
РЕЧ КОМПОЗИТОРА

Ана Кара-Пешић

ЈЕДИНО ТИШИНА ЈЕ БОГАТА Разговор с Иваном Стефановић



Ивана Стефановић

Једном давно рекли сте ми да имате проблема са давањем наслова својим композицијама. Мени се ипак чини да неки називи, као што су Тумачење сна, Новембар, новембар... quasi una fantasia, И ниоткуда помошти имају неки специфичан шапутав звук и ритам. Да ли Вам и данас у именовању дела помаже окружје или су се ствари промениле?

Ништа се није променило. Наслове сматрам веома важним. Они су рамови за слике. Знате и сами шта се догоди са сликом коју урамите у одговарајући оквир. Почне да дише, боје се разиграју. Или је можда боље рећи: знате и сами шта се догоди са сликом када је ставите у оквир који јој не одговара.

Наслов је део смисла дела. Кључ за разумевање и, у неком смислу, позиција са које се приступа делу. Осветљење. Једном ми је једна особа рекла како моје композиције имају лепше наслове него што су саме. Па добро, нека је и тако. Али ја и до наслова држим. Они су део целине. Не само звука него и значења. Тражим их дуго, а они се понекад отимају, не „отварају“ се. Исто као што се некад наслов покаже пре дела, антиципирајући га. Каткад седим над завршеном музиком чекајући да дође име. Тако је било са *А у даљини врт пун цвећа*. То је једна аутопсихолошки осветљена композиција. Наслов сам пронашла парафразирајући реченицу из *Херметичког круга*, књиге која је нека врста биографије Хесеа

и Јунга. Много волим туђе добре наслове. *Хелијум у малој кутији* Зорана Ерића – одличан, паметан наслов. Или Горанова (Капетановић, прим. ред.) *Мала сирена* чији су дивни наслов сада неправедно скратили. Или Љубичи-на *Асимптота*. Требало је да прочитам све о тој математичкој функцији да бих почела да разумевам дело. Страшно сам мрзела оне хладне наслове који су дешенијама красили авангардна дела. А не волим ни соната опус... број..., вероватно зато не знам ни један опус напамет, нити број, а једва сам научила главне Моцартове симфоније по бројевима.

У Вашем опусу тишина има посебно значење. Из ње се у музици за балет Исидора помаља електронски фон, на који наслојавате цитате и аутоцитате, а Ваше радиофонско дело Метропола тишине / стари Рас, које је добрим делом веома тихо, награђено је на ФЕДОР-у 1992 г. Да ли се у ово декадентно време, на прелому миленијума, треба опијати звуком или се повлачити у тишину?

Не знам шта треба чинити. Свако мора да пита себе и да нађе сопствени одговор. Данас много људи на планети слуша музику стално, од јутра до мрака. Бојим се да је на тај начин музика постала саучесник у могућем крају света. Она помаже отуђење/отуђивање. А то је управо супротно оном чему је музика појава. Свет је постао веома бучан, бука је најгори и најсмрдљивији контејнер. Не знам да ли је гори онај перманентни фон на који смо постали савршено резистентни или звучни ексцеси, бучни удари, судари.

Ја цео свет и догађаје који га испуњавају разумем путем звука. И зато једини амбијент који ми прија јесте тихи амбијент. Да кажем другачије, једино тишина је богата. Остало је беда силе. Агресија.

Недавно сам се вратила из једног света савршено другачијег од нашег. С Блиског истока. Тамо сви свирају, обожавају да трубе аутомобилским сиренама, говоре гласно. Арапски свет је веома гласан свет. Ипак, морам да кажем да је арапска бучност врло питорескна. Нарочито је шарена и весела бука сукова, традиционалних арапских пијаца. Сви говоре у ритмичким формулама, а своју робу и данас, као пре пет хиљада година, продају испевавајући јој похвале.

Али та бука, ма како била заморна, није малигна. Није техничка и механичка. Та је бука комуникацијска.

Мислим да је најлепша она тишина у којој човек чује сопствени крвоток. И омогућава му да чује тихе, fine поруке живог и неживог света.

Аутор сте музике за преко тридесет позоришних представа; међу последњим су Шекспирова трагедија Ромео и Јулија, Лагум Светлане Велмар-Јанковић и Турнеја Горана Марковића. Да ли лакше сарађујете с млађом генерацијом редитеља (Алиса Стојановић, Јагош Марковић, Милан Караџић),

или с онима за које Вас веже већи број остварених пројеката (Вида Огњеновић, Мира Ерцег)?

На ово могу да одговорим на неколико начина, јер сам с људима радила на више начина и из различитих позиција. Најпре, радила сам с редитељима као аутор музике у њиховим позоришним представама. Затим то исто али у оквиру Драмског програма и, најзад, из Радионице звука, у којој сам била више уредник него аутор. Никада нисам ни покушала да изведем рачуницу, али број редитеља с којима сам сарађивала морао би бити огroman.

Пре кратког времена видела сам Невену Јанац, редитељку која је већ десет година ван земље. Испоставило се да није била старија од 24 године када смо пре више од деценије радиле једину њену велику режију у Српском народном позоришту у Новом Саду (Ружевићева *Клопка*). Запањила сам се, јер се не сећам да сам је икад третирао као „младу“ или „малу“. У Радионици звука су експериментисали и истраживали не само музичари, него и аутори других профила и образовања. Сматрала сам да ћу младе заразити и привезати за ту област ако им пружим шансу да испробају задовољство рада са звуком. Нажалост, нисам остала довољно дуго у Радионици звука да бих то и постигла.

А тек у Драмском програму, колико је ту различитих људи прошло! Нека се нико не чуди што толико спомињем Драмски програм. Ја сам тамо волела да радим, а сем тога мене је рад у студију у великој мери обликовао – моја интересовања, али и моје снаге и знање. Почела сам да радим с једва двадесет година. Волела сам додир с текстом, али сам, још више, волела да радим у чистом акустичком амбијенту. Када кажем студио, у мојој свести искрсава слика једног статичног, нимало атрактивног простора, видим мутно студијско окно, полумрак с друге стране, неколико сада већ застарелих звучника и магнетофона. У тој ружној сценографији чујем милионе звукова, гласова, речи и реченица, искачу преда ме делови текстова, гласови Ђурђије Цвијетић, Булета, Цолета Дечермића, Љиље Крстић... Видим за редитељским пултом Миру Беловића, Бранка Плешу, Арсу Јовановића...

Стварао се и генерацијски круг. Радила сам с многима који су тада били млади. С Видом Огњеновић, на пример. А та врста хемије између људи траје дуго. С многима сам постала и остала пријатељ. Почињали смо да радимо, а настављали да се дружимо и када више, привремено или задуго, нисмо радили.

Да се вратим питању: људи су ми блиски или нису, разумемо се или не, радимо заједно добро или лоше, с неким сам радила више пута, лако; с неким само једанпут, али незаборавно... Понеке међу њима сам, ипак, желела да заборавим. Али срећом таквих није много. Да би се с неким добро сарађивало, године немају никаквог утицаја.

Знам да сте ме питали о људима, али ипак морам да кажем да ми сада, после неколико година одсуствовања из позоришта и студија, недостаје мирис тих места, магија пробе, глумци и њихова често ћудљива понашања...

У позоришту корак између сна и јаве је кратак, најкраћи, брз, то је нешто што ме је одувек фасцинирало.

У европској музици су имена великих женских композитора попут Гражине Бачевич или Бетси Жолас доста ретка. Код нас, напротив, после продора који је начинила Љубица Марић, стасава неколико генерација врских женских стваралаца. Шта мислите зашто је то тако?

Не знам да ли ће се многи сложити, али и то је још један од многобројних парадокса којима обилује наше поднебље. (Ово што кажем поднебље није грешка. Не усуђујем се да кажем земља, јер не знам где је земља на коју мислим.) Али, ако погледате око себе лево-десно, па још мало даље, па још мало даље, дакле ту негде под тим небом, све обилује парадоксима. Један је и тај о мноштву жена које компонују. Не може бити реч о некој традицији, наслеђу или, сачувај Боже, некој посебности или „изабраности“. Али о таленту, да.

Ипак, ја ту видим једно друго питање: зашто су жене хтеле да компонују (сликају, вајају) у толиком броју? Та жеља за самоизражавањем ме фасцинира, не средства којима се то постизало.

Ипак, не знам да одговорим зашто је то тако. Не знам ни зашто сам ја сама почела да пишем. Знам да сам као сасвим мала девојчица слушала разговоре између мог оца и Љубице Марић. Наравно да ништа од свега што су причали нисам разумела. Нисам разумела ни када је Љубица свирала Павлу делове из своје тек завршене композиције *Песме простора*. Не знам чак ни да ли је то, сем неког општег инфицирања, имало неког значења код мог опредељења за компоновање. Нисам сигурна. Мислим да сам лично почела да компонујем зато што нисам могла да наступам јавно. Нисам била довољно „естрадна“. Данас знам оно што доскора нисам, а то је да сам могла радити и нешто друго, сасвим друго...

У Вашем досадашњем опусу наишла сам на само једно дело оперског жанра – дечју оперу Дугме луталица. Да ли је она посвећена Вашој кћери Ани? Припремате ли нам још музике за децу?

Ево нас опет код Радија. У студио су долазили људи који су ми давали разне задатке. Сем што су слатки и занимљиви, редитељи се често понашају по принципу „нацртај ми овцу“. Тако су често умели да ми траже да им „часком“ напишем сонг, „нумеру“, да искривим неку познату композицију да постане пародична, па и да напишем оперу. Не бих се никад сетила да пишем оперу за децу да ми то редитељ није тражио. Исто као што ни многе друге ствари не бих урадила да ми редитељи то нису тражили. Дакле, *Дугме луталица* је слатко искуство, али није била моја идеја. Један фини алегоричан

текст песника Предрага Чудића дошао је у редакцију, на шта је редитељ Марковић рекао: „Хајде да се све ово пева“. „Хајде“, одговорила сам.

Иначе, ја сам са својом ћерком радије причала, чак јој нисам много ни певала. Вероватно зато сада она иде својим путем, далеко од музике.

Данас када ме питате да ли бих опет нешто писала за децу звучите као да имате поверења да бих то и умела. Зато ћу вам испричати још један комични детаљ везан за Дугме. Када сам почела рад на овој мало већој композицији, која је, дабоме, морала и више да кошта продукцију Радија, била сам позвана да своје скице одигравам тадашњој директорки продукције Даринки Симић. Тек онако, да чује како звучи. Немојте се чудити. Било је то време када су у свим нашим композицијама доминирале дисонанце а ми се тиме поносили. Није хтела жена да падне у несвест на крају, када за поправку буде касно. Седеле смо за једним од ретких клавира у канцеларији неког од радијских уредника, а ја сам помало певушила своје веселе арије. Ето, човек никад не зна где ће и колико дуго морати да „полаже“.

Композиција Мимику написана је за хор флаута; у музици за Орестију звук флауте је симбол Ифигенијиног гласа; у делу Тумачење сна звук истог инструмента мешате са речима Розе Луксембург и Весне Крмпотић; музика за представу Знакови поред пута изнедрила је истоимену композицију, а комад За Ирону, посвећен је Ирени Графенауер. Имам утисак да је флаута за вас оличење некаквог женског принципа?

Лирски принцип, рекла бих. Не знам да ли је то увек и обавезно женски принцип. Женски принцип је увек помало обојен и осветљен мушким принципом. Јин и јанг. Као у кинеском знаку, два принципа су повезана, замотана, прожета, утискују се један у други. Флаута је лирски принцип, принцип даха, дисања, живота.

У ствари, све те композиције су написане за инструмент флауту зато што је овде одувек било дивних флаутиста. Како бих могла написати нешто за хор флаута ако не бих знала да постоји ансамбл хор флаута! Ту композицију сам писала за време свог боравка у Паризу, њено прво извођење било је док сам ја била у Паризу. Уосталом, једино извођење. Никад нисам чула ту музику уживо. Зато што више нема ансамбла хора флаута. Рекла бих шта, када би то уопште било важно.

Све друге моје композиције за флауту свирали су Ирена, Драгана Петровић, Љубиша Јовановић... ништа без извођача. Извођачи су најподстицајнији фактор стваралаштва. Исто као што су то данас постала технолошка средства, машине.

У своја дела често „узиђујете“ вечни, непроменљиви ритам звукова природе: ветра, таласа, птичјих гласова... Својевремено сте ми рекли да ови звуци никад нису симулација, већ су конкретни, из Вашег страха да им елек-

троника не наруши фреквентни опсег. Како успевате да тако маштовито стапате конкретне звуке с електронским, имајући у виду да сами не баратате електронским уређајима?

Држим се на приличној дистанци од машина. Чувам се. Али ипак се чувам доста лукаво. Кад ми затребају, употребим их. Рачунам, неће се љутити, ни увредити.

Али, о електроници понешто знам. Ја сам 1979. била на ИРКАМ-у, где сам похађала курс за синтезу звука. Било је то време када је инжењер који је писао програм био прекоокеанска звезда, а његово име се изговарало шапатом: Ди Ђунио (Di Guinio). После неколико недеља или месеци интензивног посла, завршила сам, уз честитке, некакав мали „испит“ и одахнула. Тиме се окончала моја дилема и моја радозналост – видела сам да се електроником нећу бавити на тај начин. Људи који су били окупљени око Булеза (Boulez), у том софистицираном Институту који је до данас остао објекат уздаха и жеља многих жељних славе, најпре су се прилично међусобно мрзели, затим су се неописиво правили важни, а што је најважније, давали су приступ „на кашичицу“ свима који нису „платили“ неку посебну улазницу у то коло. Нећу да кажем да у томе има било чега чудног. Као и у свим другим пословима, и међу људима који се баве електронском музиком присутне су све људске особине, добре и лоше. Оно што је мени било важно, то је да сам један тежак задатак завршила, са Иваном Симеонових, Кољом Мићевићем и још неким драгим људима који су се тада нашли у Паризу, вечерала у грчком ресторану у Латинском кварту, и то је било то... После сам опет почела писати оловком. Али, никад нисам заборавила оно што сам о електроници сазнала изнутра. Из њене ране фазе, кад је компјутер заузимао просторију неколико десетина квадратних метара велику.

Баш сам неки дан башила све те сувенире са ИРКАМ-а.

Као што сам већ рекла, мене је обликовала једна друга техника. Техника радијског студија, техника којом сам умела да се служим, која није била отуђена (по мом укусу и критеријуму), техника која није СИМУЛИРАЛА или ИМИТИРАЛА звуке, него која их је бележила и репродуковала. Сматрала сам – верно.

Иако сте на Факултету музичке уметности студирали композицију и виолину, врло вешто користите људски глас – много пута смо га слушали уживо и са траке. Да ли антологијски филмови, као што је Бергманово остварење Крици и шапутања, налазе свој „одзвук“ у Вама? Колики је, уопште, утицај других медија на вас?

Мислим да је филм једини медиј с којим немам никакве унутарње конце. Волим да гледам добар филм, али из филмова никад нисам извукла ништа за себе. Нити ме је филм на нешто инспирисао, нити подстакао. Од филма се

исувише добија – свега, упакованог: све ти објасне, покажу, нацртају, а, ме-ни се чини, врло често те и малтретирају... Не, то није мој медиј. Мислим да не верујем камери. Ни када је документарна, ни када је уметничка. Не волим да гледам чак ни путописе на ТВ. Ако не могу да седнем у авион и да видим неки предео у његовој свеукупности, не желим да ми то неко показује у свом избору, осакаћено, без финих нијанси, шумава, без кретања ваздуха, боја. Ми свет перцепирамо и доживљавамо са четири стране, некад најважније ствари долазе човеку иза леђа, из дела који се не види, из мртвог угла. Камера је ту велики лопов, ја јој не верујем, ја филмом само испуњавам време.

Можда ипак има нека врста филма којој се дивим. Не волим, него ценим. Рецимо, симболизам јерменског аутора Сергеја Пармеђанова у филму *Боја нара* из 1970. године.

Што се тиче других медија, реч ми је најближа.

Неретко сте инспирисани поезијом. Да ли су као подстицај стварању композиције Мучнина или смрт која долази послужиле Три поеме Анрија Мишоа (Henri Michaux) Витола Лутославског? Је ли тзв. „пољска школа“ уопште имала утицаја на вас?

Јесте. Не само пољска школа, коју нећу ставити у наводнике, већ и Пољска сама из средине седамдесетих. У време пољске школе ја сам одлазила у Пољску на *Варшавску јесен*. Било је то непосредно пре и за време мојих студија на Академији у Београду. Тако су нова дела пољске школе, која су тада била премијерно извођена, веома утицала на мој сензибилитет, музички укус, и на моје осећање музике уопште.

Што се тиче конкретне композиције, на коју тако дуго нисам ни помислила да сам вам захвална на том подсећању, она је била под утицајем самог Анрија Мишоа, писца малих поетских проза и сликара кога сам јако волела. Он је писао песме и сликао слике на исту тему, с истим насловом. Његови гвашеви, уља, акварели и кинеско мастило били су представе пустиња или људи изгубљених у простору, у гомили или у себи самима. И данас ми је необично близак тај „споредни“ француски уметник. Иначе, да се вратим на пољску школу, ја сам у то доба била много више импресионирана Горецким, Пендерецким и неким другима које сам слушала на *Варшавској јесени* тих година. Лутославског сам открила касније.

Пошто се иза нас налази мноштво стилских епоха и нео-праваца, мислите ли да ће музика једног тренутка заћи у „deadend street“?

Већ је. Свет је стигао у ћорсокак. Изаћи ће, али не и сви ми у њему. Пре неколико година мислила сам да је Европа постала нешто мутно и помешано. Пачворк наслеђа, култура и традиција. И више од свега помодно-

сти. Сада више немам увид. Не знам како овог тренутка, крајем 1999, изгледа музичка Европа.

Пре неколико година је изгледало да је утицај Европе на нас „мање велики“. Чинило се да је ми одавде, са ивица и обода, стално помало „преписујемо“ и „копирамо“, а да од тога ни она, Европа, ни ми нећемо имати користи.

Оно што видим сада, већ на први поглед, то је да се наш овдашњи београдско-пашалучки простор драматично сужава и провинцијализује. Онај спољни се атомизује и распарчава. Ово уситњавање праваца и стилова повезује се са крајем века. Већ и само позивање на крај века и крај миленијума постаје банално, и право да кажем, једва чекам да се та календарска глупост једном заврши.

Наш свет овде губи дах, јер више нема кисеоника, нема шта да дише, нема шта да се чује, сем јадних уморних понављања, јер се не зна шта се тамо напољу, иза завесе санкција и недоступних виза, дешава. Онај спољни свет, богат, арогантан, дави се у обиљу, у превеликим количинама свега: од струје до стилских праваца и компјутерских програма. И од превеликог обожавања високе технологије. Једном речју, ово јесте један од крајева света. Наравно, то што сам рекла нема никакве везе с Нострадамусом. Просто, човечанство треба да прескочи једну степеницу, и то не у календарском смислу. То је много пута до сада чинило, некад успешније и брже, некад пропадајући и посрћући, упадајући у рупу из које се после неодређено дугог времена извлачило. Све што нам се догађа није понављање. Али није ни невиђено. Ја сам донедавно живела у граду који је стар седам хиљада година у континуитету. Тамо сам видела да се на ћорсокаке и „крајеве света“ може гледати с понешто симпатије и лаке скепсе.

Помишљам: можда би било пристojно мало се ућутати, не писати толико, и не производити толико звука.

Чини се да је сиријска музика извршила утицај на Вас, и то онај њен део који приписујемо ранохришћанском. Чули смо то у делу Антиохијске песме. Да ли је Вашим боравком у Дамаску инспирисана још нека композиција?

Већ сама чињеница да сам негде живела дуго времена и да је место где сам живела тако снажно и колоритно у сваком сегменту живота, да је тако интензивно и богато у наслеђу, дуговечно у времену, морало је оставити разне трагове на мени и у мени. Па ваљда и у музици. Мислим да ће се утицај показати касније. Оно за шта сам била најсензибилнија била је чињеница да стојим на земљи у чијим дубинама лежи најстарије хришћанско наслеђе. Још више од тога, то је простор на коме су рођене све три највеће монотеистичке религије. Данас доминантни ислам није тамо једина вероисповест. А испод свега провирују још старији и још старији трагови. Трагови тих наслеђа постављени су некад тако плитко да се до њих долази као када пређете прстом

преко наталожене пустињске прашине. У калкедонској и сиријачкој цркви чула сам делове живе литургије који су сачувани недирнути из најстарије хришћанске традиције, упркос томе што се данас убрзано уништава тај фини налађени талог. Оно што ме је интересовало, то је то копање по прашини.

Првог дана септембра ове, 1999. године присуствовала сам литургији под отвореним небом, у дворишту цркве која је била мала да прими све који су дошли у тај ненасељени крај. Место се зове Кокаб и налази се на четрдесетак километара од Дамаска. Ту је подигнута нова црква (држе је православни Грци), а обележавао се Дан светог Павла. Оно што је важно, то је место. Ту, на тој висоравни, обавијеној ветром, Исус је оборио Савла и ослепео га блеском светлости. Било је касно поподне, сунце је падало, певале су монахиње из Малууле своје грлене литургијске напеве на арамејском језику, оном истом којим је говорио и Исус.

Да ли је могуће не бити под утицајем таквих призора?

Не знам да ли ће се и како то чути у мојим композицијама, вероватно да хоће, али сам сигурна да је већ и звук извесних речи, каква је рецимо Антиохија, почео за мене да има посебан укус и значење. Када кажем Антиохија – ја мислим на нешто што је изгубљено, нестало, потопљено у време, нешто чега више нема. Зато је ваљда и музика *Антиохијских песама* онаква, тиха, из далека.

Недавно смо били сведоци потпуног сумрака цивилизацијских вредности. Ви сте све то преживели далеко одавде. Јесте ли то искуство преточили у неко ново дело или Вам је било немогуће да се бавите компоновањем?

Не само да нисам ништа компоновала, него сам била у дубокој, дубокој свађи са читавом музиком. Знам да је неразумно, али мој отпор према „високим“ вредностима које музика заступа био је ирационалан и потпуно ван контроле. Тешко можете и да замислите како страшно одјекују бомбе на раздаљини од три хиљаде километара! Свих тих дана бомбардовања и општег помрачења ума живела сам у неописивој унутрашњој буци од тих одјека и у потпуној спољној тишини, испресецаној само ужасавајућом телевизијском шпицом непрекидних „breaking news“, а при најкраћем случајном сусрету с ма којом другом музиком, бежала сам. Осећала сам нешто налик на љутњу, бес. Осећала сам се издатом. Ту ништа није помагало.

Не, нисам се још вратила музици.

Тек сам се вратила у Београд. Тек треба да прошетам.

Рођена 14. септембра 1948. године у Београду, Ивана Стефановић је од најранијег детињства окружена музиком – бака по оцу свирала је клавир, а мајка Вера Богдановић професионални је пијаниста. У музичкој школи „Јосип Славенски“ завршава два одсека – виолину и теоретски; стога се природно опредељује за студије компози-

ције, које 1965. године уписује на Музичкој академији у Београду, у класи професора Енрика Јосифа, и паралелне студије виолине, у класи професора Александра Павловића. Већ за свој дипломски рад – кантату *Кабана* за солисте, дечји хор, мешовити хор и оркестар добија *Октобарску награду града Београда* намењену студентима.

Двогодишњи период – од 1979. до 1981. године – Ивана Стефановић проводи на специјализацији у Паризу, прво у ИРКАМ-у (*Institut de recherche et coordination Acoustique/Musique*), а потом радећи са композитором и диригентом Жилбером Амиејем. Тада за собом има велики број дела, међу којима су: *Први гудачки квартет* (1969/70), радио-експеримент *Посланица птица* (1974), дело за гласове и камерни ансамбл *Мучнина или смрт која долази* (1974), *Други гудачки квартет – Хармоније* (1976 – награда Радио-телевизије Југославије), *Душанов законик*, композиција за старе инструменте (1977), *Homage à Villon* за старе инструменте и два гласа (1978 – награда Удружења композитора Србије), *Куда са птицом на длану* за ансамбл удараљки и траку (1979), *Фрагмент могућег реда* за шест инструмената са клавијатуром (1979) и низ остварења из области музике за позориште.

Боравак на усавршавању у Паризу обележила су дела: *Fugue tordu* за соло виолину (1980) и *Paysage* за чембало и траку.

Још за студентских дана Ивана Стефановић постаје сарадник Радио-Београда, као уредник и аутор различитих програма. Свој рад започиње на Првом, а наставља на Другом програму, где у оквиру драмског одељења оснива Радионицу звука, те као аутор и уредник овог програма постаје члан *Ars Acoustica Steering Comitee* у оквиру ЕВУ (*European Broadcasting Union*). За радио-експеримент *Посланица птица* Ивана Стефановић добија *Prix Monaco* 1974. године, а награде освајају и многа друга њена радиофонска дела: *Гогољ на Шагалов начин*, *Излет на чудно зелено*, *Дугме луталица*, *Немам више времена*, као и интегрални програми *У Еутерпиним вртовима*, *Један по један свет*, *Време осећања* и други. Ауторкина музика за радио-драме емитована је на програмима многих земаља: Француске, Немачке, Аустрије, Финске, Шпаније, Аустралије...

Најзначајнија дела настала осамдесетих година јесу: *Mimicry* за хор флаута (1981), *Тумачење сна* за соло флауту и траку (1984), *Успаванке* за месосопран, чембало и гудачки оркестар (1988), *И ниоткуда помошти* за старе инструменте, гудачки оркестар и удараљке (1989) и *Lingua/Phonia/Patria*, музика са траке (1989 – награда на Фестивалу драме и радиофоније – ФЕДОР), а деведесете протичу у знаку музике за балет *Исидора* (1992) и композиција: *Метропола тишине/стари Рас*, музика са траке (1992, награда ФЕДОР-а), *Четири ноћна записа* за соло виолу и дванаест гудачких инструмената (1992), *Трећи гудачки квартет – Play Strindberg* (1992, награда на Другој трибини композитора у Сремским Карловцима), *А у даљини врт пун цвећа* за соло виолину (1994), *Тибул против рата* за хор и оркестар (1995) и *Антиохијске песме* за хор (1996).

Период од 1995. до 1999. године Ивана Стефановић проводи у Дамаску.

Ауторка никада није припадала ниједној од јасно дефинисаних композиторских „школа“; њен сасвим особен музички језик, који се најчешће креће у области проширене тоналности, препознатљив је, углавном, по линеарном писму лирске тензије, честом посезању за литерарним изворима (који су увек, захваљујући добром укусу за књижевност, наслеђеном од деде Светислава Стефановића и оца Павла, високе уметничке вредности) и експериментима у области звука. Ови експерименти одводе је електронском медију, али и оригиналном комбиновању електронике са класичним извођачким ансамблом.

У музици Иване Стефановић није могуће пронаћи један присутан узор – она се, живећи у свом пребогатом свету, ослушкујући звучања у себи, као и гласове природе и људи око себе, сваким новим делом потврђује као један од најзанимљивијих стваралаца новије српске музике.