

Una de las marcas que signan la trayectoria de Graciela Paraskevaïdis es la consecuencia entre pensamiento y acción, entre la palabra —a través de sus escritos, de su labor como investigadora y docente— y el modo, la manera con la cual ha transitado su camino, siempre atenta a lo que ocurre en la propia región, promoviendo el trabajo de los artistas locales, creando puentes en lo geográfico y en lo generacional. Su trabajo intelectual y creativo surge de un contexto histórico al que critica y refleja sentidamente en su música.

«...vivir tan hondo...»¹ **Humanismo y militancia en y por el sonido. Recursos compositivos y expresivos en la música de Graciela Paraskevaïdis**

Natalia Solomonoff

[...] Sin ser nunca programática, la creación de esta compositora está en general estimulada por su percepción de la realidad social, política e histórica circundante. Es música que nace de su sensibilidad hacia los hechos, hacia los hombres y sus circunstancias, hacia la vida. Y si la memoria colectiva de este tiempo de horror algún día se perdiera, como parece que estuviera sucediendo, la música de Graciela Paraskevaïdis será por siempre testimonio de lo que estos seres contemporáneos de este lado del mundo sintieron ante la injusticia y la barbarie.¹

Desde el lenguaje directo de sus textos o desde lo inasible de lo sonoro, su voz sigue denunciando y exponiendo las realidades más duras de su (nuestra) historia contemporánea a la vez que propone, activa, moviliza, sin quedarse en el plano de la desazón, apelando a nuestra sensibilidad, a nuestra faceta más humana y solidaria frente a un pasado de horrores que subsiste aún, todavía —como esos no-tiempos de su música— en un presente plagado de injusticias, en un continente de fuertes contradicciones y desigualdad social, económica y cultural. Sus composiciones, rotundamente alejadas de los modelos estéticos hegemónicos centroeuropeos, constituyen a la vez una respuesta a temas en debate permanente para la música contemporánea latinoamericana, como son la identidad o la relación entre arte y contexto social.

Pero mientras su música expone, clama y sacude —a veces cruda y descarnadamente— confrontando lo irreconciliable, quizás también presente en su estructura caminos, vías, ¿modelos?, ¿construcciones sociales posibles? para una ¿utopía? en estas tierras... Graciela Paraskevaïdis es muy clara sobre el desafío que implica la acción de componer para un latinoamericano:

Componer es un acto tanto volitivo como consciente, que involucra situaciones y procesos históricos, sociales y personales y está determinado por un pensamiento filosófico y estético y, en el sentido más amplio y profundo, por fronteras y opciones ideológicas. Ser compositor o compositora nacido o nacida bajo la impuesta y fuerte influencia y herencia de la cultura europea occidental «blanca», cristiana y burguesa, y vivir voluntariamente en un país del tercer mundo, implica asumir los peligros y desa-

¹ Cergio Prudencio: *Sobre Graciela Paraskevaïdis* (1991), en www.magma.gp-magma.net, 11-09-2011.

fíos de tal opción, una opción que quiere enfrentar los modelos culturales y musicales establecidos por un primer mundo dominante y eurocéntrico.²

En cuanto a las implicancias y connotaciones ideológicas en el plano de lo sonoro, también es contundente:

La técnica, el material, la estructura, los contenidos, tienen que ver con lo ideológico. Siempre fue así. También en música. Y esta lectura ideológica —del pasado y de hoy— es definitoria y significativa: no de acciones panfletarias o gestos a la moda, sino del papel que la cultura y, por consiguiente la música, tuvieron antes y podrían tener ahora.³

Entre sus obras de cámara y para solistas compuestas durante la década de los años noventa, se encuentra un grupo de composiciones con participación de la voz, sin texto. Se trata de *discordia* (1998), para nueve cantantes, *dos piezas para oboe y piano* (1995), *pero están* (1994), para flauta, oboe y soprano y *nada* (1993), para voz de soprano.⁴ Con títulos tan potentes, sugerentes, a veces referenciales —incluso perturbadores— como *pero están*, *...pelo grito demente...*, *...como se ouviu música...*,⁵ tan herméticos como *nada*, nos sorprende la ausencia de la palabra y la fuerza expresiva de la música.⁶

Sobre la obra *pero están* (1994), para flauta, oboe y voz de soprano, refiere la compositora:

Su título toma sólo dos palabras del discurso del Subcomandante Marcos ante la primera Convención Nacional Democrática de los Zapatistas, reunida en Chiapas, el 9 de agosto de 1994: '*...con la esperanza de los que no vinieron, pero están.*'⁷

En relación a las *dos piezas para oboe y piano* (1995), afirma:

Las piezas, que incluyen la voz de ambos instrumentistas, se tocan sin interrupción. Llevan los siguientes títulos, tomados, respectivamente, de las letras de las canciones de Chico Buarque *Deus lhe pague* y *Construção: I...pelo grito demente... y II ...como se ouviu música...*⁸

Sobre *discordia* (1998), para conjunto vocal *a cappella*, integrado por tres sopranos, dos contraltos, dos tenores y dos bajos:

En tiempos lejanos «discordia» (= discordantia= discrepancia) hacía referencia a intervalos diatónicos que no eran considerados «consonancias» (= concordantiae). De acuerdo a esas categorías, *discordia* era sinónimo de sonido falso o equivocado y de afinación incorrecta. En el español actual, discordia significa discrepancia, desentendimiento, desacuerdo, opinión divergente. El material de la obra, empecinadamente parco y estático, se basa en estos múltiples significados musicales y verbales. A partir de ellos, ese material trata de crear campos y complejos sonoros interiormente ten-

² Graciela Paraskevaídís: Texto del libro que acompaña el CD *magma/ nueve composiciones*. Tacuabé, Montevideo, 1996 (también en www.gp-magma.net).

³ Ibidem.

⁴ La escritura en minúscula es de la compositora, tal como aparece en las partituras y en sus textos.

⁵ Títulos de cada una de las *dos piezas para oboe y piano*.

⁶ Estas obras quedaron registradas en el fonograma *magma/ nueve composiciones*. Tacuabé, Montevideo, 1996, las cuales serán utilizadas como referencias sonoras para los análisis presentados en este ensayo

⁷ Paraskevaídís: *Op. cit.*

⁸ Ibidem.

sos, que intentan repetidamente abrirse y expandirse dentro de un tiempo congelado, sin poder lograrlo del todo. Hoy vivimos dentro de un tiempo congelado, que quiere mostrarnos imágenes engañosas de progreso tecnológico y bienestar humano. En realidad, apenas deja espacio para sonidos falsos o equivocados, afinaciones incorrectas y opiniones divergentes (¿utopías?).⁹

Los comentarios denotan un fuerte contenido humanístico e ideológico; sugieren afinidades, preocupaciones, resonancias de un lugar y un tiempo histórico; la música en su plano inmanente los refleja, aunque no en un sentido programático o lineal, pues estructuralmente es autónoma, y se sostiene por sí misma más allá de cualquier referencia extramusical, rica en metáforas, símbolos e imágenes sonoras.

Todas estas piezas incluyen la presencia de la voz, aunque en formaciones diferentes: *pero están* (1994), fue compuesta para dos instrumentos y voz de soprano, *nada* (1993), para voz de soprano; *discordia* (1998), para conjunto vocal con nueve cantantes. Sin embargo, *dos piezas* para oboe y piano es un dúo instrumental, por lo tanto nada permite anticipar la irrupción del canto y los sonidos silbados de los intérpretes en medio de la obra. La exposición de la propia voz los involucra cabalmente, impulsándolos a asumir un rol mucho más comprometido y personal. En este sentido, la obra plantea varios desafíos y cuestionamientos: al músico en su función de intérprete —comprometiéndolo en algo más que tocar su instrumento— y al «modelo» de la música de cámara como formato en el cual convencionalmente los instrumentistas se limitan a tocar música con sus instrumentos; al rol del cantante solista como protagonista jerarquizado del grupo (¿espejo de un modelo jerárquico de sociedad?) y también al tratamiento de la voz como portadora de melodía y texto —elementos históricamente privilegiados por compositores y público en una concepción funcional de la música.

Si se piensa en el canto desde lo histórico, desde la pesada perspectiva de la tradición musical centroeuropea, emerge inmediatamente ligada a ella la asociación texto-música, lenguaje-música. Y si bien se trata de uno de los temas más erosionados por los compositores durante todo el siglo XX, en estas obras Graciela Paraskevaïdis «se corre» del paradigma de lo lingüístico para abordar el tratamiento de la voz desde un lugar diferente, con otra concepción y otra poética de lo vocal en la música. Pero hay además aspectos sumamente originales en estas piezas, en los que encontramos también esas implicancias y connotaciones ideológicas a las que hacíamos referencia anteriormente; un pensamiento crítico, dialéctico, enraizado tanto en la concepción, la estética del arte y de la música latinoamericanas como en la cosmogonía personal de la compositora. Cosmogonía en la que resuenan muy selectivamente las palabras de Juan Gelman, de Idea Vilariño, el Subcomandante Marcos o el Che Guevara; las ideas, los sonidos de Chico Buarque o Silvestre Revueltas, del canto ortodoxo griego, de Luigi Nono o Edgard Varèse ...afinidades en latitudes más lejanas...

Las indicaciones de cantar «como amordazado», «angustiado», «con desesperación», «como un grito»,¹⁰ *bocca chiusa* «amordazada», «con la boca cerrada, apretando los labios con fuerza», o con la letra «ene» —que refiere a una emisión *con los labios entreabiertos y los dientes apretados*—¹¹ no apuntan sólo al aspecto cualitativo del sonido, pues tienen fuertes connotaciones políticas para los latinoamericanos, ligadas directa

⁹ Ibidem.

¹⁰ Indicaciones en la partitura de la obra *nada* (1993), para soprano sola.

¹¹ Indicaciones en la partitura de la obra *dos piezas para oboe y piano* (1995).

y trágicamente a nuestra historia reciente. Estas indicaciones dan cuenta del dominio y la conciencia por parte de la compositora sobre el potencial expresivo del material sonoro, sus posibilidades de proliferación y su contenido simbólico, exponiendo a la vez otra dimensión en la poética de la obra que revela sus connotaciones ideológicas: dolorosa denuncia, desacuerdo, no-sumisión al «modelo» en un modo de resistencia no pasivo.

Pero la música de Graciela Paraskevaïdis no puede —ni debe— interpretarse tan llanamente; fluye por canales mucho más ricos y sutiles. Y si hay referencias literarias o políticas concretas en sus títulos o comentarios sobre las obras, ella aclara en cada caso que la música no es descriptiva ni responde a ningún tipo de programa; como en el caso de *sendas* (1992):

[...] como en todos los casos anteriores, aquí también la mención de estos versos es puramente simbólica y afectiva, y de ninguna manera debe entenderse como programa. Igualmente simbólica es la presencia, en la cuarta pieza, de una maraca y un par de claves. (Cada vez me intereso más por lo simbólico en términos musicales. Las citas directas pueden ser, en cierta medida, apropiaciones, mientras que los símbolos son vínculos que nos unen).¹²

No hay lugar para la indiferencia frente a estas obras. Cantar «como amordazado», «con desesperación», «como un grito angustioso, pero asordado», «dolorosamente, como un lamento»¹³ implica para el intérprete pararse, sentirse, involucrarse más allá de los requerimientos técnicos y musicales, con una actitud mental, emocional y corporal particularmente comprometida. La exigencia es entonces muy distinta a la banalizada concepción de virtuosismo que jerarquiza la destreza muscular. Música que rechaza todo tipo de acrobacia superficial, proponiendo al músico otro tipo de desafíos expresivos, movilizándolo más allá de su rol de artista, como individuo, como ser humano.

Ejemplo 1: secciones H e I de ... *pelelo grito demente...*, en *dos piezas para oboe y piano* (1995)



¹² Comentario de la compositora en la partitura de *sendas* (1992), para siete instrumentos de viento y piano. Encargo del Ensemble Aventure.

¹³ Indicaciones en la partitura de *discordia* (1998).

Ejemplo 2: *discordia* (1998), página 4.

*sopr.1, 2 y 3 «como un grito angustioso, pero asordinado»

La persistente recurrencia de un mínimo gesto melódico, nos remite a la idea de «interpelación», de «llamada». Material melódico que no se desarrolla en sentido lineal, armónico, direccional o teleológico; sí emerge una y otra vez, lo hace modificándose en su corporeidad físico-acústica, en su timbre —sonido cantado, instrumental, silbado—, en su intensidad, en su ritmo o en su duración, en la distribución de sus componentes internos en el espacio registral, en su relación con el contexto en el que surge o en su trayectoria al pasar de un intérprete a otro en el espacio real; con una lógica compositiva no previsible, no discursiva, concentrada más bien en las cualidades de la textura y del sonido en sí mismo.

En el ejemplo 3, elaboraciones de un mismo gesto melódico en la *Pieza II... como se ouvise música...*, de *dos piezas para oboe y piano*:

Ejemplo 3: Final de la pieza 1 *...pelo grito demente...* y pieza 2 *... como se ouvise música...*

II

① *Sabbato* ♩ = 114 M.M. (rit. al fine)

②

③

④

⑤

⑥

⑦

⑧

No se trata de repetición como acción mecánica ni de elaboración temática, sino de decir lo mismo de diferente manera y en distintos contextos.

El lento esbozo de un breve gesto melódico al comienzo de la Pieza II, en secuencias de dos, tres sonidos, se completa en la sección O (luego de doce compases) con cinco sonidos (sib, do, do#, re#, mi). La melodía es expuesta dos veces: la primera como entrecortada y la segunda junto con la voz del/la pianista, quien canta con la boca cerrada, emitiendo la consonante «m». La melodía es la misma pero se modifica el contexto en el que aparece: su localización en el registro acústico, su duración, su ritmo interno y su relación con la métrica, su tratamiento tímbrico y textural.

En la sección Q la melodía aparece dos veces: la primera sólo parcialmente (dos notas) y la segunda, con otra distribución registral de las alturas. Cambia nuevamente el contexto en el que emerge.

En la sección R, al final de la obra, la melodía pasa al piano. Se produce una verticalización de la melodía en la resonancia del piano, a la que se suman los sonidos silbados, generando un aura de espectro rico e inestable, como «con vida propia».

El material melódico en estas piezas suele ser austero, breve: cuatro, cinco sonidos... como si se tratase de restos, reminiscencias, fragmentos de una totalidad que nunca se muestra como tal, que percibimos sólo parcialmente. ¿Quizás parte, pedacito de un canto lejano y afectivamente significativo que emerge de tanto en tanto con algún recuerdo que retorna insistente, obstinadamente?

Pero tan importante —o más aún— que el tratamiento de las alturas, parece ser el tratamiento tímbrico, matérico, textural, casi objetual de los materiales. En *E desidero solo colori* (1969),¹⁴ expresa la compositora:

Los juegos de superposición, sustitución y descontextualización de las cinco vocales (particularmente de la e y de la o que son las que aparecen más frecuentemente) sirven de soporte para entramar intervalos y timbres, esos colores en pos de los cuales va el poeta tal como el músico lo hace con los sonidos (movilidad interior-estatismo exterior, algo que seguirá preocupándome hasta hoy).¹⁵

Esta preocupación por el color tímbrico en la voz continúa en *dos piezas para oboe y piano*. La compositora pide (entre otros recursos) «desplegar sonidos armónicos de la voz sobre la altura indicada, buscando libremente las posiciones y las respiraciones. Se ruega evitar la letra «i» (ver ejemplo 3, sección R, parte vocal para el/la oboísta), quizás para que la voz se adhiera o fusione más con los otros timbres. De esta forma, la voz en estas secciones asume dos funciones: como una especie de «prolongación» de los instrumentos o como una suerte de eco.

En el marco de una temporalidad dilatada —como detenida, de transcurrir no discursivo—, la oposición, el contraste, la confrontación de los materiales (líneas, bloques, pedales, ostinatos, pequeños gestos melódicos) parece constituir una modalidad predilecta para la estructuración de la forma; una especie de principio construc-

¹⁴ Inspirada en el poema «Agonia» de Cesare Pavese.

¹⁵ Graciela Paraskevaidis: Comentario de la pieza *E desidero solo colori*, en el cuadernillo que acompaña el Cd. *magma*. Tacuabé, Montevideo, 1996.

tivo que se manifiesta tanto en la simultaneidad como en la sucesión temporal. En estas obras es frecuente la contraposición de bloques articulados por corte abrupto o yuxtaposición, de lo que resulta una música sin modulaciones ni transiciones, en la que, sin embargo, los opuestos parecen ser a la vez complementarios.¹⁶

Ejemplo 4: *...pelo grito demente...*, Pieza I de *dos piezas para oboe y piano*, sección C

Contraposiciones en la simultaneidad en cuanto a timbre, intensidad, direccionalidad, contenido interválico, ubicación en el espacio registral y densidad polifónica de los materiales (clúster, unísono, solo de oboe).

Esta sección, así como la sección Q de la misma pieza en el ejemplo 3, nos remite a la música popular latinoamericana con sus síncopas, contratiempos, polimetrías y polirritmias. La textura por superposición de estratos nos recuerda lejanamente la música de Silvestre Revueltas.

El tratamiento de las alturas no es tonal —si bien tampoco atonal—, conformando intervalos y campos armónicos a veces ambiguos, entre lo diatónico y lo cromático; la presencia de octavas y la micro-composición de distintos tipos de unísono nos sugiere una interpretación crítica y personal de diferentes tradiciones musicales por parte de la compositora. En el ejemplo anterior, éstas parecen implícitas en los materiales: en el clúster del piano, en la melodía diatónica del oboe, en el intervalo disonante (la5-sib6) del piano, en el timbre mixto del unísono entre la voz de la pianista y el piano.

Ejemplo 5: *...pelo grito demente...*, sección G

Dos intérpretes, cuatro estratos rítmicos, cada uno con su propia pulsación, conjugando lo aparentemente inmóvil —el pedal en la voz de la pianista—, lo reiterativo —el pedal en la mano izquierda del piano— y el ritmo en corcheas en la mano derecha del piano —el elemento rítmico más dinámico en esta sección.

¹⁶ ¿En correspondencia quizás con la concepción filosófica de opuestos complementarios, propia de varias culturas ancestrales?

Nuevamente, aparece una confrontación de opuestos en cuanto a ubicación de los materiales en el registro, su comportamiento rítmico, sus características tímbricas, su duración y su densidad polifónica —clúster (4 sonidos)/ unísono (dos sonidos)/ solo (un sonido).

En estas composiciones aparecen como características recurrentes la dialéctica «movilidad interior–estatismo exterior»,¹⁷ la preocupación de la compositora por el tratamiento del material sonoro desde lo acústico con especial énfasis en su aspecto tímbrico, creando (entre otros) «sonidos que no están escritos directamente pero que aparecen a través de los que están pautados, como diferenciales y armónicos, y en el resultado microtonal»,¹⁸ o el persistente tránsito por los extremos registrales con intensidades también extremas. Todas ellas, en el marco de la poética y el contexto geográfico e histórico en el que surgen, conforman el deseado contramodelo estético.

También el silencio tiene una presencia muy significativa en estas piezas: no sólo como elemento articulatorio o rítmico, sino también en el plano expresivo y en el simbólico. Opuesto y complementario del sonido, marco de resonancias y respiros, ocupa un lugar físico, un espacio real, corpóreo, que se corresponde a la vez con estrategias compositivas.

En *nada* (1993) aparecen componentes extramusicales que potencian la estructura sonora de la obra y enfatizan sus silencios, como el vestuario y la iluminación de la cantante. *Crescendi y decrescendi* lumínicos, oscuridad total y diferentes graduaciones de la luz, son imbricados con el plano musical que, sin embargo, se sostiene por sí mismo como música autónoma.¹⁹

nada es una escena onírica para una cantante, de preferencia del tipo de voz de soprano denominado habitualmente *lirico spinto*, y vestida con ropas de color negro, sin adornos ni joyas.

En cuanto a lo escénico, «la cantante deberá mantenerse inmóvil en el centro del escenario, sin gesticular ni realizar mímica alguna». Nuevamente «las consonantes usadas son la m y la n (dos formas de emitir sonido con la boca cerrada o contra los dientes superiores e inferiores apretados); la 'a' es la única vocal utilizada». En los últimos compases de la pieza, aparece la única palabra que debe pronunciar la soprano: «la palabra nada al final debe decirse p, en forma natural, sin gestos».

Ejemplo 6: *nada*, página 1.

¹⁷ Graciela Paraskevaïdis: Comentario de la pieza *E desidero solo colori*, en el cuadernillo que acompaña el Cd. *magma*. Tacuabé, Montevideo, 1996.

¹⁸ Graciela Paraskevaïdis: comentario de la pieza *un lado, otro lado*, en el texto que acompaña el Cd. *magma*. Tacuabé, Montevideo, 1996.

¹⁹ Por otra parte, la compositora explicita en la partitura: «de no poder realizarse estos cambios lumínicos, la obra se ejecutará en su totalidad con la luz normal de concierto».

sol#-la-sib-do-do#-re-re#-mi-fa (en cualquier altura). Escritos no hay otros sonidos; los que aparezcan, resultarán del espectro acústico». El dato «en cualquier altura» no es menor, ya que da cuenta de una concepción musical en el que melodías e intervalos consonantes están utilizados con libertad. En la misma partitura agrega: «En la primera parte, la mano izquierda del piano trabaja sólo con un clúster de la-sib-re#-mi, en el registro más grave, y siempre dura tres negras. En la segunda, solo quedan el la y el fa y, finalmente, el la solo». En estas enunciaciones se evidencia una economía de recursos y la concepción de unidad que subyace en la relación entre material, estructura y forma.

Nuevamente, se trata de un repertorio acotado de alturas, que en este caso se reduce hacia el final de la obra en un proceso de liquidación y congelamiento concentrado en la octava grave del piano, que se superpone con un gesto melódico y sonidos silbados, resultando un timbre de espectro armónico inestable, rico y original (ver ejemplo 3, sección R, al final de la obra).

El comienzo de *discordia*, con un prolongado y estático fa#2 del bajo en *pp*, también nos concentra en el aspecto material y acústico del sonido. Al incorporarse el sol#3, aparece el primer intervalo al que luego las voces, muy lentamente, suman otros. Avanzada la obra se percibe, que con mínimas variantes, esos sonidos son los mismos que conforman el breve material melódico que retorna una y otra vez aunque en diferentes contextos, con renovadas cualidades tímbricas y texturales —como quien dice insistente, persistentemente lo mismo de distinta manera— en una dialéctica compositiva de proliferación de la forma a partir de mínimos elementos, en la que micro y macro temporalidad, micro y macro espacialidad —intervalos y distribución de los sonidos en el espacio registral— juegan un rol fundamental.

Ejemplo 8a: *discordia*, sección A. Comienzo de *discordia* y elaboraciones en diferentes secciones, avanzada la obra

The image displays a musical score for the beginning of section A of the piece 'discordia'. The score is organized into three systems of staves. The first system includes staves B.1 and B.2. The second system includes staves B.1 and B.2. The third system includes staves A.2, T.1, T.2, D.1, and B.2. The tempo is marked as '♩ = 40 M.M. e non accelerando'. The dynamics are marked as 'b.ch.' (pianissimo) and 'pp'. The notation includes various note values, rests, and slurs, indicating a complex and layered texture.

Ejemplo 8b: *discordia*, página 13

Musical score for Example 8b, page 13 of *discordia*. The score consists of seven staves labeled S.1, S.2, S.3, A.1, A.2, T.1, and T.2. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'b.ch.' and '(b.ch.)'. There are also some 'a' markings below the notes in several staves.

Ejemplo 9: *discordia*, página 15.

Musical score for Example 9, page 15 of *discordia*. The score consists of seven staves labeled S.1, S.2, S.3, A.1, A.2, T.1, and T.2. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'b.ch.' and '(b.ch.)'. There are also some 'a' markings below the notes in several staves. The bottom two staves (B.1 and B.2) have 'b.ch.' markings.

* «silbar; suena como está escrito»

También la pieza *pero están* termina con sonidos silbados. En esta obra los materiales, las texturas y el tratamiento tímbrico de las seis secciones que la conforman se suceden generando contrastes, sin que la obra pierda por ello continuidad y fluidez (unidad en la multiplicidad).

Ejemplo 10: *pero están* (1994), página 1

A *il più presto, ff e staccato possibile*

The score consists of five systems of staves. The first system shows Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts with a circled 'A' and the instruction 'il più presto, ff e staccato possibile'. The Flute part has a melodic line with slurs and ties, while the Oboe part has a rhythmic accompaniment. The second and third systems continue the instrumental parts. The fourth system shows a more complex rhythmic pattern for both instruments. The fifth system includes a vocal line (Voz) at the bottom, marked with a piano (*p*) dynamic and ending with a fermata. The word 'aeo' is written below the vocal line.

Fl.
Ob.
Fl.
Ob.
Fl.
Ob.
Fl.
Ob.
Voz

p

aeo

Ejemplo 11: *pero están*, articulación con la sección B (fragmento), página 2

aeo
* suoni armonici

aeo

B $\text{♩} = 50 \text{ MM}$
* *triste*

mp

mp

mp

m u u u

* tutti poco vibrato

Ejemplo 12: *pero están*, sección D, página 5

D *leggero e giocoso*

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Voz *mp*

o - a o - a o - a o - a o - a o - a

Fl. *mf* *accel.*

Ob. *mf* *accel.*

Voz (timile)

Fl. *f*

Ob.

Voz *f* *p*

neo

Los integrantes del trío intercambian roles en la trama textural, complementándose en sus funciones en un frágil equilibrio entre solista y grupo.

Ejemplo 13: *pero están*, sección E (fragmento), página 6

The musical score for section E is divided into four systems, each separated by a double bar line. The first system features a vocal line (Voz) with the instruction 'liberamente' and a circled 'E' in a circle. The vocal line has a long note on a staff with a 'u' vowel sign below it. The second system includes an Oboe (Ob.) and a vocal line (Voz) with the instruction 'poco vibrato' and a tempo marking '♩ = 50 M M'. The vocal line has a long note with 'u a o a u' vowel signs below it. The third system includes a Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and vocal line (Voz) with the instruction 'poco vibrato'. The vocal line has a long note with 'm e a u o' vowel signs below it. The fourth system includes a Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and vocal line (Voz) with the instruction 'glissando lento'. The vocal line has a long note with 'u e o m a' vowel signs below it.

La sección E presenta un unísono sobre el La₄: todos tocan en dinámica *p* mientras la voz cambia constantemente el color tímbrico a través de la emisión de vocales y consonantes; un tipo de protagonismo no habitual para un cantante solista que reencontramos magnificado en la obra *discordia*, en la cual los matices tímbricos de vocales y consonantes —del canto *bocca chiusa*, de los sonidos silbados y de las voces en falsete— juegan un rol fundamental, no en un sentido discursivo sino más bien plástico y estructural. Así, se potencia la expresividad de la voz, que frecuentemente transita regiones riesgosas e incómodas en registros extremos.

Ejemplo 14: *pero están* fragmento de la sección F y final de la obra, página 9

The musical score consists of three systems for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Voice (Voz).
 - **System 1:** Starts with a tempo marking $\text{♩} = 48 \text{ MM}$ and a section marker 'F'. The Flute and Oboe parts begin with a melody marked *mp*. The Voice part enters with a melodic line marked *lirico mf*.
 - **System 2:** Continues the melodic development. The Voice part has a dynamic change to *p*.
 - **System 3:** The final system. The Flute part is marked *molto rall. fischiato*. The Oboe part is marked *pp*. The Voice part is marked *pp* and *legato senza gliss.*. The system concludes with the instruction *al niente* for all parts.

Otra vez, aparece una especie de unísono con movilidad interior sobre el la4 y, al final de la pieza, una elaboración del mismo gesto melódico de la sección B.

La voz en sus diferentes roles y funciones puede ser entonces portadora de un tipo de canto intimista, o de su resonancia en un silbar como lejano... de un grito, o simplemente de un «carácter» o «color humano». Sola, como complemento o par en el diálogo, aliada a otras voces o como un integrante más dentro de un conjunto con quien interactúa en igualdad de condiciones.

En estas obras el trabajo camarístico, de interacción entre los músicos, requiere una gran concentración y atención, pero sobre todo del consenso y la cooperación mutua.

En las indicaciones de las *dos piezas para oboe y piano*, la compositora pide a los intérpretes «[...] encontrar puntos de equilibrio dinámico entre oboe y piano, entre voz y voz, entre voz y silbido. Las indicaciones ayudan, pero el equilibrio último depende de la relación mutua, en el ámbito acústico en el que se ejecutará. El uso de la voz y del silbido se entienden como una extensión natural de cada instrumento». Una gran solidez en la composición, que se torna paradójicamente compleja y frágil en la interpretación por el compromiso que requiere de los músicos. Quizás en este sentido, la estructura de la obra plantea metafóricamente un modelo social, implícito en el modo de producción, o sea, en el tratamiento de los instrumentos y de la voz, en su gestualidad, en el modo de interacción entre ellos y aún en el riesgo estético asumido por la compositora.

En la música de Graciela Paraskevaídís los materiales sonoros pulsionan y moldean la temporalidad, el transcurrir de la música con una lógica propia, no previsible, no discursiva, no especulativa, que nos concentra en lo primigenio, en el sonido mismo; en su expresividad, en su riqueza simbólica.

En un tiempo vivencial de «ser» y de «estar».

Poética que implícitamente devela algo acerca de la relación entre individuo y sociedad, pero también sobre la condición humana. Que se opone a la pomposidad, a la banalidad, sugiriendo, creando pluralidad de sentidos con una dramaturgia que se vale de elementos mínimos y potentes.

Música arriesgada.

Música que sacude, denuncia y apela a la memoria, al no olvido.

Música valiente, que no oculta miedos, los revela.

Que al revelarlos se torna fuerte.

BIBLIOGRAFIA

Gelman, Juan. Comunicación personal a Graciela Paraskevaídís, sobre la obra «...y allá andaré según se dice...», publicada en la sección «testimonios», en www.gp-magma.net.

Paraskevaídís, Graciela *magma. Nueve composiciones*: Montevideo: Tacuabé, 1996. Disco compacto. También en: www.gp-magma.net.

Prudencio, Cergio. *Sobre Graciela Paraskevaídís* (1991), en: www.magma.gp-magma.net. ■

Natalia Solomonoff. Argentina. Compositora. Se graduó como Profesora Nacional de Música en Rosario y obtuvo otras titulaciones en Teoría y Crítica del Arte y luego en Teoría y Crítica de la música (Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral). En el año 2013 obtuvo el cargo de Profesor Titular de la cátedra de Composición en dicha institución.