

GERMÁN GAN-QUESADA

Por Fernando Santiago (PET Música Unesp)
Natalia Nicolaci (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.

Fernando Santiago (PET): Muito obrigado por estar aqui conosco, e por ter aceitado nosso convite. Gostaríamos de começar pedindo que você contasse um pouco de como foi seu início na música, como fizemos com as outras entrevistadas nesse evento, Ivanka Stoianova e Marita Fornaro.

Germán Gan-Quesada: Bom, comecei meus estudos pelo instrumento, no meu caso o piano, no Conservatório de minha cidade natal, Granada, na Espanha. Existe uma diferenciação muito clara entre o conservatório e a universidade. Lá, os estudos práticos de instrumento, canto e composição se fazem no Conservatório, enquanto que a parte científica, histórica e musicológica se faz na Universidade. São dois caminhos paralelos, mas que convergem em si.

A minha formação prática foi no conservatório, em estilo francês ou italiano. Comecei com o piano, e quando chegou a idade de escolher um curso universitário, eu poderia ter continuado somente estudando piano. Mas em seguida me dei conta de que, por um lado, não achava que viria a ser um grande pianista (tenho que ser sincero), e por outro, tampouco gostava da ideia de me dedicar ao piano, sobretudo ao piano como solista. Talvez à música de câmara, que é algo de que

sempre gostei, mas ao piano como solista não. Então, aos dezessete anos, decidi começar outra graduação. Dava-se a circunstância de que em Granada, minha cidade natal, havia uma das poucas universidades em que, naquele momento (estou falando do ano de 1992), existia a especialização em musicologia, que ainda hoje não é oferecida em todas as universidades espanholas. Só é oferecida em sete delas. Em minha cidade ela não existia como um curso completo, mas apenas como uma especialização de dois anos. Ou seja, havia história, geografia, arte e filosofia, e os dois últimos anos do curso eram específicos de musicologia. Dessa forma, pude conciliar de forma natural as duas coisas que me interessavam, que eram música e história, ao invés de me tornar intérprete. Segui então por esse caminho e terminei os meus estudos no ano de 1997.

Fernando (PET): E depois, como foi seguir com a musicologia e como pesquisador?

Germán: Boa pergunta. Em 1997, quando acabei o curso (em algum momento ele acaba), eu tinha 23 anos, e fiz o que faço até hoje. Fiz o caminho natural daquela época, que era preparar as aulas para ser professor de música no ensino médio, para o qual tinha que fazer um curso específico em um

colégio (um instituto), assim como passar pela prática: um professor que já estava dando aula te ensina como dar aula aos jovens de 14, 15 e 16 anos. Eu o fiz, e também não era meu caminho. Tampouco me encontrei; não me via, simplesmente, trabalhando ali, por minha personalidade, mas também pelas coisas que me interessavam trabalhar naquele momento. Naquela circunstância, havia a possibilidade de uma bolsa de estudos que se chamava “formação de professores universitários”, que durante 4 anos me permitiria dar algumas aulas mas, sobretudo, me daria tempo para a confecção de uma tese. Nesse momento eu já tinha mais ou menos pensado qual eu queria que fosse o tema da minha tese de Doutorado. Então solicitei a bolsa, e cometeram o erro de concedê-la [risos], e então fiquei mais 4 anos na minha Universidade de origem, terminando a tese. Na verdade fiquei um ano a mais, completando 5 anos, acabando, por fim, em 2003.

Fernando (PET): Sua área de pesquisa está próxima da política, entre música e política. Foi assim desde o princípio ou foi algo que começou a partir de algum momento específico?

Germán: É curioso, porque foi uma série de, por um lado, casualidades, e por outro lado,

também, sorte. Penso que seja algo necessário, para estudar e se formar, ter um pouco de sorte. Às vezes a sorte é simplesmente estar no lugar certo no momento certo, mas para isso você tem que estar lá. E casualidades: quando comecei a estudar musicologia, me interessei pela música medieval.

Fernando (PET): Uma curiosidade: fazemos parte de um projeto na Unesp que se chama Projeto de Educação Tutorial. É um grupo de estudantes dos cursos de música (composição, instrumentos e regência). Agora somos 11 estudantes e trabalhamos sob a orientação de um de nossos professores, o professor Maurício De Bonis, que estava na sua comunicação no congresso, e buscamos propor atividades e eventos que complementem e ajudem enquanto estamos na Universidade, complementando as nossas disciplinas. Nesse projeto há um grupo do qual faço parte, que é sobre pesquisa e interpretação de música medieval.

Germán: Vou interligar essas áreas; com o passar do tempo você se dá conta de que a música medieval e a música do século XX têm muitos pontos em comum, como em termos, por exemplo, de complexidade rítmica (ao menos em alguns momentos da música medieval), em termos de tratamento de tex-

tura, de recuperação do pensamento polifônico. Um compositor que eu adoro, que é György Ligeti, tem muitos pontos de contato com a música medieval; como ele trata o hoquetus, por exemplo. Mas de tudo isso, só me dei conta mais tarde. Me interessava por música medieval e por música antiga, e cantava em um coro de câmara com repertório renascentista. E então, com 19 anos, fiz um curso de música medieval, e esse curso acontecia em uma cidade muito pequena que fica no caminho de Santiago. Você conhece o caminho de Santiago?

Fernando (PET): Sim.

Germán: O curso era em León, no norte da Espanha, e nessa cidade residia um compositor. Ele segue morando ali, já tem mais de 88 anos.

Fernando (PET): Mas qual é a cidade em questão?

Germán: Villafranca del Bierzo. É uma cidade muito pequena na fronteira entre León e Galicia. Fui a esse curso porque era sobre música medieval, e esse compositor estava lá; em certa medida era uma espécie de guia, de mestre, e ele vendia um disco com suas obras. Não sei o aconteceu: se comprei, se me deram; era uma espécie de Réquiem, um Of-

ficium defunctorum. Levei para casa, escutei e era uma música que me deixou absolutamente chocado, que me tocou muito. Parecia muito interessante o tipo de coisas que ele fazia também com música antiga, sua maneira de tratar a polifonia; em seu *Officium defunctorum* ele utiliza o coral principal da Paixão Segundo São Mateus de Bach, entre outras referências. Fui pesquisar um pouco mais sobre esse compositor, que é Cristóbal Halffter. Com o passar do tempo, pensei: “por que não me dedicar a pesquisar, a princípio, este compositor, do qual não encontro nada, e me interesso por sua música?” Claro que se trata de um compositor que, como todo compositor, tem um contexto por trás. E seu contexto era que foi um protagonista da música na Espanha desde o início do anos 1950 até a atualidade. E claro, conforme fui me aprofundando em sua música, vi como se abria essa série de contextos políticos. É um compositor que se formou durante o Franquismo; que trabalhou, no fim dos anos 60, não contra o franquismo, mas sim sendo crítico em algumas questões, e que, depois, continuou fazendo sua carreira na transição para a democracia. Na realidade, essa dimensão política me foi posta pelo fato de que o compositor que eu trabalhava estava inseguro, nessa realidade política tão com-

plexa. Digamos que essa seja a parte da casualidade, e eu poderia ter sido perfeitamente alguém que se dedica a transcrever organa da Escola de Notre Dame. E houve também a sorte de encontrar, na minha universidade, a professora Gemma Pérez Zalduondo, que estava começando a trabalhar nesse momento o tema “música e franquismo”, que era um tema que a Universidade Espanhola, no final dos anos 90, ainda não trabalhava, e foi quando pareceu possível fazer uma tese sobre a estética musical deste compositor e seu contexto sociopolítico. Aí está a parte de sorte, porque provavelmente, se eu não tivesse encontrado alguém que me orientasse uma tese de doutorado sobre este tema - que era um tema... não vou dizer perigoso, mas ainda assim arriscado (do ponto de vista metodológico) - teria que ter tomado outro caminho, fazer a tese sobre outra coisa. Porque quando se faz uma tese de doutorado, definitivamente, ser pragmático também é muito importante. Você tem que escolher um tema que se pode fazer, se não você pode dar com a cara na parede milhares de vezes, e na décima vez tem que pensar: “é melhor por aqui do que por outro lado”.

Fernando (PET): A partir do seu trabalho com a música e a política, qual parece ser a função da música (se ela tem alguma) nes-

se contexto, em todos esses diálogos dos que estão acima, no controle, com os que estão abaixo?

Germán: Há muitas dimensões quando se fala de música e política, e me vêm muitas coisas à cabeça. Há a utilização política da música. Estou falando da utilização, por parte de regimes, ao suscitar determinadas emoções em uma massa eleitoral ou em algum movimento social. Seria a parte mais utilitária: partidos políticos e movimentos sociais que utilizaram a música para determinados fins, como marchas, sinfonias, canções, hinos etc. Uma segunda parte que vem à mente é o compromisso político dos próprios músicos: a ampliação, em direção a um contexto político, de circunstâncias que podem ser biográficas. E todo compositor, todo intérprete, todo músico, é também uma pessoa, um indivíduo, e como tal tem sua própria ideologia. Às vezes, podemos nos sentir tentados a pensar que esta ideologia privada, pessoal, tem um reflexo, um paralelo, em sua criação como artista. Isso pode ocorrer, mas não necessariamente. Talvez essa tendência se deva ao desconhecimento documental, mas quanto mais remontamos ao passado, essa conexão entre a ideologia privada de um compositor ou de um intérprete e sua criação é mais difícil [de ser esta-

belecida]. Por exemplo, que ideologia tinha Palestrina? Ou então, que pensamento político tinha Guillaume de Machaut? Pode-se tentar responder, não tanto porque conheçamos seu pensamento pessoal, mas sim porque, provavelmente, conhecemos o contexto da época. Então é como uma espécie de baldeação. Pois Palestrina é um compositor que trabalha para o Papado em uma determinada época (Contrarreforma) e portanto se podem fazer esses tipos de baldeações. Conforme nos aproximamos de épocas mais recentes, há mais testemunhos acerca de qual é a real ideologia do compositor. Sabe-se, por exemplo, o que pensava Berlioz em termos políticos; sabe-se o que pensava Debussy. Sabe-se qual era o posicionamento político de Schoenberg, por exemplo. Com isso corremos o risco de, por assim dizer, exagerar na projeção, em sua produção musical, desta faceta política. Sempre estamos jogando com uma inter-relação que não é tão clara. Esta é outra dimensão em que música e política podem se interconectar. E a terceira, que é a que a mim, atualmente, mais interessa, seria a organização política dos feitos musicais. De que maneira as instituições públicas - mas não só públicas, também instituições que podem ser privadas, ou semi-privadas, instituições que são de certa medida supervi-

sionadas ou controladas pelo poder político público - organizam a vida musical de um determinado período, de uma determinada realidade social ou urbana circundante. Ou seja, de que maneira se programam teatros, festivais, séries de concertos; como se define uma política editorial - o que se publica e o que não se publica, o que se grava e o que não se grava, por que determinadas músicas se promovem e outras não, por que algumas inclusive são proibidas e outras, ao contrário, tem facilitada sua difusão.

Digamos que, agora mesmo (espero que no futuro mude minha maneira de pensar) esse é o campo que mais me interessa. E creio que justamente por isso me dedico a esse período do Franquismo, no qual todos esses tipos de conexão se dão. Estas três dimensões: o compromisso ideológico do compositor, a presença de diretrizes políticas muito claras na vida cultural, e um contexto sociopolítico muito amplo quanto aos níveis de público, por exemplo. Você falava de como se conecta essa criação naquelas alturas e o consumo real. Digamos que são anos nos quais a ideia de que um compositor escreve uma obra, edita a partitura, de como ele a edita, passa aos músicos que a tocam, e há gente que escuta, há gente que faz crítica (o que seria o percurso normal, até 1920, nesse campo);

essa ideia começa a ficar mais complexa com o rádio, o cinema, a televisão, as estratégias publicitárias maciças. Há um momento de mudança na ideia de consumo musical, nos anos 60, e isso também me interessa.

Fernando (PET): Falando um pouco também dessa rede de consumo da prática musical (não somente nessa conexão com a política), como está o cenário musical na Espanha agora? O que gostaria de perguntar é justamente como os espanhóis, ou os europeus em geral, recebem a música que realizamos na universidade (a música 'clássica', por assim dizer)? Nós conhecemos um pouco do que se passa aqui e nos países vizinhos da América latina, e sempre nos parece algo muito distinto; distante. O que ocorre do outro lado do oceano?

Germán: Bem, essa pergunta é complicada, não? Creio que devemos partir de um fato, que é: o público potencial (o nicho de mercado, podemos dizer dessa maneira) da música de concerto (da música clássica, da música culta, como queira chamar) sempre é pequeno, em qualquer lugar. Há uma tendência a idealizar a situação, pensando que em países com uma maior tradição de formação de público, de apresentações públicas de concertos e óperas - me refiro à Itália, Alemanha,

Áustria, França - as coisas são muito diferentes, em boa parte porque tende-se a projetar o que se conhece da evolução histórica do consumo musical nesses países nos séculos XVII, XVIII e XIX. Hoje em dia, creio que as circunstâncias estão mudando muito. E estão mudando muito porque está se produzindo, por um lado, uma enorme ampliação das músicas que estão ao alcance de qualquer um. Esse é o primeiro ponto. Ou seja, já não se trata unicamente de públicos que consomem exclusivamente música clássica, ou exclusivamente música popular; todos, em maior ou menor medida, somos onívoros. Consumimos qualquer tipo de música, e a consumimos através de qualquer tipo de meio. Consumimos no sentido mais estrito palavra consumo, quer dizer, não assimilando-a completamente, mas nos deixando, em muitas situações, invadir por ela. Essa é outra coisa da qual poderíamos falar, se na realidade escutamos a música que ouvimos e se entendemos a música que escutamos.

No caso da música clássica na Espanha, posso dizer que, por um lado, há um notável envelhecimento do público que assiste aos concertos. Podemos restringir essa ideia dos concertos (não quero dizer necessariamente um “concerto tradicional”, mas todas as apresentações ao vivo), e separá-la da ques-

tão da discografia, de escuta pelo rádio, pela internet, por exemplo. Eu tenho notado um envelhecimento; há doze anos faço crítica musical, frequento a temporada completa de ópera do Liceo de Barcelona, e percebi que o público está cada vez mais velho. Mas não só na ópera, que tem um público muito específico dentro da música clássica, mas também nas assinaturas das orquestras sinfônicas, por exemplo.

Talvez os campos em que se observa uma maior vitalidade em sua programação por consequência tenham públicos mais variados, e em muitas ocasiões, mais jovens. Isso acontece justamente com a música antiga e com a música contemporânea. Na música antiga, porque houve um autêntico boom na interpretação de música antiga na Espanha nos últimos trinta anos, com repertório hispânico (e por repertório hispânico quero dizer também latino-americano, colonial); e por outro lado a música contemporânea, que é um âmbito que já estava em atividade desde os anos setenta, oitenta, mas que necessitava de grupos específicos, especializados, de um circuito próprio. Nesse campo está se trabalhando muito, criando público, sobretudo porque são dois repertórios que se conectam bem com o público e permitem formatos de concertos diferentes, e que permitem uma maior flexibilidade

de na hora de montar um programa. Pode-se misturar épocas diferentes, formações diferentes. Pode-se buscar um conceito que não esteja limitado aos concerti grossi barrocos da primeira metade do séc. XVIII, e sim procurar outros tipos de argumentos. Pode-se fazer inclusive propostas mistas, que são cada vez mais comuns, de música antiga e música contemporânea no mesmo concerto; e ainda, pode-se fazer pontes com outras músicas, pode haver um componente muito importante de improvisação ou de contato com músicas populares. Ou, no caso da música contemporânea de concerto, o contato com músicas que não são acadêmicas: rock, jazz, pop, a música eletrônica; são campos que estão, digamos, mais abertos.

Conforme você se aproxima do que é o concerto tradicional, digamos que o público se restringe. Sempre haverá quem queira escutar a Quinta Sinfonia de Sibelius, o 3º Concerto para piano de Rachmaninoff e Romeu e Julieta de Tchaikovsky; sempre haverá, mas cada vez menos. Porque isso, você pode escutar tranquilamente em casa; você não tem que se deslocar ao teatro, não tem que disponibilizar o tempo necessário para isso, não tem levar em conta se a orquestra é melhor ou pior, se gosto de estar por uma hora e meia em um ambiente fechado com outras

pessoas. Não. Posso escutar em casa, apertando uma tecla do meu computador, ouvindo a versão que eu quiser, com a qualidade de som que eu quiser, e quando me der vontade. Creio que essa ideia de que o consumo privado é cada vez mais prioritário está afetando, sobretudo, a música clássica canônica, que curiosamente, é normalmente aquela que estudamos no conservatório, através do qual vamos terminar fazendo música para disponibilizar na internet. Enquanto a ideia de um concerto com sonatas de Beethoven não vai interessar a ninguém. Talvez eu esteja sendo um pouco exagerado, não?

Fernando (PET): Aqui não é muito diferente. Nós (e por nós digo a população em geral) sempre temos a ideia de que a Europa é tudo que todos queremos ser. Que lá a cultura é melhor, que as tradições são melhores, que toda essa cultura (em especial a Música) é mais presente, é mais forte. Mas me parece que em todo lugar esse acontece esse fenômeno, isso que chamamos de cultura canônica está se perdendo.

Germán: Creio que a diferença fundamental é que a diversidade e a tradição cultural são próprias. Há um tecido prévio, a existência de instituições há 300 anos, teatros de óperas, orquestras, conservatórios, escolas de

música. Há um público que, apesar de envelhecido, continua sendo fiel a esses tipos de repertórios. E, com seus altos e baixos, há a situação econômica, isto é claro. A própria Europa, como sabem, passou por uma crise tremenda há 10 anos e veio se recuperando, e a cultura, sobretudo a cultura que podemos chamar de cultura canônica (que em outros contextos podemos chamar de alta cultura), digamos que normalmente é a que mais sofre para sua difusão. O primeiro lugar onde se faz cortes orçamentários é a cultura. Visto de fora, é compreensível. Se é necessário escolher entre educação, saúde, alimentação e cultura; se temos que realizar menos concertos, publicar menos livros, organizar menos exposições, que seja assim. Mas claro, haveria que perguntar se as necessidades espirituais, formativas, e socializadoras de uma população (mesmo que antes se tenha que comer, estar são e ter educação) não constituem algo fundamental para a sociedade.

Aliás, nós vivemos de nosso acervo cultural, de nossa tradição, de como a expandimos e de como a aceitamos ou rejeitamos. Na Espanha também foram suprimidos, nesse momento, muitos dos concertos programados, foram suspensas as programações de museus, e agora mesmo, não tanto no âmbito musical, mas no âmbito dos museus, sei que estamos

vivendo uma pequena involução nesse momento. Nos anos 80 e 90, em um momento de boom econômico, foram criados muitos museus de arte contemporânea. Cada região tinha que ter o seu próprio museu, e também sua orquestra sinfônica ou filarmônica. Claro, hoje em dia isso parece pouco sustentável do ponto de vista econômico, e são muitos os museus e orquestras criados há vinte, trinta anos que pouco a pouco foram diminuindo sua programação. Antes faziam doze concertos por ano, agora fazem sete; se antes se programavam seis óperas, agora programam três; faziam espetáculos de dança ou balé, e quando precisam cortar algo, o primeiro que se suprime é o balé. Digo isso porque gosto muito de balé, e me dá muita raiva. No caso dos museus é a mesma coisa. Há uma coisa que antes não se fazia, e que agora se faz cada vez mais: por que cada museu, cada orquestra precisa fazer suas próprias programações? Podem fazer colaborações, que permitam que uma exposição permaneça três meses em um lugar e dois meses em outro lugar; dividem-se os gastos e assim se aproveita melhor a organização. As orquestras estão passando pelo mesmo, sobretudo na produção de óperas. Antes, no Liceo de Barcelona, tudo o que se fazia era produção própria; nós sabemos o quanto custa mon-

tar uma ópera, custa tempo, custa dinheiro. Então imagine uma produção em que você faz seis récitas e depois guarda tudo em um depósito; roupas, cenografia. Porque como é de sua produção, só você as utiliza, e foram pensadas unicamente para o seu palco. De um tempo para cá, o mais normal é que se co-produza. E então, o que se produz em Barcelona é algo que será feito em Bruxelas e em Houston. É um conceito que me parece muito mais lógico, e é um conceito derivado da crise econômica. Não é, provavelmente, algo desejado pelo diretor de teatro, mas uma adaptação às circunstâncias.

Fernando (PET): Temos mais duas perguntas. No começo da entrevista você disse que, depois de sua primeira titulação, começou a lecionar. Como você vê o ensino de música hoje? Como algo mais especializado, que só se encontra em conservatórios, ou há também uma tradição de ensino de música na escola regular? Aqui no Brasil essas esferas são um tanto separadas. Há escolas específicas que trabalham com música - aqui em São Paulo temos duas, a Escola Municipal de Música e a EMESP - e muito poucas escolas regulares têm música em seu currículo.

Germán: Estamos falando de música do

ponto de vista da prática musical? Ou de rudimentos de teoria e linguagem musical? E para que faixa etária? Para crianças pequenas, no ensino médio...

Fernando (PET): Para nós parece algo mais generalizado: ensina-se a prática junto à teoria. Não com um grau tão grande de profundidade, mas nessas escolas há inclusive aulas individuais de instrumentos, de história, de teoria.

Germán: Estamos falando de algo fundamental, que é o ensino de música para não músicos, em escolas primárias e secundárias. Essa é a questão fundamental. Porque esses lugares, por um lado, formam algumas pessoas que irão às escolas de música para serem intérpretes, regentes, compositores, mas também exercem um papel de formar um público potencial, que irá apreciar esse tipo de música que se faz nas escolas de música. E na escola primária, a música existe como disciplina. Há a iniciação musical, para crianças de cinco a seis anos. O grande problema é produzido quando se passa da escola primária para a secundária. Estamos falando de quando se passa dos doze aos dezesseis anos. Porque hoje só é obrigatório o ensino de música (música em um sentido amplo: história, solfejo e prática instrumental) nos dois pri-

meiros anos, quando se tem de doze a treze, e de treze a quatorze anos. Na etapa seguinte, quando se tem de quatorze a dezesseis anos, é optativa. E atualmente, no último ano, quase não se ensina música no último ano do ensino secundário (aos dezesseis anos). O que isso significa? O problema principal que se pode produzir, então, é que uma criança, caso não vá a um conservatório, estude música pela última vez com quatorze anos, e que depois não receba mais formação musical (fora do que seus próprios gostos, ou do que o seu meio possa oferecer). Este é o grande problema da música enquanto formação de novos públicos, enquanto apreciação da música como fato cultural. Isso também afeta a percepção que se tem daqueles que se dedicam à música profissionalmente, no sentido de que não é uma profissão que, do ponto de vista social, seja vista com o mesmo prestígio de um sociólogo, um filólogo, um historiador ou outras áreas entre as ciências humanas. Não sei se ocorreu algo similar com vocês, mas quando eu estudava música, se me perguntavam “o que você estuda?” e eu respondia “música”, muitas vezes a pergunta seguinte era “e fora isso, o que mais”? Como se na realidade não fosse um estudo científico.

Fernando (PET): Conosco acontece o mesmo. Música e o que mais?

Natalia Nicolaci (PET): Mas qual é a sua profissão?

Germán: E isso tem a ver com essa fragilidade no ensino musical em níveis infantis e secundários. Uma vez que você diz “quero ser um músico profissional”, o nosso equivalente [na Espanha] às escolas de música daqui seriam os conservatórios, que é onde se dá uma formação eminentemente prática, mas onde também são ministradas disciplinas teóricas, como harmonia, contraponto, história, estética e outras. Mas na Espanha, os conservatórios que são conhecidos por “superiores” oferecem musicologia. Você pode cursar musicologia no conservatório e não somente nos cursos superiores. Digamos que a instituição oficial para um ensino musical teórico avançado é a universidade. Não qualquer universidade: na Espanha há sete universidades públicas que oferecem musicologia, e mais uma ou outra privada que também oferece. Mas há uma incompatibilidade histórica muito grande entre o que se ensina nos conservatórios e nas universidades. É como se fossem dois mundos diferentes. É difícilimo fazer uma colaboração entre alunos de conservatório e alunos universitários, ou entre professores do conservatório e da universidade, porque tiveram evoluções históricas absolutamente diferentes. E inclu-

sive já houve muitas inimizades pessoais, que fizeram com que os responsáveis pelos conservatórios não quisessem fazer nada junto às universidades. É uma espécie de bicefalia, este caráter incongruente. É algo ideológico, sobretudo em uma escola de música onde, em nível universitário, pode-se trabalhar como intérprete, ou compositor, ou como regente, ou como musicólogo. Podemos citar, por exemplo, as Hochschulen, na Alemanha, em que você pode se especializar em teoria musical, se quiser, pode ser musicólogo e do lado ter alguém tocando viola, e do outro lado alguém compondo uma peça eletroacústica. Esse isolamento também provoca que, muitas vezes, os teóricos na Espanha, fiquem com essas questões absolutamente metafísicas e históricas, e os intérpretes permaneçam à parte. Digamos que isso é um exagero, quase uma caricatura, mas ainda corresponde em alguma medida à realidade dos anos oitenta e noventa, quando estudei musicologia na universidade. E ainda somos herdeiros de tudo isso.

Fernando (PET): Uma pergunta que não posso deixar de dizer é: isso acontece só na Espanha, ou na península ibérica, ou também em todo o continente ocorre a mesma coisa? Porque vemos aqui algo muito semelhante, não sei se por um legado cultural...

Germán: Acredito que sim, acho que tem a ver com o círculo cultural. Isso que estou dizendo sobre a Espanha é mais comum na área mediterrânea. Por exemplo, na França. Há uma ampla tradição de conservatórios, como o Conservatoire National de Musique (a Schola Cantorum não era um conservatório, mas era similar), que também acolheram estudos teóricos e musicológicos. Mas já há mais de um século a musicologia está na universidade. E no caso da Itália acontece o mesmo. A palavra conservatório nasceu na Itália. Essa ideia de que de um lado se oferece uma formação prática com alguma formação teórica, e de outro lado se oferece a pesquisa, ou a formação teórica e acadêmica forte. Nos países germânicos isso é muito menos evidente. Não que não exista... Por exemplo, em Viena, o lugar onde se oferecem cursos de música é a Universität für Musik und darstellende Kunst, e isso é tudo. Você vai se formar como o melhor artista do mundo, e como o musicólogo que mais sabe sobre Pérotin, mas não como ser humano. Na Inglaterra, no Royal College e na Royal Academy of Music, ocorre o mesmo. Um caso um pouco diferente é o dos Estados Unidos, porque nos Estados Unidos inclusive o sistema universitário é diferente, mas também há a ideia de que uma

universidade acolhe a formação integral do músico. E uma formação integral inclusive em um nível bastante avançado. Essa ideia de que estudo 4 anos de musicologia, exclusivamente, porque não vou fazer nada que não seja musicologia, não é tão normal. Para o estudante é comum terminar seu curso de contrabaixo, composição, regência orquestral, e em seguida dedicar-se à musicologia, estudando alguns anos. Mas ele tem uma bagagem prática, de reger, de fazer arranjos, de instrumentar, que os musicólogos na Espanha, e até menos na França e na Itália, se não passaram por um conservatório, não possuem. Por exemplo, na grade curricular de musicologia na minha universidade, que pode se comparar às universidades espanholas nesse sentido, não existe nenhuma disciplina de prática instrumental. O aluno pode entrar no primeiro ano de musicologia e sair no quarto sem nunca ter tido que cantar ou tocar. Se supõe que os fundamentos da música já foram estudados antes, ou ao mesmo tempo, mas não no currículo.

Quando eu estudei era diferente; havia disciplinas de práticas instrumentais e corais, mas foram removidas justamente por isso, em boa medida porque os conservatórios consideravam que isso não era competência do ensino universitário. Que eles é que deviam ensinar

a ler, cantar, a tocar. Pode parecer surrealista que pensem assim, mas sim, pensam assim.

Fernando (PET): Creio que isso me parece tão surreal quanto tocar e estudar sem a pesquisa.

Germán: Penso se a pessoa não quer entender, não entenderá. Por exemplo, no sistema de ensino musical em países orientais, como China e Japão, formam-se instrumentistas com uma técnica apavorante, mas muitas vezes absolutamente limitados em contextos interpretativos, contextos teóricos, contextos históricos. Mas há também a circunstância de que estão fazendo músicas completamente alheias às suas tradições, isso é uma questão.

Fernando (PET): Teríamos muito mais coisas a perguntar; para nós é uma oportunidade incrível essa entrevista, incomparável...

Germán: Que conste que também o é para mim! Assim como vocês vêem a Europa, do outro lado do Atlântico, nós os vemos de lá. Estive nos Estados Unidos, no Uruguai e na Argentina mas nunca estivera no Brasil, e para mim essa tem sido uma semana que me trouxe muitas coisas à cabeça. Muitas maneiras de ver que podemos parecer muito diferentes, mas que no fundo o que nos une é que somos músicos. Que os músicos são músicos

em qualquer latitude. Temos uma comunhão genética que faz com que façamos música.

GERMÁN GAN-QUESADA

Doutor em História da Arte-Musicologia, atualmente Professor de Musicologia no Departament d'Art i de Musicologia da Universitat Autònoma de Barcelona e Presidente do Comitê de Publicações da Sociedade Espanhola de Musicologia.