

IVANKA STAIANOVA

Fernando Santiago (PET): Creio que, antes de tudo, devemos agradecê-la por essa enorme oportunidade. Para nós é algo muito especial poder conhecer alguém como você.

Ivanka Stoïanova: Eu é que agradeço seu interesse.

Fernando (PET): É uma oportunidade de amadurecer tanto como seres humanos quanto como músicos. Não é exatamente uma pergunta rápida; mas sempre nos perguntamos como os “grandes” começaram sua trajetória. Para nós é um pouco complicado aqui no Brasil, já começamos de uma maneira diferente: não é tão comum as pessoas entrarem no mundo da música. Sabemos um pouco de como você começou, ao violino; como se deu seu caminho?

Ivanka: Sempre se começa quando criança, em qualquer parte do mundo. Nasci em um país muito pequeno, a população da Bulgária é algo em torno de 7 milhões de habitantes. É menor de que a população do centro de São Paulo... Eu nasci em um país comunista, depois da Segunda Guerra, e devo dizer que sou feliz de ter estudado nesse país. Meus pais não eram músicos, interessavam-se pela filosofia, pela literatura. Uma família muito letrada, muito preparada nesse sentido, mas

ninguém ali se interessava pela música. Por acaso, comecei a estudar música, com cinco anos. Aos 10 anos já tocava muito bem, de maneira bastante profissional, porque na Bulgária tínhamos, ainda, escolas com um nível bastante alto em Música. Dos 13 aos 19 anos, frequentei o Liceu profissionalizante para músicos [Escola Nacional de Música]. Aos 10 anos de idade, estudava já quatro horas por dia (todos os dias da semana); não para entretenimento, para o prazer, mas algo realmente profissional, com o desejo de ingressar no conservatório. Nessas escolas se estudavam todas as disciplinas, Harmonia, Contraponto, Instrumentação, Orquestração, Análise Musical, História da Música etc. Aos 8 anos, ouvi pela primeira vez David Oistrakh. Oistrakh, o grande violinista, veio realizar concertos na Bulgária.

Fernando (PET): Gostaria de dizer uma coisa: perguntei sobre seu estudo do violino porque li sobre isso em sua biografia, mas também porque sou violinista.

Ivanka: Sim? Muito bom! Ouvi David Oistrakh pela primeira vez na vida aos 7 ou 8 anos, tocando o Concerto de Katchaturian. Era algo extraordinário, para mim foi verdadeiramente um choque. Nesse concerto, achei a música de Katchaturian a coisa mais interessante do mundo! Depois, aos 18 anos,

Por Fernando Santiago (PET Música Unesp)
Helivelton Neves (PET Música Unesp)
Natalia Nicolaci (PET Música Unesp)
Sophia Alfonso (PET Música Unesp)

Entrevista realizada durante o V Encontro Nacional de Pesquisadores em Filosofia da Música e Congresso Internacional “Inter-câmbios Norte-Sul: colaborações, tensões, hibridações”, em 21 de setembro de 2018.

concluindo o Liceu, eu já tocava o Concerto de Katchaturian. Quando estive em Moscou alguns anos depois (estudei no Conservatório de Moscou por cinco anos), ingressei na classe de Oistrakh tocando o Concerto de Katchaturian. Tudo isso para dizer que o acaso é muito importante sempre. Foi o acaso que me levou a ingressar na Música: quando eu tinha 5 ou 6 anos, o pai de uma amiga comprou um violino para ela, e fiquei sem uma amiga com quem brincar na rua. Daí disse a meu pai, “compra-me um violino, também quero tocar violino”... Ninguém pensou que se tornaria algo profissional ou sério para mim; foi visto como uma brincadeira, apenas entretenimento. Depois minha amiga virou bióloga, e a música é a minha vida, praticamente.

Aos 18 anos, entrei no Conservatório Superior¹ em Sófia, na Bulgária, com um nível bastante elevado. Depois de três anos, houve um concurso para matrículas no Conservatório de Moscou. Foram oferecidas vagas na Faculdade de Teoria e Composição. Estudei lá, continuando a tocar o violino. O acaso é muito importante para qualquer um, em qualquer parte do mundo, inclusive na Bulgária...

Fernando (PET): Bom, então você começou com o violino, com algo que está mais

¹ Hoje denominado Academia Nacional de Música.

próximo da performance; como você chegou à teoria, aos estudos de filosofia...

Ivanka: Primeiro: até os 35 anos, eu tocava o violino de maneira muito profissional, como solista, em orquestras, música de câmara etc. Mas no Conservatório de Moscou eu tinha a obrigação de estudar Teoria e Composição. Fora uma seleção para essa faculdade, especificamente. E eu me interessei muitíssimo, especialmente pela música contemporânea; Boulez, Stockhausen, Berio, Pousseur. Todos esses compositores não podiam ter suas obras apresentadas na União Soviética nesse período, no final dos anos 1960 (entre 1966 e 1970). Eram proibidas, por serem da vanguarda, uma música da burguesia, do imperialismo internacional. Era praticamente impossível estudar essa música. Mas eu estudei todas as coisas que eram proibidas; achava-as muito mais interessantes de que todo o resto. Todos achávamos, os jovens brasileiros também. Eu estudava a música contemporânea, o que incluía também a música de Schoenberg, Berg e Webern. Toda a dodecafonía também era proibida, como música imperialista burguesa ocidental; não era aceita pela estética oficial nesse período. Mas eu estudava tudo isso com compositores importantes, como Denisov, Schnittke, os compositores de destaque na URSS naquele momento.

Fernando (PET): Eles lecionavam em Moscou?

Ivanka: Sim. Denisov foi meu professor de Instrumentação e Orquestração no Conservatório. Schnittke era seu amigo, sempre o encontrávamos. Estudávamos com eles, praticamente, essa música proibida, não no programa oficial do Conservatório, mas na casa de um ou de outro.

Fernando (PET): No café.

Ivanka: Sim, no café. Mas como estrangeira, eu tive a possibilidade de realizar minha monografia sobre a música de Olivier Messiaen. Também era música contemporânea, mas excepcionalmente, a música do católico Messiaen não era vista como tão terrível; não era tão censurada como a música dos formalistas, como Stockhausen, Nono, Berio etc. Nono, que era membro do Partido Comunista Italiano, escrevia música como Schoenberg (e era casado com a filha de Schoenberg, Nuria).

Assim, estudávamos a música contemporânea também. Boulez esteve em turnê em Moscou com a orquestra da BBC (ele se tornou diretor dessa orquestra, após o grande regente Sir John Barbirolli). Ele era amigo de Denisov, e foi ali que eu conheci Boulez, em Moscou. Eu já conhecia seu livro *Penser*

la musique aujourd'hui², seu primeiro livro, onde explicava sua maneira de trabalhar, de compor. Fiz algumas perguntas a ele, e ele ficou bastante impressionado. Anos depois, Boulez intercedeu junto a seu amigo Paul Sacher para que eu obtivesse uma bolsa na Basileia (Suíça), onde ele lecionava Composição em cursos de verão. Assim, eu pude sair da URSS; com a bolsa da prefeitura da cidade, pude ir à Basileia estudar a música contemporânea. Como eu tinha a intenção de retornar a Moscou ou à Bulgária (não sabia qual seria o futuro), estudava muitíssimo a música contemporânea. Em um ano, tornei-me especialista em Boulez, em Stockhausen, porque me interessava muito por esse período, mas também porque, se retornasse à Bulgária ou a Moscou, gostaria de ter antes conhecido bem toda essa música que ali era proibida.

Depois, Boulez solicitou que eu fosse trabalhar com ele em Paris, no IRCAM³. O IRCAM foi oficialmente inaugurado em 1977, mas eu comecei a trabalhar com Boulez em Paris já em 1975. Assim, pude permanecer em Paris e obter também meu segundo doutorado - Doctorat d'État. Naquela época ha-

via dois tipos de Doutorado; um "normal", como o que há hoje na Europa, e depois um "Doutorado de Estado". Esse era feito aos 40, 50 anos, depois de uma carreira de destaque como pesquisador.

Fernando (PET): Desculpe a pergunta, mas quantos anos você tinha?

Ivanka: Quantos anos tenho hoje? Não, jamais direi! [risos]

Fernando (PET): Não, quantos anos tinha quando realizou o Doctorat d'État?

Ivanka: Concluí o Doutorado de Estado em 1981. O primeiro Doutorado, realizei em 1973.

Fernando (PET): Não foram tão distantes um do outro... Você disse que era feito depois de 40, 50 anos de carreira.

Ivanka: Antigamente era assim, na geração anterior à minha. Na minha geração já era um pouco diferente. Eu fiz o primeiro, que se chamava Doctorat de troisième cycle, em 1973, e o segundo em 1981. Eu poderia ter concluído antes, mas nessa época eu trabalhava no Instituto o dia todo, com Boulez, e ainda lecionava um pouco na Universidade.

Fernando (PET): Na Sorbonne?

Ivanka: Essa "Sorbonne" não existe... Sorbonne é o nome da antiga universidade francesa. Desde 1968, há treze universidades em Pa-

ris. Paris IV é a Sorbonne; Paris VIII [aponta para si], Saint-Denis; Paris VII, Jussieu; Paris I, Saint-Charles, e assim por diante. Mas ainda acham que Sorbonne é "a" universidade... É apenas o edifício antigo, no centro de Paris, onde ficam Paris IV e também uma parte de Paris I.

Fernando (PET): Então, depois que você foi morar em Paris, você trabalhou com Boulez no IRCAM e começou a lecionar em Paris VIII?

Ivanka: Sim; concluí minha primeira tese em Paris VIII, em 1973, e imediatamente comecei a lecionar um pouco.

Fernando (PET): Você fez seu doutorado em Paris?

Ivanka: Sim, e em francês. Na França, todo trabalho de pesquisa deve ser em francês. E paralelamente, trabalhava. Trabalhei com Boulez de 1975 até 1981. Por todo esse período lecionava na universidade, trabalhava em meu segundo doutorado... Uma vida muito difícil, trabalhava 18 horas por dia, normalmente.

Fernando (PET): Creio que vivemos um pouco disso aqui, mas não nessa dimensão.

Ivanka: No doutorado, trabalhei com a problemática da música contemporânea e da

² publicado no Brasil com o título *A música hoje*.

³ Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique.

literatura contemporânea. Antes, já em Moscou, interessava-me muito pela Semiologia. Sou da primeira geração de semiólogos, os primeiros a entenderem que a semiologia não se aplica bem à Música. Meus primeiros trabalhos em musicologia em francês foram sobre as relações entre as obras de Boulez e Mallarmé, entre a música contemporânea e a literatura moderna: Artaud, Joyce, Berio. Berio foi um dos responsáveis por esse departamento no IRCAM. Com isso fiz um livro sobre a obra de Berio; trabalhamos juntos por sete anos.

Meus trabalhos de musicologia são no campo da música do século XX, mas lecionei por toda a vida Análise Musical do repertório Clássico e Romântico. Publiquei livros didáticos de Análise Musical, para uso na universidade, e lecionei também Estética da música do Classicismo e do Romantismo. Depois de trabalhar no IRCAM, fui também diretora artística da Casa Ricordi. Em 1981, Boulez me demitiu [risos]. Não queria mais os compositores. Comigo, na primeira geração do IRCAM, todos os que trabalhavam ali de forma permanente eram compositores: Luciano Berio, Vinko Globokar, Jean-Claude Risset, Gerald Bennett, Michel Decoust. Em todos os departamentos do IRCAM, o chefe era um compositor. Em 1981, Boulez decidiu

fazer do IRCAM uma Stanford-sur-Seine. Convidou especialistas norte-americanos no campo da informática e de processamento de dados, como John Chowning (criador da Síntese por Modulação de Frequência), pesquisadores em Psicologia da Percepção, e sobretudo gente da informática. Os compositores vêm ao IRCAM para um projeto específico para realizar uma pesquisa, compor uma obra, apresentá-la em concerto e é só.

Depois de sair do IRCAM, em 1981, eu não tinha mais emprego em Paris, e também não tinha carga horária suficiente na Universidade para minha subsistência. Obtive uma bolsa em Berlim Ocidental, por dois anos, com Carl Dahlhaus. Dahlhaus se ofereceu para me ajudar, sabendo que eu não tinha recursos para sobreviver.

Fernando (PET): Uma curiosidade, nós lemos um livro de Dahlhaus em nossas disciplinas que está muito mais próximo da Musicologia de que da História da Música. Nós o lemos em uma disciplina de História da Música, mas nosso professor [Paulo Castagna] sempre trabalhou e nos incentivou a buscar algo muito mais próximo da Musicologia.

Ivanka: Dahlhaus trabalha na Systematische Musikwissenschaft, ou seja, em Teoria da

Música e sistemas de pensamento na Musicologia. Ele tem formação em Filosofia e Sociologia; é uma Teoria da Música com forte presença dessas duas áreas.

Fernando (PET): Nós lemos Fundamentos da História da Música.

Ivanka: Ele produziu muito; há uma edição integral na Alemanha em 10 ou 15 volumes, mas há pouca tradução em francês, não sei se há em português. É uma figura muito importante, um musicólogo de força, profundamente germânico, muito sério. Ajudou-me nesse período da minha vida, por acaso. Assim, tive que aprender a língua alemã em três meses. A motivação foi: não terei o que comer se não falar a língua. Então veio a inspiração e a possibilidade de aprender. Em três meses, já trabalhava fazendo emissões radiofônicas.

Depois retornei a Paris; voltei a lecionar na Universidade de Paris VIII (pela qual já tinha dois doutorados) e comecei a trabalhar como diretora artística da Casa Ricordi em Paris. Ali trabalhei com muitos compositores, como Berio, Nono, Bussotti, Donatoni, Manzoni, Sciarrino - praticamente com todos os compositores italianos, promovendo sua obra na Europa (não na França, mas para o resto da Europa). Trabalhei também

em edições críticas do repertório tradicional, como Verdi, Rossini, Puccini, Vivaldi.

Fernando (PET): Ontem, quando conversamos um pouco, você me disse que, em tudo que você produziu, escreveu sobre homens, sobre compositores do sexo masculino. O que você gostaria de dizer sobre as mulheres na música?

Ivanka: Não escrevo somente sobre homens. Hoje falei de uma compositora [Kaija Saariaho] de que gosto muito, que para mim é superior a muitos homens da mesma geração. Ela ficou muito impressionada com a geração dos compositores da Música Espectral, Grisey (que era representado pela Casa Ricordi de Paris), Murail, Levinas. Ela os admirava, mas hoje posso dizer que ela é uma compositora muito mais importante de que todos os compositores da geração espectral. Não digo isso por feminismo, pelo fato dela ser uma mulher como eu, mas porque é uma grande compositora. Ela estudou na Finlândia, onde há uma tradição fortíssima, no Conservatório de Helsinki. Ademais, ela tem uma ampla formação, estudou órgão, ocupou-se de pintura; é uma artista múltipla. Indo à Europa, estudou tudo que era possível: com Klaus Huber e Brian Ferneyhough na Alemanha, com os compositores espec-

trais em Paris, e também no IRCAM, para obter uma formação tecnológica de altíssimo nível. Casou-se com o responsável pela tecnologia no IRCAM, Jean-Baptiste Barrière, um exímio processador de dados, e tornou-se sua assistente permanente, praticamente. Ela o ajudou muito, também nesse último trabalho, do qual falei essa manhã; ele também é um especialista em imagens. Foi o responsável pela pedagogia em tecnologia do IRCAM por cinco ou seis anos. Agora trabalham de forma independente, em várias partes do mundo, ele com o ensino da tecnologia, e ela com encomendas de obras suas. Uma compositora fortíssima. Não tem apenas a formação do Conservatório de Paris... É pouco, em comparação com que ela pode fazer.

Há outras compositoras sobre as quais escrevi, como Betsy Jolas (que é da geração de Boulez, mais ou menos) e Michèle Reverdy; mas em meu trabalho não aplico o feminismo. Não pertencço a essa geração; essa moda dos estudos de gênero não me convém muito. Para mim, o nível mais importante é o trabalho artístico. Homem ou mulher, tanto faz: se o trabalho é interessante, escrevo. Nunca fiz jornalismo; na verdade fiz pouco, pouquíssimo, podes ver no meu currículo, no website. Mas não faço jornalismo; um jornalista tem

que escrever sobre tudo, eu só escrevo sobre o que me agrada. É mais fácil.

Eu trabalho muito, como os russos; e desde pequena, com o violino. Não é um entretenimento, é um trabalho sério, profissional. Sigo trabalhando muito sempre, e isso me agrada, não é um peso. Mas fiz relativamente poucos livros, pois tive que lecionar sempre: trabalhar paralelamente na Universidade, no Instituto de Boulez e na minha musicologia, ou na editora. Na Casa Ricordi era um trabalho enorme. À noite, e no verão, escrevia; por isso, tenho relativamente poucos livros. Publiquei um livro sobre Berio, um livro sobre alguns problemas da música do século XX. Meu primeiro livro foi sobre Boulez, Mallarmé, Kagel, Schnebel, sempre comparando com a literatura contemporânea. O último é sobre a música de Stockhausen, a quem conheci muito bem.

Fernando (PET): Você conheceu Stockhausen quando estava no IRCAM?

Ivanka: Stockhausen veio ao IRCAM muitas vezes. Eu já o conhecia, mas depois o conheci muito melhor, porque me interessava por sua música. Penso que é o maior compositor de toda essa geração de compositores. Com todas as possibilidades de pesquisa, ele fez de tudo: eletrônica, teatro, obra aberta;

tudo que estava no ar, na música da segunda metade do século XX. Fez também as obras mais importantes. Eu me interessava muito e fiz cursos sobre sua obra na universidade. Ele foi a pessoa mais generosa de toda essa geração, que conheci bem; trabalhei com todos: Ligeti, Pousseur, Schnebel, Kagel, Stockhausen, Rihm, Berio, Nono, Manzoni, Bussotti, Battistelli, Fedele, Grisey etc. Era o mais generoso; todo semestre, enviava quatro partituras suas para meus alunos, para um curso de análise de suas obras, como uma cena de Licht (seu ciclo de 7 óperas), por exemplo. Ele criou sua própria editora, e arcava com os custos desse envio aos alunos. Eu ia com meus alunos a seus cursos em Kürten (próximo a Colônia). Levei também alunos, por exemplo, a Amsterdam, para a estreia do Helikopter-Streichquartett. Ele falava muito com os estudantes, era muito aberto, muito generoso sempre. Como eu já tinha essa experiência ministrando os cursos sobre sua obra, realizei esse livro. Ele queria muito que eu escrevesse um livro sobre sua música. Lembro-me de um encontro com ele, em sua casa, em que ele me perguntou: “E esse livro? Quando sai?” [risos]. Eu tinha medo dele, aquele tipo grande, compositor importantíssimo... Depois, fiz uma comunicação em um congresso e enviei a ele o texto; ele ficou

contente e disparou: “E esse livro? Quando sai??”. Eu não sabia se faria um livro ou não, tinha receio. Disse a ele: “Não sei, talvez um livro de 150, 200 páginas”, e ele [com os punhos sobre a mesa e os braços arqueados, erguendo a voz]: “300!”.

Eu queria fazer um livro em francês, pois não havia nenhum livro em francês sobre sua música. O livro saiu depois da morte de Stockhausen; é um livro que trata da totalidade de sua produção. Isso é muito difícil de fazer, porque o catálogo de suas obras é enorme, é difícil estudar tudo isso e fazer uma síntese.

Fernando (PET): Precisa de um pouco mais de 300 páginas.

Ivanka: E tudo isso por acaso...

Fernando (PET): E mais uma curiosidade: vimos que você também conheceu Shostakovich.

Ivanka: Sim.

Fernando (PET): Como foi? Porque nos encanta a pessoa que ele foi, sua obra; eu pessoalmente gosto muito do Concerto para Violino.

Ivanka: Você tem que tocá-lo! Shostakovich, quando fui aluna em Moscou, não dava aulas lá; fora retirada a permissão para que ele ensinasse no Conservatório. Os anos de 1948,

1949, foram um período muito duro contra o formalismo e contra ele, pessoalmente. Ele falava pouquíssimo, estava sempre assim [retrai-se]. Nos anos 1960, já depois do degelo, com o governo de Khrushchev, depois da morte de Stalin em 1953, a situação estava muito mais calma; ele foi um compositor oficial, aceito, amado, mas não falava. Estava sempre assim [retrai-se novamente], não falava, praticamente... Pouco, pouquíssimo. Tinha medo, e não tinha mais boa saúde, estava com bastante idade. Mas teve êxitos importantes com suas últimas sinfonias, apresentadas na sala do Conservatório de Moscou.

Helivelton Neves (PET): Há essa polêmica em torno de Shostakovich, com pessoas que saíram da URSS e falaram que ele era oprimido pelo regime estalinista. Como você vê essa questão? Há argumentos dos dois lados, tanto de que ele realmente era uma pessoa que sofria dentro desse regime, como outros que ele vivia muito bem dentro do regime socialista.

Ivanka: A situação de Shostakovich foi muito difícil durante sua vida. Já em 1936, com Lady Macbeth do distrito de Mtsensk (sua ópera, que mais tarde ele reconceberia como Katerina Ismailova), houve um escândalo enorme, ele foi acusado de formalismo.

Era um período muito duro, o período estalinista. Ele, como outros, tinha medo de ser enviado a um campo de trabalho. Mas ele sempre soube continuar seu trabalho de compositor. Em 1936 houve o escândalo e a acusação de formalismo, pela qual podia-se pagar com a própria vida. Ele permaneceu na URSS, não saiu; ninguém podia sair. Depois, em 1948, 1949, houve outro período muito duro contra ele e contra todos os formalistas, que não compartilhavam da estética oficial, de que a música deveria estar próxima do povo e do folclore. Mas ele continuava a trabalhar como bem entendia. Há muitas interpretações de que, internamente, ele se posicionava contra o comunismo e contra a estética oficial, mas ele não se pronunciava nunca. O que era normal; você poderia falar e desaparecer em seguida. Em 1948, 1949, foi impedido de seguir ensinando no Conservatório. Sua música era chamada de elitista, como um fenômeno do formalismo. Depois do estalinismo, com Khrushchev, a situação era muito mais calma. Mas ele não falava mais. Depois de 1956, ele era o compositor oficial do país; passou integrar a União de Compositores Soviéticos, da qual foi presidente. Já podia sair do país para fazer concertos nos EUA, por exemplo. Davam sempre um texto para

que ele lesse, escrito por alguém do partido. Eu penso que há muitas pessoas que exageram essa situação, que se esquecem que Shostakovich, nos anos 1920, tinha uma visão muito positiva do comunismo, junto aos vanguardistas. Todos acreditavam verdadeiramente no humanismo comunista. Depois teriam suas decepções, como Maiakovski, que se suicidaria em 1936. Viver nessas condições é muito difícil. Acho que Shostakovich o fez de uma maneira muito positiva para a música do mundo. Também o fez porque estava em contato com músicos extraordinários, como Rostropovich, Oistrakh. Foi um ambiente de profissionais de alto nível, que também tinham uma postura contra o regime, que não podiam exprimir, e continuaram seu trabalho. É muito fácil dizer pejorativamente, hoje, que Shostakovich foi o compositor oficial da URSS. Como se faz para não ser o compositor oficial, quando você é o principal compositor, o mais importante, e há um só partido?

Vocês, que são todos jovens e vão ler sobre esse assunto agora: cada um de vocês tem que pensar com sua própria cabeça. Fala-se muito sobre esse período, sobre Shostakovich, sobre Prokofiev ter enviado sua esposa a um campo de trabalho (porque não teve opção, afinal). São acontecimentos que cada um

tem de colocar no contexto exato, e não olhar com as lentes de hoje, e de fora. Porque uma coisa é você estar de fora, outra é você viver com o estalinismo todos os dias. Há muitas pessoas que, quando falam de Shostakovich, falam só das questões políticas. Falam de suas obras relacionando ao Congresso do Partido, às decisões do Partido, ou de como ele era contrário, de como sua sinfonia é uma interpretação da política oficial. Isso não vale nada. É importante conhecer os documentos exatos, mas há que pensar com sua própria cabeça. Eu estudei as sinfonias de Shostakovich com livros de musicólogos soviéticos, muito relevantes como profissionais, escritos segundo as regras do partido. Hoje há muitos livros sobre Shostakovich, publicados depois da queda do comunismo, que encontram na mesma sinfonia citações da Bíblia! Ma dai... [une as pontas dos dedos das duas mãos, apontados para cima]. A Sinfonia “Leningrado” é tão ligada a acontecimentos concretos, e agora vêm falar da presença da Bíblia na obra, porque estão todos muito religiosos. Isso pode até ser importante para compreender o momento atual, mas não corresponde à realidade dos fatos.

Helivelton (PET): E é difícil achar fontes sobre esse repertório que não sejam tendenciosas.

Ivanka: Há muitas obras tendenciosas. Na

época havia, sob o comunismo. Findo o comunismo, deixaram de existir muitas dessas obras, mas agora há muitas obras tendenciosas para apagar todo o comunismo, como se fora inteiramente negativo e devesse ser esquecido. Igualam comunismo, nazismo, Pinochet, Hitler, Stalin, como se fossem a mesma coisa. Não são. Há diferenças. No comunismo há também aspectos positivos.

Sem o comunismo, eu não seria ninguém. Pois foi o sistema comunista que me deu a possibilidade de estudar, sem pagar nada, com Oistrakh, Rostropovich, com os teóricos mais importantes da URSS nesse período. Na Bulgária também, não se pagava absolutamente nada pelos estudos. Digo ainda hoje a meus alunos: as condições de Ivanka Stoianova em Moscou entre 1966 e 1970 eram muito melhores de que as condições de todos vocês, hoje, em Paris. Eles me olham torto e dizem que faço apologia do comunismo. É difícil explicar, leva tempo, não digo isso a todos. Porque há aspectos positivos e há também aspectos muito negativos. É fato que estudei sem pagar nada e minhas condições eram melhores. Minha família não tinha nenhum músico. Na Europa, se você não for filho de músicos, de artistas, ou de gente da elite, você não poderá ser musicista. Nunca, nunca. Eu fui porque estava em um

país comunista. Depois da escola, íamos ao curso de francês ou de inglês, ou de ballet, ou de música, ou do que você quisesse. E não eram pagas. Isso sempre se esquece. “Chega de comunismo, joguemos tudo fora”, dizem.

Eu defendo uma visão clara. Que se rejeite absolutamente tudo que seja ligado com os campos de trabalho, com a duríssima política estalinista, sem liberdades individuais. Mas há aspectos muito positivos. O sistema de educação musical do Conservatório de Moscou é para mim o mais importante do mundo, até hoje. Há quatro orquestras. Muitas vezes eles não têm dinheiro para pagar os professores, mas todos seguem trabalhando. Vão ao trabalho. Na França isso não existe, se não pagarem o salário por dois dias, já fazem greve e armam uma tremenda confusão. Lá, há outra mentalidade e um altíssimo nível.

O espírito crítico deve ser sempre pessoal, estudando os fatos históricos, e sem acreditar em tudo que se lê na internet.

Helivelton (PET): Gostaria de perguntar o que você pesquisou da obra de Henri Pousseur. Parece-me que a obra dele foi muito apagada; enquanto Berio e Boulez se destacaram bastante, ele ficou um pouco de lado na música da segunda metade do século XX - pelo menos no que chegou até nós, aqui no Brasil.

Ivanka Stoianova: Depois da morte de Boulez e de Stockhausen, mesmo na França suas obras não são muito executadas. Estamos em um período muito mais voltado à música pop, folk, rock, música ligeira. A música desses compositores é muito mais difícil. Mas na França a obra deles ainda é apresentada. Penso que suas obras são importantes para o desenvolvimento do pensamento composicional, e também para compositores jovens como vocês, que têm que conhecê-los para realizar algo diferente (não o mesmo!). Há muitas pessoas que acham que essa música é muito difícil, desagradável à escuta. Mas para qualquer músico profissional é importante conhecê-la.

Fernando (PET): Para mim parece que, para os que não são compositores, a música do século XX em geral não é considerada algo tão importante quanto as grandes obras românticas - especialmente para os instrumentistas.

Ivanka: É uma questão de tempo. Com o tempo se executam mais as obras de Arvo Pärt, de Boulez também, de Luigi Nono. Precisamos também de um período de adaptação. A estreia da Sagração da Primavera foi um escândalo, como foi com o Martírio de S. Sebastião de Debussy, a Carmen de Bizet. É muito fácil dizer que isso passa com o tem-

po. Não sei, não posso dizer o que irá ocorrer em 20, 30 anos. Mas penso que os profissionais da música têm que conhecer a história desse grupo importante para o pensamento musical, saber que esse tipo de composição existiu, e que se pode fazer algo distinto, para além dele. Não esquecê-lo, como se não tivesse existido.

Fernando (PET): Que outros compositores vivos você admira, além de Kaija Saariaho?

Ivanka: Salvatore Sciarrino. Há outros que me interessam... Não posso dizer que tenham a grandeza de Stockhausen, que é enorme demais, mas há compositores que me interessam. Recentemente trabalhei com um compositor argentino residente em Paris, chamado José Luís Campana, que utiliza instrumentos de diversas tradições populares do mundo, ao lado de recursos eletrônicos. Emprega os meios eletrônicos, mas em direção a uma música acústica, preservando o timbre da ocarina, do shakuhachi, do chistu, instrumentos populares do mundo todo. Ele trabalha também com sua mulher, de origem basca, Isabel Urrutia, que tem cinquenta anos, mais ou menos.

Sophia Alfonso (PET): A Profa. Lia Tomás nos contou que você conheceu Cathy Berberian. Poderia falar um pouco sobre ela?

Ivanka: Cathy era compositora também. Luciano Berio a conheceu em 1948, quando ela recebeu uma bolsa para estudar canto lírico em Milão; ele trabalhava como pianista correpetidor para cantores. Assim se conheceram, no fim dos anos 1940, e mais tarde se casaram. Ela vinha dos EUA, de origem armênia, e permaneceu em Milão vivendo com ele. Em 1952 John Cage compõe para ela Aria, uma das primeiras partituras gráficas da época, com diversas cores diferentes também. Outro compositor, por exemplo, Sylvano Bussotti, escreveu uma peça para ela (era um grande amigo dela), e depois Luciano compreendeu que Cathy poderia realizar muito com sua voz. No fim dos anos 1950 e início dos anos 1960 ele começou a compor para ela, como na célebre Sequenza III. Luciano dizia que Cathy Berberian era seu estúdio eletrônico para a voz. Cathy me apresentou com a partitura da primeira versão da Sequenza III, que era como uma antiga linguagem de programação por computador. Uma longa lista com indicações muito gerais para uma improvisação, praticamente. Indicações aproximadas para as alturas e uma lista: “histórico”, “amoroso”; sugestões para criação. Cathy criava esses estados diferentes, seguindo essas indicações. Não havia um pentagrama: havia só uma, duas ou três li-

nhas, em indicações aproximadas. E Luciano poderia decidir, “isso é muito, é demasiadamente erótico, não se deve utilizar, é muito histórico”; até que chegaram à outra versão, em três páginas muito precisas de partitura. Foi uma colaboração muito importante. Assim fizeram Visage, no estúdio de música eletrônica de Milão, onde estava também Bruno Maderna. Umberto Eco também trabalhou com eles ali, quando realizaram Omaggio a Joyce.

Cathy tinha talento também como compositora; tem uma obra que se chama Stripso-dy, por exemplo. Mas ela não tinha a clareza de que poderia ser uma mulher compositora. Cantora, sim. Mas na composição ela fez pouco. Era um problema de sua geração. Cathy era muito generosa, muito simpática, nunca teve a ideia de ser uma estrela. Diziam que ela era “a Maria Callas da música contemporânea”. Era capaz de fazer muito com sua voz.

De início, Berio compôs para ela Folk Songs. Cathy aprendeu essas canções folclóricas a partir de LPs de 45 rotações. Ela escutava os discos e repetia as melodias, mas não conhecia a língua do Azerbaijão, por exemplo. O texto jamais seria compreendido pelos azeris: é uma transcrição auditiva de Cathy Berberian a partir dos discos. E há esses cantos

com diferentes tipos de emissão vocal. Depois da morte de Cathy, Berio teve de programar a peça com quatro cantoras diferentes, para chegar ao mesmo resultado.

Cathy era filha de um cozinheiro. Chamava muitíssimas pessoas para refeições em uma mesa enorme, convidava meia Milão para comer. Quando ela vinha a Paris, eu tinha que ir buscar com ela linguças árabes, para fazer cuscuz. Tinha uma biblioteca de cozinha; como filha de cozinheiro, amava a cozinha.

Trabalhou muito com Sylvano Bussotti, que praticamente fez sua carreira, ao lado de Berio. Bussotti compôs *La Passion selon Sade*, com Cathy como protagonista. Foi um grande êxito, e depois sua carreira começou, como uma “Callas da música contemporânea”.

Fernando (PET): A Profa. Lia relatou que você se sente como uma parte viva da história do mundo.

Ivanka: Sou a história viva da música do século passado [risos]. Não me rejuvenesce, dizê-lo...

Fernando (PET): Para nós é incrível ter alguém como você aqui conosco.

Ivanka: Eu tive sorte, e me interessava pela música contemporânea. Ainda que fosse como musicista, como violinista, te-

ria sido importante para mim sempre, até hoje, estar em contato com a música, com os compositores, com a criação. Para mim, pessoalmente, não interessa muito a teoria abstrata, sem contato direto com a criação, com a escritura. Eu o faço, porque tenho de fazê-lo. Teorizar, produzir bibliografia sem contato com a música, não me interessa muito. Porque acho que as pessoas mais inteligentes, mais interessantes, no âmbito da música, são os compositores, que buscam também temas, argumentos para óperas; são também pessoas abertas.

O grande filósofo do século XX Ernst Bloch, que escreveu *O Princípio Esperança*, via a Música como uma forma de utopia. Ele pensava que os compositores prevêm hoje o que acontecerá amanhã. Isso é importante para pensar que os músicos têm uma intuição e sensibilidade muito fortes - quando são inteligentes, cultos, quando lêem e não apenas tocam o violino...

IVANKA STOJANOVA

Musicóloga, é atualmente Professora do Departamento de Música da Universidade de Paris VIII. Em 2016 recebeu o título de Doutora Honoris Causa da Academia Nacional de Música ‘Pantcho Vladigerov’ em Sofia.