

Flo Menezes · Nova Ars Subtilior



Flo Menezes (rechts) und Ralph Paland (links) zu Besuch am Goetheanum in Dornach (Schweiz), November 2012 (Foto: Tânia Rajczuk Dombi)

**Flo Menezes**  
**Nova Ars Subtilior**

Essays zur maximalistischen Musik

herausgegeben von  
Ralph Paland

wolke

Veröffentlicht mit der Unterstützung der Forschungsstiftung vom Staat São Paulo FAPESP  
(Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, Brasilien)



Erstausgabe 2014  
Alle Rechte vorbehalten, Wolke Verlag Hofheim, 2014  
© Flo Menezes  
© der Notenbeispiele Flo Menezes  
Gesetzt in der Adobe Garamond  
Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos  
ISBN 978-3-95593-058-5

[www.wolke-verlag.de](http://www.wolke-verlag.de)

# Inhalt

Einleitung von Ralph Paland ..... 7

## KAPITEL | CHAPTER I

### KÖLNER VORTRÄGE ZUR MAXIMALISTISCHEN MUSIK

Neue Form und neue harmonische Techniken im Bereich  
instrumentaler und elektroakustischer Musik ..... 15

Für eine Morphologie der Interaktion ..... 49

Periodizität und Direktionalität in der  
Mikro- und Makrostruktur von *Pulsares* (1998–2000) ..... 73

Spektrale und harmonische Verräumlichung des Oratoriums:  
Eine Analyse von *labORAtorio* (1991; 1995; 2003) ..... 113

## KAPITEL | CHAPTER II

### AESTHETICS OF MUSICAL MAXIMALISM

To Be and Not To Be – Aspects of the Interaction Between  
Instrumental and Electronic Compositional Methods ..... 159

...new means(,) old meanings..... 171

Unzeit ..... 183

Adorno and the paradox of radical music ..... 195

## KAPITEL | CHAPTER III

### DIALOG

Geheimnisse sind noch keine Wunder –  
Flo Menezes im Gespräch mit Ralph Paland ..... 211

KAPITEL | CHAPTER IV

ANHANG | APPENDIX

Liste der Klangbeispiele   List of Sound examples . . . . .	255
Biographische Notiz   Short Bio . . . . .	258   260
Werkverzeichnis   Worklist . . . . .	262
Ausgewählte Schriften   Selected Writings . . . . .	271
Ausgewählte Schriften über Flo Menezes   Selected Writings on Flo Menezes . . . . .	273
Namenregister   Index of names . . . . .	275
Zitierte Werke von Flo Menezes   Quoted works of Flo Menezes . . . . .	278

## Einleitung

„Erwäge also, dass, wie Alles, was gesprochen wird, geschrieben werden kann, so auch Alles in Gesang gebracht zu werden vermag, was geschrieben wird. Demnach kann nun auch Alles gesungen werden, was gesprochen wird [...]“<sup>1</sup> schrieb Guido von Arezzo im siebzehnten Kapitel seines *Micrologus de disciplina artis musicae*, das die Essenz dieses Gedankengangs bereits in seiner knappen Überschrift zusammenfasst: „Quod ad cantum redigitur omne, quod dicitur“ – „Dass Alles in Gesang gebracht werden kann, was gesprochen wird.“<sup>2</sup> Was der mittelalterliche Musiktheoretiker um das Jahr 1025 postulierte, fand beinahe tausend Jahre später eine überraschende und durchaus eigenwillige Neudeutung im Schaffen von Flo Menezes – sah doch dieser brasilianische Komponist in Guidos These prägnant ein zentrales Leitmotiv seiner eigenen musikalischen Poetik vorformuliert: Tatsächlich ist Menezes' kompositorisches Denken beinahe von Beginn an durch die intensive Reflexion über das Verhältnis von Musik und Sprache sowie durch die Intention geprägt, vermittels einer Musikalisierung der Sprache die nicht-begriffliche, affektive Seite des Wortes umso nachdrücklicher zur Erscheinung zu bringen – eine Intention, die ihren charakteristischsten Ausdruck zweifellos im Konzept der „Aussprache-Form“ (*forma-pronúncia*) findet, das der Komponist bereits in den 1980er-Jahren entwickelte. Und so ist es nicht verwunderlich, dass Menezes die eben zitierten Worte Guidos von Arezzo nicht nur in seiner frühen, zwischen 1986 und 1987 in Köln realisierten elektroakustischen Sprachkomposition *Phantom-Wortquelle. Words in Transgress*, sondern noch in einem seiner Hauptwerke, dem 2003 abgeschlossenen *labORAtorio für Sopran, fünfstimmigen gemischten Chor, großes Orchester, vierkanalige elektroakustische Klänge und Live-Elektronik* verarbeitete.

Allerdings könnte man jenes Guidonische Diktum im Hinblick auf Menezes in gewisser Weise auch umkehren: So intensiv der Komponist nämlich in seinen Werken Sprache in Musik aufzulösen sucht, so nachdrücklich bemüht er sich andererseits immer wieder, Musik zwar nicht in Worte zu fassen, aber sie durch verbale Kommentierung und Reflexion gewissermaßen zur Sprache zu bringen. Seit jeher begleitet Menezes seine kompositorische Arbeit mit intensiven ästhetisch-poetologischen Reflexionen, so dass seinem umfangreichen musikalischen Œuvre mittlerweile auch ein durchaus gewichtiges musikschriftstellerisches Werk zur Seite steht. Neben zahlreichen Vorträgen und Aufsätzen, die Menezes, der vier Sprachen fließend beherrscht, teils in Portugiesisch, teils in Französisch, Englisch oder Deutsch verfasst hat, zeugen davon nicht weniger als bislang acht Bücher, in denen der Komponist sich keinesfalls nur mit dem eigenen Schaffen, sondern stets auch mit grundlegenden historischen, ästhetischen und systematischen Aspekten der Neuen Musik auseinandersetzt.

---

1 „Perpende igitur, quia sicut omne, quod dicitur, scribitur, ita ad cantum redigitur omne, quod scribitur. Cantur ergo omne, quod dicitur [...]“ (Guido von Arezzo, *Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae* / *Kurze Abhandlung Guido's über die Regeln der musikalischen Kunst*, übers. und erkl. von Michael Hermesdorff, Trier 1876, S. 98 und 99).

2 Vgl. ebenda, S. 12 und 13.

Dass Menezes' ästhetisch-poetologisches Denken trotz seiner unbestreitbaren Originalität in Deutschland bislang nur wenig rezipiert wurde, dürfte nicht zuletzt mit dem weitgehenden Desinteresse zusammenhängen, das der Neuen Musik Lateinamerikas in unseren Breiten immer noch entgegenschlägt. Wie sehr die gegenwärtige Musikkultur Brasiliens in ihrer Breite und Vielfalt aus europäischer Perspektive auch im Zeitalter der sogenannten Globalisierung weiterhin eine musikalische *terra incognita* darstellt, wird schlagend etwa durch die wenigen, dürren Zeilen voller weitgehend kommentarlos aufgelisteter Komponistennamen dokumentiert, auf die sich auch ein so kenntnisreicher Autor wie Jean-Noël von der Weid in seinem umfangreichen Handbuch *Die Musik des 20. Jahrhunderts* zur Darstellung der jüngeren brasilianischen Musik beschränkt.<sup>3</sup> Tatsächlich dürfte das europäische Bild brasilianischer Musik daher auch heute kaum durch die Aktivitäten der kompositorischen Avantgarde, sondern weitgehend durch die Traditionen des Samba, durch den zunehmend neoklassizistisch gefärbten Folklorismus eines Heitor Villa-Lobos sowie durch die populäre Strömung des „Tropicalismo“ geprägt sein. Veranstaltungen wie die *Tage für Neue Musik Zürich*, die im Jahr 2012 Lateinamerika zum geographischen Programmschwerpunkt machten und aus diesem Anlass Flo Menezes als Composer-in-residence wählten, sind bislang zu selten, um den gängigen exotistischen Klischees, die auf Seiten der Hörer allzu leicht in starre Erwartungshaltungen übergehen, wirksam entgegenzutreten.

Die Texte des vorliegenden Bandes erlauben eine andere Sicht – repräsentiert Flo Menezes doch als Komponist wie als Kompositionstheoretiker einen Teil der brasilianischen Kultur, der von jenen folkloristischen und nationalistischen Tendenzen denkbar weit entfernt ist, die die Wahrnehmung der brasilianischen Musik spätestens seit der Präsidentschaft Gétulio Vargas' mit ihren – übrigens maßgeblich unter dem Einfluss von Heitor Villa-Lobos entwickelten – folgenreichen staatlichen Musikerziehungsprogrammen dominieren. Immer wieder hat Menezes die ideologische Vereinnahmung der Musik für nationale Interessen jeglicher Couleur vehement zurückgewiesen und demgegenüber eine weltoffene Orientierung an den ästhetischen Standards der internationalen künstlerischen Avantgarden verteidigt; im Lichte dieser kosmopolitischen Haltung ist auch sein frappierender Gedanke zu verstehen, „dass die Staatsangehörigkeit einem Menschen besser nach seinem Tod verliehen werden sollte und nicht zur Geburt.“<sup>4</sup> Scheinbar paradox aber dürfte diese weltbürgerliche Gesinnung nicht zuletzt auf seine geographische Herkunft zurückzuführen sein:

In den 1960er-Jahren nämlich war São Paulo, Menezes' Heimatstadt, eine vor künstlerischer Kreativität geradezu vibrierende Metropole. Und schon aufgrund seines Elternhauses kam Menezes hier von klein auf mit den hervorragendsten Repräsentanten einer kosmopolitisch gesinnten Avantgarde in Berührung. Geboren im Jahr 1962, wuchs der Komponist in einer literarisch-künstlerisch höchst aktiven Familie auf: Sein Vater Flórida Menezes, Jahrgang 1931, stand als Dichter visueller Poesie in engem persönlichen Kontakt mit Literaten wie den Gebrüdern Augusto und Haroldo de Campos oder Décio Pignatari, die während der 1950er-Jahre – übrigens unabhängig von zeitgleichen europäi-

3 Vgl. Jean-Noël von der Weid, *Die Musik des 20. Jahrhunderts: Von Claude Debussy bis Wolfgang Rihm*, übers. von Andreas Ginhold, Frankfurt am Main und Leipzig 2001, S. 238.

4 Vgl. im vorliegenden Band: Flo Menezes, „*Neue Form und neue harmonische Techniken im Bereich instrumentaler und elektroakustischer Musik*“, S. 15.



schen Tendenzen etwa bei Eugen Gomringer oder der „Stuttgarter Gruppe“ um Max Bense – in der Künstlergruppe „Noigandres“ in São Paulo die Konkrete Poesie entwickelt hatten. Es ist also durchaus nicht verwunderlich, dass der junge Flo ebenso wie sein früh verstorbener älterer Bruder Philadelpho Menezes (1960–2000), der bald als Dichter visueller und medialer Poesie hervortreten sollte, im bildungsbürgerlichen Künstlerhaushalt seiner Eltern schon früh mit dem Werkkanon europäischer Kunst, Literatur, Philosophie, politischer Theorie und Musik in Berührung kam: Er studierte die Schriften Platons, Voltaires, John Lockes, Karl Marx', Leo Trotzki und vieler anderer mehr und entwickelte jene lebenslange Begeisterung für die Ausdruckskraft des geschriebenen und gesprochenen Wortes, die ihn später zur Sprachkomposition und zur *forma-pronúncia* führen sollte; er begeisterte sich für die Musik der klassisch-romantischen Tradition – Beethoven, Brahms, Schubert und insbesondere Schumann –, lernte aber auch früh die Strömungen der damaligen Avantgarde kennen: Dank der großen Schallplattensammlung seines Vaters, die neben klassischen Werken und Rockmusik auch Einspielungen aktuellster Kompositionen Pierre Schaeffers, Karlheinz Stockhausens oder Luciano Berios enthielt, entflamte ihn die erregend-neuartige Klangwelt elektroakustischer Musik so sehr, dass er bereits als Jugendlicher mit elektroakustischen Klangmanipulationen an einem väterlicherseits zur Verfügung gestellten Tonbandgerät zu experimentieren begann.

In seinem Enthusiasmus für die Musik der europäischen Avantgarde, die er freilich als eine „Musik der ganzen Welt“ verstand,<sup>5</sup> wurde Menezes noch weiter bestärkt, als er 1980 ein Kompositionsstudium an der Universidade de São Paulo aufnahm: Dort traf er auf Musiker, die sich bereits in den 1960er-Jahren von der nationalistischen Doktrin des Folklorismus distanziert hatten: Sein Lehrer, der Komponist Willy Corrêa de Oliveira (\*1938), hatte ebenso wie Gilberto Mendes (\*1922), bei dem Menezes Kurse für musikalische Analyse absolvierte, zu den Unterzeichnern des einflussreichen „Manifesto Música Nova“ gehört. Dieses Manifest, das 1963 in dem Avantgarde-Magazin *Invenção* – einem wichtigen Publikationsmedium insbesondere für die Szene der Konkreten Poesie – veröffentlicht worden war, plädierte vehement für eine Internationalisierung der Kunst sowie für eine produktive Auseinandersetzung mit den ästhetischen Avantgarden des zwanzigsten Jahrhunderts. Ganz im Geiste dieses Programms hatten Oliveira und Mendes in den folgenden Jahren als Gründungsmitglieder des „Grupo Música Nova“ und als Organisatoren des Festivals Música Nova wesentlich dazu beigetragen, São Paulo selbst während der kulturell reaktionären Jahrzehnte der Militärdiktatur zu einem Hauptzentrum der internationalen zeitgenössischen Musik in Brasilien zu entwickeln. Und in ihrer eigenen Musik experimentierten sie nicht nur mit Dichtungen von Augusto und Haroldo de Campos, Pignatari und anderen Protagonisten der Konkreten Poesie, sondern setzten sich auch mit den aktuellen musikalischen Strömungen des Serialismus, der Aleatorik, der elektroakustischen Musik auseinander, die sie in den 1960er-Jahren kennengelernt hatten. Damals hatten sie während längerer Studienaufenthalte in Europa unter anderem die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt besucht und bei Komponisten wie Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luciano Berio oder Henri Pousseur studiert.

---

5 Vgl. im vorliegenden Band: „*Geheimnisse sind noch keine Wunder: Flo Menezes im Gespräch mit Ralph Paland*“, S. 214.

Vor diesem Hintergrund ist es wenig erstaunlich, dass es Menezes nach Abschluss seines Kompositionsstudiums bei Oliveira ebenfalls nach Europa zog. Dort absolvierte er zwischen 1986 und 1990 bei Hans Ulrich Humpert an der Musikhochschule Köln ein Studium der Elektronischen Komposition, erweiterte seinen Blick in Kompositionskursen bei Luciano Berio, Pierre Boulez, Brian Ferneyhough, Michael Jarrell und Karlheinz Stockhausen – und verfasste, betreut von Henri Pousseur, eine musikwissenschaftliche Dissertation über die Beziehung der Musik Berios zur strukturalistischen Phonologie, mit der er 1992 an der Universität de Liège promoviert wurde. Damals und in späteren Europa-Aufenthalten arbeitete er auch an wichtigen Produktionsstätten elektroakustischer Musik – so unter anderem am Centro di Sonologia Computazionale der Universität Padua, am IRCAM in Paris und im Experimentalstudio für akustische Kunst des SWR in Freiburg. Über die vielfältigen musikalischen Anregungen hinaus, die er an all diesen Orten sammeln konnte, vertiefte Menezes, der unersättlich Lesende und Studierende, in diesen Jahren auch kontinuierlich seine Liebe zu den Traditionen europäischer Literatur und Philosophie. Und die Spuren dieser leidenschaftlichen Wissbegier sind nicht nur seiner Musik, sondern auch den Texten unauslöschlich eingeprägt, die er über Musik schreibt.

Auch in den Aufsätzen des vorliegenden Bandes tritt Menezes dem Leser gewissermaßen als *poeta doctus* entgegen: Immer wieder ist er auf der Suche nach historischen Referenzen und Querbezügen seiner Gedanken, immer wieder entwickelt er seine Argumentation im Dialog mit anderen Autoren – seien es nun Musiktheoretiker oder Komponisten wie Guido von Arezzo, Edmond Costère, Pierre Schaeffer und Arnold Schönberg, seien es Linguisten wie Roman Jakobson und Ferdinand de Saussure oder seien es Philosophen wie Aristoteles, Baruch Spinoza, Sören Kierkegaard und Theodor W. Adorno. Dabei ist Menezes freilich kein Pedant; bei allen literarischen Verweisen und Anspielungen, die den Diskurs seiner Texte durchziehen, geht es ihm weniger um eine philologische Exegese als vielmehr um eine kreativ-anverwandende Lesbarmachung; davon zeugt auch seine – unverkennbar von James Joyce inspirierte – unstillbare Lust an Wortspielen, die sich nicht nur in vielen allusiven Titeln seiner musikalischen Werke, sondern eben auch in manchen Neologismen sowie polyvalenten (und nicht selten humorvollen) Formulierungen seiner theoretischen Texte Bahn bricht. Stellen Referentialität und Transtextualität aus Menezes' Perspektive in semantischer wie struktureller Hinsicht grundlegende Eigenschaften des musikalischen Materials dar, so gilt entsprechendes auch für die Gedanken und Formulierungen seiner musikalischen Schriften.

Es läge nun nahe, ein solches Denken mit dem wohlfeilen Etikett der Postmoderne zu versehen, die den Begriff der Wahrheit ebenso wie den des musikalischen Werks in ein freischwebendes Spiel der Zeichen und Verweisungen aufzulösen proklamiert. Und tatsächlich postuliert Menezes, es gäbe prinzipiell „keine einzige Wahrheit“<sup>6</sup> und die „Geschichte der Komposition“ sei nichts als diejenige „der Rekomposition der Klänge“.<sup>7</sup> Trotzdem wäre eine solche Einordnung zu einfach, denn Menezes hält andererseits unerbittlich an zentralen Ideen und Ansprüchen der Moderne fest: Dass Musik von Rang aus seiner Sicht nur Neue

---

6 Vgl. im vorliegenden Band: Menezes, „*Neue Form und neue harmonische Techniken im Bereich instrumentaler und elektroakustischer Musik*“, S. 16.

7 Vgl. ebenda, S. 37.

Musik sein kann, dokumentieren programmatisch nicht nur Werktitel wie *Quarteto para o Advento de Novos Tempos* (1985) oder *La Novità del Suono* (2006), sondern auch zahlreiche Formulierungen in den Aufsätzen des vorliegenden Bandes. Nur begreift Menezes das musikalisch Neue nicht als Resultat linearen Fortschritts im Sinne ständiger Überbietung des Vergangenen („progresso“), sondern vielmehr als „transgresso“, also als Moment einer gewissermaßen spiralförmigen Bewegung, in der die Komponisten das Innovationspotential tradierter musikalischer Werke in je individuellen Lesarten konsequent weiterzuentwickeln versuchen. Eine solche Haltung bedingt einerseits einen großen Respekt vor den Werken der Vergangenheit, widersteht aber andererseits jeglicher klassizistischen Attitüde.

Mit Menezes' Verständnis der Komposition als Rekomposition hängt ein weiteres charakteristisches Moment seines musikalischen Denkens zusammen, das die Texte des vorliegenden Bandes stark prägt: Gemeint ist die Akzentuierung des Schriftcharakters der Musik. Dem leidenschaftlichen Plädoyer des Komponisten für die *escritura* liegt die Auffassung zugrunde, dass der Prozess der Rekomposition notwendigerweise an eine vorgängige Dekomposition des musikalischen Materials in unabhängige musikalische Parameter gebunden ist, wie sie sich im notwendigerweise abstrahierenden Akt der Verschriftlichung quasi von selbst ergibt. Mit großer Akribie beschreibt Menezes daher immer wieder die von ihm entwickelten Verfahren, aus basalen Materialkonstellationen (charakteristischen Akkorden, Tonreihen etc., aber auch Wörtern als phonetischen Konstellationen), die nicht selten Werken der musikalischen Tradition entnommen sind, konsequent ein homogenes Struktur- und Formgefüge zu entfalten: Dazu zählen insbesondere die Techniken der „módulos cíclicos“ [zyklischen Module], der „projeções proporcionais“ [proportionalen Projektionen] und auch der bereits erwähnten „forma-pronúncia“. Die Rückbindung dieser Ansätze an Verfahren der seriellen Musik ist unverkennbar, und auch Menezes selbst hebt diesen musikhistorischen Referenzpunkt immer wieder hervor. Zugleich aber beharrt er im Sinne seines transgressiven Geschichtsverständnisses darauf, die Forderung nach phänomenologischer Fasslichkeit der musikalischen Strukturen, die (nicht nur) aus seiner Sicht im Serialismus partiell unerfüllt geblieben ist, mithilfe seiner eigenen Techniken auf neuartige Weise einzulösen.

Menezes, der niemals um schlagkräftige Formulierungen verlegen ist, hat eine solche Musik, die einerseits hinsichtlich ihrer kompositorischen Strukturierung sowie ihrer musikhistorischen Referentialität ein Höchstmaß an Komplexität, andererseits aufgrund ihrer klanglichen Erscheinung zugleich größtmögliche Schönheit, Faszinationskraft und Expressivität anstrebt, bereits in den 1980er-Jahren als „maximalistisch“ bezeichnet. Doch könnte man das, was Menezes vorschwebt, im Sinne seines historisch referentiellen Denkens auch als eine „Nova Ars Subtilior“ bezeichnen: eine Neue Musik, deren Innovationspotential nicht aus der Tabula-rasa-Mentalität radikaler Loslösung von der Tradition, sondern vielmehr aus deren respektvoll-subtilen Differenzierung und kreativen Relektüre resultiert. Und ein Stück wie die dreistimmige Ballade *Sumite carissimi*, in der um das Jahr 1400 der in Norditalien tätige Magister Zacharias rhythmisch komplexeste Polyphonie sowie subkutane Materialreferenzen an die Ballade *En attendant souffrir* des Philipoctus de Caserta aufbot, um in einem sprachspielerisch-verrätzelten Text (in dessen Verse nach der Art eines Mesostichons die Silben des Wortes *recommendatione* – „Huldigung“ – hineingeheimnist sind) den „geliebten Vätern“ und „Gebrüdern Musikern“ seine musikalisch-literarische Reverenz zu

erweisen, würde dann *in nuce* wesentliche Züge dessen antizipieren, was Menezes später als „maximalismo“ bezeichnete.

Die in diesem Band versammelten Essays zur maximalistischen Musik setzen unterschiedliche Schwerpunkte: Die vier deutschen Beiträge sind aus Vorträgen hervorgegangen, die Flo Menezes an der Universität zu Köln gehalten hat, und behandeln aus stark analytischer Perspektive grundsätzliche kompositorische Konzepte sowie zentrale Kompositionen aus Menezes' umfangreichem Schaffen. Die englischen Beiträge, die zuvor an verstreuten Orten publiziert wurden und zum Teil für diesen Band eigens aus dem Portugiesischen übersetzt wurden, erweitern die Perspektive in Richtung grundlegender poetologischer und ästhetisch-philosophischer Reflexionen. Im abschließenden Gespräch, das im Frühjahr 2013 geführt wurde, kommen neben autobiographischen Aspekten insbesondere Menezes' Frühwerke sowie die kompositorischen Strategien seiner jüngsten Werke zur Sprache. Darüber hinaus bietet es – gleichsam aus der distanzierten Außenperspektive von São Paulo – einen kritischen Blick auf aktuellere Tendenzen des europäischen Komponierens.

Ralph Paland, November 2013

Die Vorträge, die im ersten Kapitel dieses Bandes versammelt sind, habe ich zwischen 1999 und 2005 im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln gehalten. Ganz herzlich möchte ich dem Team des Musikwissenschaftlichen Instituts und insbesondere Herrn Prof. Christoph von Blumröder für diese Möglichkeit danken, meine Musik und mein kompositorisches Denken zur Diskussion zu stellen.

Flo Menezes, November 2013