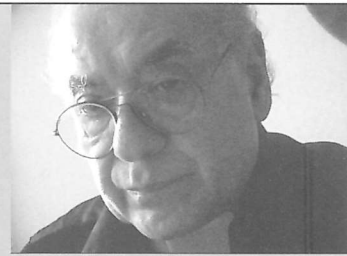
Handwritten musical score for Casabon - 1st. The score is written on four systems of staves. The first system includes a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked as ♩ = 120. The first system contains measures 1 through 8, with dynamics markings *pp* and *pas acc*. The second system contains measures 9 through 12, with a *cresc* marking. The third system contains measures 13 through 17. The fourth system contains measures 18 through 21. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various articulation marks such as accents and slurs.



Der Bezug auf traditionelle Formen ist symptomatisch für das Gesamtwerk Becerra-Schmidts. Die meisten seiner Kompositionen tragen "barocke" oder "klassische" Gattungsbezeichnungen im Titel.

Alte musikästhetische Wertmaßstäbe kumulierend wird das Werk selbst zu einem Transformator, in dem sich neue Inhalte selbst zu gebären scheinen. Freiheit auf der Grundlage festgefügtter Ordnung verwirklichte man im Barockzeitalter durch das solistische Hervortreten einer Solistenstimme, die Klassik nutzte die festgelegten Taktschemata als Basis für rhythmische Raffinessen, das "Leitmotiv" diente den Romantikern weitestgehend als formaler Anker und in der musikalischen Neuzeit (d.h. nach der Emanzipation von determinierenden Reihen) beherrschen mathematische Formeln die Materie.

In diesem Sinne ist beispielsweise das „Konzert für Schlagzeug und Orchester“ (1984) einerseits "aktive Musikwissenschaft" und andererseits Träger persönlicher Signa. Die graphische Auffächerung zeigt deutlich die klassische Sonatenform (die Bezeichnungen Kadenz und Reexposition stehen in der Partitur). Statt des ersten Themas erklingt zunächst aber nur ein flüchtiges melodisches Fragment und das zweite "Thema" präsentiert sich als rhythmische Zelle. Erst in der Durchführung zeigen sie ihre vollständige Gestalt, was eher an die "entwickelnde Variation" von Brahms erinnert als an Haydns "thematische Arbeit". Der stetige Wechsel von Tutti und Solo ist hingegen Merkmal der Ritornellform im barocken Concerto grosso. Zudem sind Überlagerungen von Melodie- und Rhythmusfolgen eine besondere Kunstform der Motette seit dem 14. Jahrhundert (dort: *talea und color*).



Freitag 20.4.2001, 20.00 Uhr, Aula der Universität

Kammermusik

oh-ton-Ensemble (Oldenburg)

Francois Rossé: **Es muß...** (1999)

Helmut Oehring: **CAYABYAB** (1993)

Gustavo Becerra-Schmidt: **Ist da jemand?** (2000)

Ulrich Krieger: **Strumenti di tènebre** (1999)

Ensemble l'art pour l'art (Hamburg):

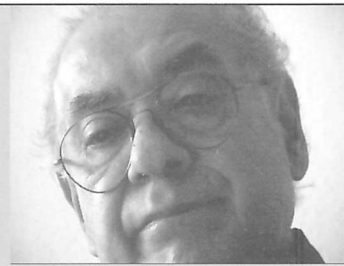
Matthias Kaul, Astrid Schmeling

Eckart Beinke: **Nasse Augen schließe zu** (1995)

Gustavo Becerra-Schmidt: **Spiel** (2000, UA)

Matthias Kaul: **"....doch geleuchtet"**

Gustavo Becerra-Schmidt: **Holzfäller, wach auf!** (1981)



Herausgeber, Kommentierungen zwischen den Zeilen, Redaktion
und Zusammenstellung der Werkkommentare von Gustavo
Becerra-Schmidt: Wolfgang Martin Stroh
Titelseite nach dem Konzertplakat: Gerlinde Domininghaus
Notenfaksimile der „Fuge für Gustavo“: Peter Schleuning
Bilder des „Daumenkinos“ (Sept. 2001): Wolfgang Martin Stroh
Alle anderen Bilder: privat (von den jeweils Abgebildeten)
Herstellung und Layout : Wolfgang Martin Stroh
Druck: Druckwerk Oldenburg

Das Heft wird kostenlos an alle Personen ausgegeben, die eine
Gesamtkarte für die Konzerte gekauft haben.
Von Einzelkartenbezieherinnen wird eine Schutzgebühr erhoben.

Schutzgebühr: 5 DM

*Konzertzyklus: Programme
Kommentare, Texte, Noten
Bilder, Daten*

Becerra-Schmidt 75

Handwritten musical score for Becerra-Schmidt 75. The score is presented in two systems, each with a treble and bass staff. The first system begins at measure 85 and includes dynamic markings such as *pp*. The second system begins at measure 90 and includes the instruction *rallentando*. The notation is in a key signature of two flats and a common time signature.