

Invention is not taught

Flo Menezes

Universidade Estadual Paulista | Brazil

Studio PANaroma de Música Eletroacústica | Brazil

Abstract: in this text, composer Flo Menezes shares his impressions on teaching composition. The specific context is his experience as a selected composer at the Royaumont courses in 1995, under the supervision of British composer Brian Ferneyhough and Swiss composer Michael Jarrell, while he was writing his “TransFormantes II” (1995) for piano and clarinet. Menezes describes his impressions of Ferneyhough’s teaching methods, on his behavior towards students, and how Ferneyhough put himself, aesthetically speaking, always in solidarity with the student’s work. In comparison to Royaumont, he also mentions his experience as a student from Willy Corrêa de Oliveira in Brazil, who, on the other hand, was quite critical on the students’ aesthetic decisions. Based on these encounters, Menezes discusses the specificities of teaching composition, from the benefits of musical analysis to the impossibilities of teaching inventive process. [note by editor]

Keywords: teaching music composition, musical analysis, new music festivals, Brazilian music.

Resumo: neste texto, o compositor Flo Menezes partilha as suas impressões sobre o ensino de composição. O contexto específico é sua experiência como compositor selecionado dos cursos de Royaumont em 1995, sob a supervisão do compositor britânico Brian Ferneyhough e do compositor suíço Michael Jarrell, enquanto escrevia seu “TransFormantes II” (1995) para piano e clarinete. Menezes descreve as suas impressões sobre os métodos de ensino de Ferneyhough, sobre o seu comportamento para com os alunos e como ele se colocava, esteticamente falando, de forma sempre solidária com a obra do aluno. Em comparação com Royaumont, ele também menciona sua experiência como aluno de Willy Corrêa de Oliveira no Brasil, que, por outro lado, foi bastante crítico em relação às decisões estéticas dos alunos. A partir desses encontros, Menezes discute as especificidades do ensino da composição, desde os benefícios da análise musical até as impossibilidades do ensino do processo inventivo. [nota do editor].

Palavras-chave: ensino de composição musical, análise musical, festivais de música nova, música brasileira.

In the European summer of 1995, I was already 33 years old and had a considerable number of works behind me, when I applied for the Composition Course at the medieval *Abbaye de Royaumont*, in the vicinity of Paris, taught by the pope of *New Complexity*, Brian Ferneyhough. Each year, the event was repeated and Ferneyhough was accompanied by another composer to teach the classes, and that year it was the turn of the Swiss Michael Jarrell. Likewise, a contemporary music ensemble remained a resident throughout the course, and that year was the case for Freiburg's *Ensemble Recherche*.

There were about 80 applications and Royaumont's coordinator, Marc Texier, in a selection made with Ferneyhough, had chosen 12 names, from different origins, who stayed there for about 40 days. I was one of the selected composers.

Being the only one from the Americas, together with Ferneyhough himself, we both arrived two days before and left two days after everyone was gone. Both in those first two days and in the final two, I went around the gardens of that wonderful Abbey beside Ferneyhough, in very fruitful and friendly conversations. I was the only one to receive one of his scores as a gift, and with an

No verão europeu de 1995, eu já estava com 33 anos e um considerável número de obras atrás de mim, quando me candidatei ao Curso de Composição da medieval *Abbaye de Royaumont*, nas cercanias de Paris, ministrado pelo papa da *New Complexity*, Brian Ferneyhough. A cada ano, o evento se repetia e Ferneyhough era acompanhado de outro compositor para ministrar as aulas, e naquele ano foi a vez do suíço Michael Jarrell. Da mesma forma, um ensemble de música contemporânea permanecia como residente durante todo o curso, e naquele ano foi o caso do *Ensemble Recherche* de Freiburg.

Foram cerca de 80 candidaturas e o coordenador de Royaumont, Marc Texier, em seleção realizada com Ferneyhough, havia escolhido 12 nomes, de proveniências distintas, e que ali ficaram por cerca de 40 dias. Eu fui um dos selecionados.

Sendo o único vindo das Américas, juntamente com o próprio Ferneyhough, ambos chegamos dois dias antes e partimos dois dias depois de que todos já haviam ido embora. Tanto nesses dois dias iniciais quanto nos dois finais, circudei pelos jardins daquela maravilhosa Abadia ao lado de Ferneyhough, em conversas muito frutíferas e amistosas. Fui o único a dele receber uma de suas partituras

autograph: his beautiful work *Carceri d'Invenzione III*.

I was interested in the exchange with the masters and colleagues, in the opportunity to receive a commission and in the stunning place where the course took place. Each of the selected composers received as a commission a work with a certain instrumentation within the possibilities of the resident ensemble, and it was my job to write a piece for clarinet and piano. Half of the work should be written before the activities started in Royaumont and sent there, as proof of the good progress of the composition, while the other half should be completed there, during the debates with Ferneyhough and with his assistant (Jarrell).

I never managed to stop the momentum of my invention when the composition process started and was already in full course, and that time was no different: even before taking the plane to Royaumont, *TransFormantes II*¹ was already entirely composed, in all your details.

When I got there, I was faced with the question of what I would do with

como presente, e com autógrafo: sua linda obra *Carceri d'Invenzione III*.

Interessaram-me o intercâmbio com os mestres e os colegas, a oportunidade de receber uma encomenda e o lugar deslumbrante em que se dava o curso. Cada um dos compositores selecionados recebia como encomenda uma obra com determinada formação dentro das possibilidades do ensemble residente, e tocou-me escrever uma peça para clarinete e piano. Metade da obra deveria ser escrita *antes* do início das atividades em Royaumont e para lá enviada, como prova do bom andamento da composição, enquanto que a outra metade deveria ser concluída lá, no decorrer dos debates com Ferneyhough e com o seu assistente (Jarrell).

Nunca consegui deter o ímpeto de minha invenção quando o processo de composição era deflagrado e se encontrava já em pleno curso, e daquela vez não foi diferente: antes mesmo de pegar o avião rumo a Royaumont, *TransFormantes II*² já estava inteiramente composta, em todos os seus detalhes.

¹ A professional recording of *TransFormantes II* (1995) can be listened to with pianist Sarah Cohen and clarinetist Paulo Passos at:

http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/flomenezes_musicaexcerpt/flomenezes_transformantes_ii.mp3

² Uma gravação profissional de *TransFormantes II* (1995) pode ser ouvida com Sarah Cohen ao piano e Paulo Passos ao clarinete em:

http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/flomenezes_musicaexcerpt/flomenezes_transformantes_ii.mp3

Ferneyhough and Jarrell, since I was convinced of the ideas and structures that I had developed and considered the composition absolutely finished. Each of the 12 “apostles” would be assigned a daily work schedule with Ferneyhough. Jarrell was also available to exchange ideas with the composers. But what would I do at that time, since I showed no inclination to change anything that I had done?

In any case, I prepared to “let my guard down” and face the critical comments that might have the consequence of proposing a change. But already in my first encounter with Ferneyhough, the most expected and logical occurred: after examining my entire piece, talking to me and seeing the entire structuring of *TransFormantes II* – a composition of profiles elaborated from speculations based upon personal techniques, but also upon the *cyclic serial permutations* of Olivier Messiaen, poured by me in a speculative way to the terrain of pitches –, Ferneyhough said more or less the following: “Your piece is ready! It is a completely finished *serial* work”. And then he was adamant: “You could give your schedule to others!”, which, agreeing with him, I immediately accepted. I stayed for the rest of the days deepening the friendship with

Quando lá cheguei, deparei-me com a questão acerca do que eu faria com Ferneyhough e Jarrell, uma vez que tinha convicção das ideias e estruturas que eu havia elaborado e considerava a composição absolutamente acabada. A cada um dos 12 “apóstolos” seria destinado um horário diário de trabalho com Ferneyhough. Jarrell também encontrava-se disponível para trocar ideias com os compositores. Mas o que faria eu nesse tempo, uma vez que não demonstrava propensão alguma a mudar nada do que eu havia feito?

Como quer que seja, preparei-me para “baixar a guarda” e enfrentar os comentários críticos que eventualmente tivessem como consequência propor-me alguma alteração. Mas já em meu primeiro encontro com Ferneyhough, o mais esperado e lógico ocorreu: após examinar toda a minha peça, conversar comigo e ver toda a estruturação de *TransFormantes II* – uma composição de perfis elaborada a partir de especulações que tiveram como ponto de partida técnicas pessoais de composição, mas também as *permutações seriais cíclicas* de Olivier Messiaen, vertidas por mim de modo especulativo ao terreno das alturas –, Ferneyhough afirmou mais ou menos o seguinte: “Tua peça está

everyone, while quietly witnessing, almost on vacation, the agony of the colleagues who, reaching the end of the course, were unable to finish their pieces.

I was struck by the fact that he had, with such a direct tone and showing such naturalness, affirmed that my piece was of *serial* lineage. For years I struggled against the serial vision of the past decades, which had resulted in processes of automation of composition, little phenomenological, which has always bothered me even in the most masterful works – and there are many – of integral serialism. However, hearing from another – and the more from the maximum defender of complexity – that I composed in, let's say, a *post-serial* lineage was for me not only revealing, but, in a sense, encouraging: I really should assume the character strongly structural of my *modus operandi* in composition, even though I was always concerned with the actual sound result of the structures I developed. I was a “Berian” composer, par excellence, but affiliated – as Berio himself – structuralist. Listening to that was, in a way, a kind of “composition class”, or even psychoanalysis...

The conversation with Jarrell resulted, on the other hand, in immediate musical

pronta! Trata-se de uma obra *serial* totalmente acabada”. E, em seguida, foi taxativo: “Você está poderia ceder teu horário para outros!”, o que, concordando com ele, logo aceitei. Fiquei pelos restantes dias aprofundando a amizade com todos, enquanto tranquilamente presenciava, quase de férias, a agonia dos colegas que, chegando ao término do curso, não conseguiam terminar suas peças.

Estranhou-me o fato de ele ter, com tom tão direto e demonstrando tanta naturalidade, afirmado que minha peça era de linhagem *serial*. Há anos eu lutava contra a visão serial das décadas passadas, que havia resultado em processos de automação da composição, pouco fenomenológicos, o que sempre me incomodou mesmo nas obras mais magistrais – e há muitas – do serialismo integral. No entanto, ouvir de um outro – e quanto mais do defensor máximo da complexidade – que eu compunha na linhagem, digamos, *pós-serial* foi para mim algo não apenas revelador, como, num certo sentido, encorajador: eu deveria mesmo assumir o caráter fortemente estrutural do meu *modus operandi* na composição, ainda que sempre me preocupasse com o resultado propriamente sonoro das estruturas que eu elaborava. Eu era um “beriano”, por excelência, mas de filiação

identification, and precisely around our mutual deep admiration for the work of Luciano Berio, already at that time threatened to be considered as “master of the past” by European fads, especially by Ferneyhough complexity itself, which most of Royauumont’s colleagues tried to imitate, and by French spectralism. One night, I remember well sitting at the piano next to the then young composer Bruno Mantovani – who would later become the Director of the *Conservatoire National de Musique de Paris* – and we improvised jazz four hands, to Michael Jarrell’s delight, who watched our improvisation and also claimed to like instrumental jazz, even telling us that he had studied the style systematically, if I’m not mistaken, at the University of Berkeley (coincidentally where I lectured at CNMAT a few days ago, during my current stay in California, where I write these lines). That joke at the piano, of course, was just a parenthesis of relaxation amid the debates entirely dedicated to contemporary musical writing of those days. In addition to these moments of relaxation, there were other less musical ones, such as when Jarrell lent me his tennis racket so that I could enter a tennis court for the first time and, even so, beat

– como de resto o próprio Berio – estruturalista. Ouvir aquilo foi, de certa maneira, uma espécie de “aula de composição”, ou antes de psicanálise...

O papo com Jarrell resultou, d’outra parte, em identificação musical imediata, e justamente em torno de nossa mútua admiração profunda pela obra de Luciano Berio, já então ameaçado de ser considerado como “mestre do passado” pelos modismos europeus, em especial pela própria complexidade *à la* Ferneyhough, que a maioria dos colegas lá de Royauumont procurava imitar, e pelo spectralismo francês. Em uma das noites, lembro-me bem que sentei ao piano ao lado do então jovem compositor Bruno Mantovani – que viria a se tornar muito depois o Diretor do *Conservatoire National de Musique de Paris* – e improvisamos a quatro mãos jazz, para deleite de Michael Jarrell, que assistia a nosso improviso e afirmava também gostar de jazz instrumental, contando-nos inclusive que havia estudado o estilo sistematicamente, se não me engano, na Universidade de Berkeley (coincidentemente onde ministrei palestra no CNMAT há alguns dias, durante a minha estadia atual na Califórnia, onde redijo essas linhas). Aquela brincadeira ao piano, claro, era

Bruno Mantovani – who boasted of having played a lot of tennis in his life – in an unpretentious game (at least on my part).

While conversations with Jarrell were always individual (and in my particular case, we also deal with my *TransFormantes II* only once), with Ferneyhough, in addition to individual meetings, there were daily sessions with all the composers: Ferneyhough standing in the middle, surrounded by tables occupied by all of us. Of these, I participated every time and was able to appreciate the way Ferneyhough reacted to the most diverse pieces – including my own – that were presented by my colleagues.

For me, those meetings were of great value, not only because of the discussions that arose there, but above all because I could envision a way of teaching composition totally different from mine. Seeing the difference, I realized what I was like. In 1995, behind me there was not just a series of works; there were also some years of experience in teaching composition, in addition to some years of learning from the one who had been and remains the only great master I had in composition: Willy Corrêa de Oliveira – and this in spite of considering the most relevant conversations that I had with Henri Pousseur

apenas um parêntese de descontração em meio aos debates inteiramente dedicados à escritura musical contemporânea daqueles dias. A esses momentos de descontração somavam-se outros menos musicais, como quando Jarrell me emprestou sua raquete de tênis para eu entrar numa quadra de tênis pela primeira vez e, mesmo assim, vencer Bruno Mantovani, que se gabava de ter jogado muito tênis em sua vida, em uma partida desprezível (ao menos de minha parte).

Enquanto que as conversas com Jarrell eram sempre individuais (e em meu caso particular, também tratamos de meus *TransFormantes II* apenas uma única vez), com Ferneyhough, além dos encontros individuais, havia sessões diárias com todos os compositores: Ferneyhough situando-se ao meio, circundado por mesas ocupadas por todos nós. Destes, participei todas as vezes e pude apreciar a maneira como Ferneyhough reagia às peças as mais diversas – incluindo à minha própria – que eram apresentadas pelos meus colegas.

Para mim, aqueles encontros foram de grande valor, não apenas pelas discussões que ali surgiram, mas sobretudo por poder vislumbrar um modo de ensinar a composição totalmente distinto do meu. Vendo a

(my doctoral advisor) or Karlheinz Stockhausen (whose courses in Kürten I was even a professor of analysis twice, after being a student there in 1998), in addition to being a student of the Pierre Boulez Courses in 1988, at the *Centre Acanthes* from Villeneuve lez Avignon, and having accompanied Berio in all his activities at the *Mozarteum* in Salzburg, in 1989.

In contrast to the way I myself practiced teaching composition with Ferneyhough's behavior towards students, I was surprised at how *tolerant* he was in the face of results that were absolutely opposite to what he defended in his works. I wondered how this would be possible without any degree of hypocrisy or demagoguery... For even in the face of some piece of music of extreme simplicity, of complete disinterest due to the poverty of its result, Ferneyhough managed to put himself "in the skin" of the student and to ask him/her questions that related to him/her almost individually, without minimally opposing the *aesthetics* shown by that particular piece.

On the one hand, I admired his democratic sense and the emanation of his sympathy, receptivity and flexibility in the face of propositions that, we knew, were so foreign to him; on the other hand, I was bothered by

diferença, me apercebi de como eu mesmo era. Em 1995, atrás de mim não havia somente uma série de obras; havia também já alguns anos de experiência do ensino da composição, além de alguns anos de aprendizagem com aquele que havia sido e continua sendo o único grande mestre que tive em composição: Willy Corrêa de Oliveira – e isto mesmo se considerando as mais que relevantes conversas que tive com Henri Pousseur (meu orientador de doutorado) ou com Karlheinz Stockhausen (de cujos Cursos em Kürten fui inclusive docente de análise por duas vezes, depois de ter sido aluno lá em 1998), além de ter sido aluno dos Cursos Pierre Boulez em 1988, no *Centre Acanthes* de Villeneuve lez Avignon, e de ter acompanhado Berio em todas as suas atividades no *Mozarteum* de Salzburg, em 1989.

Ao contrapor a maneira como eu mesmo praticava o ensino da composição com o comportamento de Ferneyhough diante dos alunos, surpreendeu-me o quão *tolerante* ele se demonstrava em face de resultados absolutamente opostos ao que ele defendia em suas obras. Perguntei-me como isto seria possível sem algum grau de hipocrisia ou demagogia... Pois mesmo diante de algum pedaço de música de extrema simplicidade, de

his abstinence, his refusal to take a clear stand in the face of the aesthetic fact, the separation of his role as a teacher of composition and his work. How can a large-scale artist put aside what he/she creates and invents in order to make something appearing to be valuable that he/she does not like in the least?

At the end of the course, Ferneyhough met with Marc Texier and announced the works that should be selected for the subsequent 1997 *Ars Musica* Festival in Brussels, then directed by Eric De Visscher (who would become the Artistic Director of IRCAM in the years following). My *TransFormantes II*, a work of notorious complexity – including from the point of view of performance, requiring great virtuosity from both interpreters – but in a language quite different from the excessively intricate plots of Ferneyhough’s music, was one of the selected works, although Ferneyhough did not – contrary to what had happened in relation to the others – exercised no minimum influence upon me. It was more proof of his eminently democratic and stripped-down stance, but not enough to ease my discomfort in the face of his excessive aesthetic tolerance.

I realized, therefore, that I acted in a different way, at least quite different from his

completo desinteresse devido à pobreza de seu resultado, Ferneyhough conseguia se colocar “na pele” do aluno e colocar-lhe questões que lhe diziam respeito quase que individualmente, sem minimamente se posicionar contra a *estética* evidenciada por aquela determinada peça.

Por um lado, admirei seu senso democrático e a emanção de sua simpatia, receptividade e flexibilidade diante de proposições que, sabíamos, eram-lhe tão estranhas; por outro, incomodei-me com a sua abstinência, com sua recusa de um claro posicionamento diante do fato estético, da separação de sua função como professor de composição e de sua obra. Como pode um artista de envergadura colocar de lado o que cria e inventa para fazer aparecer ter valor o que sabemos que não lhe agrada minimamente?

Ao final do curso, Ferneyhough reuniu-se com Marc Texier e anunciou as obras que deveriam ser selecionadas para o subsequente *Festival Ars Musica* de Bruxelas de 1997, então dirigido por Eric De Visscher (que viria a se tornar o Diretor Artístico do IRCAM nos anos seguintes). Meus *TransFormantes II*, obra de notória complexidade – inclusive do ponto de vista interpretativo, exigindo grande

way when I “taught” composition. I never refrained from clearly positioning myself before what is presented to me by a composition student. In the great scriptural branch of radical music, there is obviously room for substantial differences; more than that: they are fundamental, because the great works – the only ones that will deserve to remain in the rigorous filter of history – are always original and, therefore, *inventive*, and, as genuine *inventions*, distinct from everything that preceded them. But the paths taken by the creator are not exempt from his/her *parti pris*; quite the contrary: the great artist is one who knows how to defend the awakening to the world of his/her *esthesia*, the propositions that his aesthetic attitudes bring to the *anesthetized* world. The work of art, then, is always a *proposition*. It is, in a sense, a flag defended by the artist’s sensibility, a cry – even if emitted with profound pleasure – to awaken the sensitivity of his countrymen.

For a student to learn from his/her teacher, and a teacher to teach his/her student, there must be an *aesthetic proposition*, and on both sides. Regardless of whether it is instrumental, electroacoustic or mixed music, it will always be from the propositions brought by the student that the master will be

virtuosidade dos dois intérpretes –, mas de linguagem bastante diversa das tramas excessivamente intrincadas da música de Ferneyhough, foi uma das obras selecionadas, ainda que nela Ferneyhough não tenha – ao contrário do que ocorrera em relação às demais – exercido qualquer mínima influência. Foi mais uma prova de sua postura eminentemente democrática e despojada, mas não o suficiente para amainar meu incômodo diante de sua excessiva tolerância estética.

Percebi, assim, que eu agia de modo senão oposto, ao menos bastante diverso do seu quando “ensinava” composição. Nunca me abstive de me posicionar claramente diante daquilo que me é apresentado por um aluno de composição. Na grande ramificação escritural da música radical, há obviamente espaço para diferenças substanciais; mais que isso: elas são fundamentais, porque as grandes obras – as únicas que merecerão permanecer no rigoroso filtro da história – são sempre originais e, por conseguinte, *inventivas*, e, como genuínas *invenções*, distintas de tudo o que as precedeu. Mas as trilhas percorridas pelo criador não são isentas de *parti pris*; muito ao contrário: o grande artista é aquele que sabe defender o despertar ao mundo de sua *esthesia*, as proposições que suas atitudes

able to react and, based on *his/her own* propositions, establish dialogue, confrontation and criticism.

Thinking about the discussions I had with Willy about what I was doing, evenings at the kitchen table of his house, in the middle of Sunday, and how deeply it all fed me when I saw Willy dwell on what I was proposing, but always proposing *other* things from those, I understood that his posture was very different from Ferneyhough's and very close to mine – and that, in a sense, I learned from him not only the craft of composition, but also the craft of *teaching* it – but that such a prolific and stimulating discussion was only possible because I brought him a dense production, minimally inventive, and a proponent one, somehow with a certain degree of originality. For somehow, what was being invented by me, even if still immature, stimulated Willy's critical gaze, because what emanated from there was in tune with a certain way of listening to the world that was close to him. The identity was natural, and I am convinced that if I had presented something that he would oppose aesthetically, he would not have failed to point out his “disgust” and even his “disapproval”, however cautious he might act, pointing me out *another way*.

estéticas trazem ao mundo *anestesiado*. A obra de arte é, então, sempre uma *proposição*. É, em certo sentido, uma bandeira defendida pela sensibilidade do artista, um grito – mesmo que emitido com profundo prazer – para o despertar da sensibilidade de seus conterrâneos.

Para que um aluno aprenda de seu professor, e um professor ensine seu aluno, é preciso que haja *proposição estética*, e de ambos os lados. Independentemente de se tratar de composição instrumental, eletroacústica ou mista, será sempre a partir das proposições trazidas pelo aluno que o mestre poderá reagir e, a partir de *suas* proposições, estabelecer o diálogo, o embate e a crítica.

Pensando na discussões que tinha com Willy sobre aquilo que eu fazia, noites adentro na mesa da cozinha de sua casa, em pleno domingo, e do quanto aquilo tudo me alimentava profundamente ao ver Willy se debruçar sobre o que eu propunha, mas sempre propondo-me *outras* coisas a partir daquelas, entendi que sua postura era bem distinta da de Ferneyhough e bem próxima da minha – e que, em certo sentido, aprendi com ele não só ofício da composição, mas também o ofício de *ensiná-la* –, mas que aquela discussão tão prolífica e estimulante só se

I do not know to what extent aesthetic tolerance is the best way to face the tendency to imbecilize contemporary societies. Perhaps it is always more necessary to know how to shout at this world, to have the courage of enunciation, not only through works, but also through our personalities and our ways of acting. Tolerance can only be of value if the first test is passed: that of proclaiming differences. There, then, the survivors will take place, those who will know how to impose themselves, because they are detached from the anesthesia of the world, and all tolerance will be welcome, as it will be the celebration of invention and originality, in its multiple and infinite ways.

Ezra Pound once asserted that “there is no more stupid place to lie than in front of a work of art”. And he was right!

For this reason, composition is not “taught” properly: it is debated. The best way to open horizons to the student through which his/her speculation can unfold is not the “teaching” of composition, but rather *musical analysis*. It is possible, therefore, to *analyze* how such a genius composed such a piece, the way in which it was inventive at a certain time, but it is impossible to teach *how* to compose, because the New is not taught, it

tornava possível porque eu lhe trazia densa produção, minimamente inventiva, proponente, de alguma maneira com certo grau de originalidade. Pois de alguma forma, aquilo que estava por mim sendo inventado, ainda que de forma ainda imatura, estimulava o olhar crítico de Willy, pois o que dali emanava entrava em sintonia com certa maneira de ouvir o mundo que lhe era cara. A identidade era natural, e tenho convicção de que, caso eu apresentasse algo ao qual ele se oporia esteticamente, ele não teria deixado de pontuar seu “desgosto” e até mesmo sua “reprovação”, por mais cauteloso que pudesse agir, apontando-me um *outro* caminho.

Não sei em que medida a tolerância estética é a melhor maneira de se enfrentar o rumo tendencialmente imbecilizante das sociedades contemporâneas. Talvez seja sempre mais necessário saber gritar a esse mundo, ter a coragem da enunciação, não apenas pelas obras, mas também através de nossas personalidades e de nossos modos de agir. A tolerância só poderá ter valor se passada a primeira prova: a da proclamação das diferenças. Aí sim, terão lugar então os sobreviventes, aqueles que saberão se impor, porque destacados da anestesia do mundo, e toda tolerância será bem-vinda, pois será a

is invented. Every debate only evolves to the state of tolerance and the coexistence of differences when there is, in the works that undergo such proof, a sufficient amount of invention. And if talent, dexterity with sounds – which we so commonly call *musicality* – is not taught – because one has talent, or one does not –, in the same way, invention is not taught.

Mountain View, CA, February 25, 2020

celebração da invenção e da originalidade, em suas múltiplas e infinitas maneiras.

Ezra Pound asseverou certa vez que “não existe lugar mais estúpido para se mentir do que diante de uma obra de arte”. E ele tinha razão!

Por isso, não se “ensina” propriamente a composição: se debate. A melhor forma de abrir ao aluno horizontes pelos quais sua especulação possa se desdobrar não é o “ensino” da composição, mas antes a *análise musical*. É possível, assim, *analisar* como tal gênio compôs tal peça, a forma pela qual foi inventivo em certa época, mas é impossível ensinar *como* compor, pois o Novo não se ensina, se inventa. Todo debate só evolui para o estado da tolerância e da convivência das diferenças quando há, nas obras que passam por tal prova, suficiente dose de invenção. E se o talento, a destreza diante do sonoro – que chamamos tão comumente de *musicalidade* –, não se ensina – pois ou se tem talento, ou não se tem –, da mesma forma não se ensina a invenção.

Mountain View, CA, 25 de fevereiro de 2020

ABOUT THE AUTHOR

Flo MENEZES was born in São Paulo in 1962. Between 1980 and 1985 he studied Composition with Willy Corrêa de Oliveira at the University of São Paulo (USP), where he had also classes of musical analysis with Gilberto Mendes. In 1986 he became a German scholarship of DAAD to study Electronic Composition with Hans Ulrich Humpert at the Cologne Studio für elektronische Musik of the Music High School, where he was active as guest composer until the end of 1990, receiving his German diploma in 1989 (Mauricio Kagel, Hans Werner Henze and other in the jury). In 1991 he lived in Italy and worked as a composer at the Centro di Sonologia Computazionale of the University of Padua, working with Music V. As a composer Flo Menezes was awarded some of the most important international prizes in composition: in 1989 a selection from Unesco in Paris for “Contextures I” (1988-89); in 1993 from TRIMALCA for “Profils écartelés” (1988); in 1995 the Prix Ars Electronica in Linz, Austria, for “Parcours de l’Entité” (1994); in 1996 the First Prize of the «Luigi Russolo» Contest in Varese, Italy, for “A Viagem sobre os Grãos” (1996); in 2002 the Prêmio Cultural Sergio Motta of the city of São Paulo (among 441 inscribed works, for “Cores (Phila: In Praesentia)” (2000)); in 2003 the prestigious Bolsa de Artes Vitae for “labORAtorio” (2003); in 2007 the Giga-HertzPreis in Germany for “La Novità del Suono” (2006), with Pierre Boulez, Wolfgang Rihm, Horacio Vaggione and other in the international jury. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5779-2844>. E-mail: flo@flomenezes.mus.br. Website: <http://www.flomenezes.mus.br>