

**“Cosmopolita latinoamericana”. Universos textuales
en la obra musical de Graciela Paraskevaídis**

Omar Corrado

Para Ilda Valle, mi madre,
la ausencia que no cesa.

Revista Argentina de Musicología, Vol. 24 Nro. 1 (2023): 10-60

ISSN 2618-3072 (en línea)

Fecha de recepción: 01/03/2023. Fecha de aceptación: 28/04/2023

En 2017, los editores de *MusikTexte* nos solicitaron un escrito breve para ser integrado al conjunto de obituarios que esa publicación alemana dedicaría a Graciela Paraskevaídís, cuyo deceso se produjera el 21 de febrero de ese año. Nuestra colaboración apareció con un título decidido por los responsables de la revista: “Lateinamerikanische Kosmopolitin”.¹ Al considerar el conjunto de la obra musical de la compositora argentino-uruguaya (Buenos Aires 1941; Montevideo 2017), el universo textual que convoca, el conocimiento directo de su formación y de sus intereses intelectuales, cuyo acceso nos permitió generosamente durante las últimas cuatro décadas de su vida, comprobamos que esa caracterización no podría ser más adecuada.²

La imagen definitiva y vigente de la compositora está signada por su militancia latinoamericanista, núcleo indiscutible de su pensamiento, obra musical y acción cultural. A ella dedicó su aguda reflexión sobre las expresiones musicales de esta parte del mundo y los procesos histórico-sociales en que se insertan. Ello se tradujo en un ingente esfuerzo por el rescate, defensa y puesta en valor de las mismas, las consideradas mejores, ante la indiferencia o desmerecimiento en relación con el canon internacional, entre otras causas, por la asimetría de poder vigente en el mundo del arte y los centros que regulan su circulación. En el estudio de su obra, sin embargo, emerge un territorio más extenso y polifacético, revelador de una intelectual que frecuenta un ancho mundo cultural, centrado en la literatura,³ del cual selecciona aquellas expresiones con las que percibe un diálogo posible para materializarlo en su propia producción compositiva. A documentar ese universo discursivo y reflexionar sobre sus resonancias se dirigen las páginas que siguen.

Entre las condiciones biográficas y sociales que favorecieron esa apertura multicultural figura, en primer término, el ámbito familiar, presidido por las inquietudes literarias y musicales de sus padres, de origen griego, lo cual hizo que su primera lengua

¹ Omar Corrado. “Lateinamerikanische Kosmopolitin”, *MusikTexte* 153 (Mai 2017): 73-74.

² Importa aclarar que entendemos el término *cosmopolitismo* en el marco de la intensa producción y debates teóricos contemporáneos, expresados en los escritos de, entre otros, James Clifford, Martin Stokes, Ulrich Beck, Natan Sznajder, Kwame Anthony Appiah, Bruce Robbins, Homi Bhabha, Pheng Cheah, Gerard Delanty, Marta Nussbaum, Carol Breckenridge o Sheldon Pollack. Este concepto no es usual en los textos de la compositora, quien se ha ocupado con frecuencia, en cambio, de marcar su oposición a denominaciones como globalización, universalismo o *Weltmusik*, que podrían considerarse, en una aproximación apresurada, limítrofes con la de cosmopolitismo.

³ Lo cual no implica ninguna restricción hacia otras producciones artísticas: recordamos, solo como dos ejemplos entre otros, innumerables, su admiración incondicional por las esculturas de Alberto Giacometti expuestas en la Fondation Beyeler de Basilea o el cine de Otar Ioselliani. Pero en los textos que acompañan de distintas maneras sus obras musicales las referencias son solo literarias, verbales.

fuera la de ese entorno inmediato.⁴ Le sigue su interés por los idiomas: se desplazaba con comodidad y solvencia entre el alemán, el italiano y el inglés. Y finalmente el estímulo ejercido por la vida cultural porteña durante su juventud, con el *boom* editorial, el auge del cineclubismo, las librerías de calle Corrientes, el Teatro Colón, las asociaciones musicales.⁵ Más adelante, luego de sus estudios académicos en el Conservatorio Nacional de Música, una beca del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella en el bienio 1965-1966 le permitió el acceso a las corrientes musicales de vanguardia, en algunos casos mediante el contacto directo con sus protagonistas internacionales, con Iannis Xenakis en primer término. El perfeccionamiento ulterior en Alemania durante varios años, a partir de 1968, completó el periplo de su formación, un suelo sólido y amplio a partir en el cual ejercer la actividad creativa.

En la reconstrucción del universo textual por el que transita su producción hemos tenido en cuenta las diversas modalidades en que se presenta en las obras musicales. La primera, que caracteriza sus composiciones tempranas, consiste en la utilización de poemas o de escritos en prosa incorporados al contenido sonoro mismo de las obras, en distintas formas vocales, del canto tradicional al recitado. La segunda es la extracción de breves fragmentos de versos o de frases que sirven como título y/o subtítulo de piezas instrumentales, por lo general. En otros casos, los títulos adoptados reproducen los del texto literario al que refieren. Por último, hay inter o paratextos que se deducen de las citas musicales, de epígrafes, expresiones de escritores incorporadas a las partituras, artículos y entrevistas o bien de notas de la autora para programas de concierto o *booklets* de grabaciones.

El repertorio analizado es el que establece el catálogo publicado en 2014, supervisado por la propia autora.⁶ Carecemos de precisiones sobre posibles obras compuestas entre ese año y 2017, a excepción de una pieza para oboe titulada *exento* (2016).

El origen de los textos elegidos aparece generalmente identificado en las partituras mismas, en las que figuran los créditos correspondientes, aunque no siempre en todos sus

⁴ Pese a ello, la compositora no recurrió nunca a textos en griego en sus obras, con la excepción del título de una narración de Edgar Allan Poe. Ante nuestra pregunta por su opinión sobre notables poetas helenos del siglo XX –entre otros, Nikos Kavvadiás, Odysseás Elýtis y, especialmente, Konstantinos Kavafis–, “cosmopolitas griegos” a su manera, que ella tenía el privilegio de leer en su lengua original, no manifestó un interés particular, aunque señaló la existencia de volúmenes de lírica griega en su biblioteca.

⁵ Algunas de estas circunstancias son relatadas por la compositora en Graciela Paraskevaídís, “Apuntes (auto) biográficos (a la manera de Silvestre Revueltas y Juan Carlos Paz)”, en *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís*, compilado por Omar Corrado (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2014), 123-124. Una síntesis comprensiva de vida cultural de Buenos Aires de la época puede consultarse en Christina Richter-Ibáñez, *Kagels Buenos Aires (1946-1957). Kulturpolitik, Künstlernetzwerk, Kompositionen* (Bielefeld: Transcript, 2014).

⁶ En Corrado, *Estudios*, 127-130.

detalles. En los casos en que estos faltan, hemos intentado reponerlos aquí, mediante la consulta directa de las fuentes, en las ediciones que estuvieron a nuestro alcance. En numerosas piezas basadas en textos en idiomas extranjeros, disponemos de las traducciones realizadas por la propia compositora, que hemos transcritto aquí. Para las demás recurrimos a otras disponibles, a las cuales adosamos algunas de nuestra propia autoría. Reproducimos los textos completos incluidos en las obras musicales y en los casos de citas breves proporcionamos asimismo el contexto en que se insertan. Las excepciones a este principio son dos y corresponden a *Aphorismen* (1969) y *Mozart* (1970/72), basadas en escritos en prosa de Karl Kraus y en cartas del compositor, respectivamente. Se deben a la extensión de los materiales, excesiva en el marco de este artículo.

El cuadro siguiente consigna la totalidad del repertorio analizado (Cuadro 1). Los títulos entre corchetes corresponden a obras que la compositora considera “en revisión” en el mencionado catálogo —se mantienen las convenciones de escritura de los títulos establecidas en él—. Ninguna de las partituras ha sido editada. Existen como manuscritos o como transcripciones en programas informáticos. Contamos con buena parte de ellas en nuestro archivo particular, gracias a la generosidad de la compositora a lo largo de los años. Ella misma había colocado un número considerable de partituras en su sitio www.gp-magma.net, vigente hasta al menos 2020. Tuvimos acceso a las faltantes mediante las copias escaneadas proporcionadas por los responsables de la Fundación Archivo Aharonián-Paraskevaídis de Montevideo, que preserva la totalidad del corpus, a quienes manifestamos nuestro profundo agradecimiento.

Cuadro 1. Repertorio analizado

Título	Autores de los textos	Año
<i>[Seis canciones españolas]</i>	Miguel Hernández	1968
<i>La terra e la morte</i>	Cesare Pavese	1968
<i>“libertà va cercando...”</i>	Dante Alighieri	1969
<i>Aphorismen</i>	Karl Kraus	1969
<i>E desidero solo colori</i>	Cesare Pavese	1969

<i>mellonta tauta</i>	Edgar Allan Poe	1970
<i>Die Hand voller Stunde</i>	Paul Celan	1970
<i>Schatten</i>	Karl Kraus	1970/1
<i>Schattenreich</i>	Hans Magnus Enzensberger	1972
<i>[Mozart]</i>	Wolfgang Amadeus Mozart	1970/2
<i>[der Weg]</i>	Antiguo Testamento	1973
<i>[Tres poemas de Juan Gelman]</i>	Juan Gelman	1983
<i>más fuerza tiene</i>	Violeta Parra	1984
<i>dos piezas para pequeño conjunto</i>	Fidel Castro	1989
<i>sendas</i>	Juan Gelman	1992
<i>“algún sonido de la vida”</i>	Juan Gelman	1993
<i>pero están</i>	Subcomandante Marcos	1994
<i>dos piezas para oboe y piano</i>	Chico Buarque	1995
<i>No quiero oír ya más campanas</i>	Idea Vilariño	1995
<i>...a hombros del rruiseñor</i>	Juan Gelman	1997
<i>Alter Duft</i>	Albert Giraud/Otto Hartleben	1997
<i>libres en el sonido presos en el sonido</i>	Juan Gelman	1997
<i>contra la olvidación</i>	Juan Gelman	1998
<i>solos</i>	Idea Vilariño	1998
<i>dos piezas para piano</i>	Juan Gelman	2001

<i>...il remoto silenzio</i>	Cesare Pavese	2002
<i>Soy de un país donde</i>	Juan Gelman / John Cage	2002
<i>Aruaru</i>	Vicente Huidobro	2003
<i>“...y allá andará según se dice...”</i>	Juan Gelman	2004/5
<i>bajo otros cielos</i>	Ernesto Guevara	2011

Entre las diferentes alternativas de organización de este repertorio, se decidió aquella basada en los idiomas y proveniencia geocultural de los textos presentes en las obras: España, Italia, Alemania-Austria, Estados Unidos, América Latina. Este último apartado especifica los escritos escogidos de canciones populares —uno de ellos en portugués— y de discursos políticos.

1) ... de ausencias

Miguel Hernández

Seis canciones españolas para soprano y piano (1968)

Estas tempranas canciones para soprano y piano sobre poemas de Miguel Hernández, revisten un interés particular, entre otras razones, porque son las únicas en las que Graciela Paraskevaídís recurre a textos de un escritor español y una de las dos únicas piezas del corpus para esa formación. La otra es *Tres poemas de Juan Gelman*, ambas consideradas por la compositora como “obras en revisión”.

Un antecedente prestigioso de la presencia del poeta oriolano en la música argentina son los *Dos sonetos del toro* (1946), para voz masculina y piano, de Juan José Castro. Forma parte del repertorio mediante el cual varios compositores locales rindieron homenaje a la España republicana, a través de los poetas que sufrieron su derrota en la guerra civil.

El manuscrito de la partitura está precedido por dos páginas escritas en computadora que reproducen los textos e informan que los mismo provienen del *Cancionero y romancero de ausencias* del gran poeta oriolano, que según algunos especialistas comenzó a escribir en la cárcel hacia 1938, si bien otras ediciones consideran que fueron compuestos entre 1939 y 1941 y que su muerte, a comienzos del año siguiente,

dejó inconclusos. En realidad, tres de las piezas se basan en poemas de dicho cancionero, mientras las restantes provienen de *El hombre acecha* (1937-1938), dispuestas en estricta alternancia. La mayor parte de las canciones utiliza solo algunos versos. Los textos y su proveniencia son los siguientes:⁷

I

Cogedme, cogedme.

Dejadme, dejadme.

Fieras, hombres, sombras.

Soles, flores, mares.

Cogedme.

Dejadme.

(*Cancionero...*, N° 25)

II

Hoy el amor es muerte,

y el hombre acecha al hombre.

(*El hombre acecha*, Canción primera, últimos dos versos)

III

Cada vez más presente.

Como un lento rayo lento.

Cada vez más ausente.

Como si un negro

barco negro.

(*Cancionero...*, N° 22)

⁷ La fuente consultada es Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias. El hombre acecha. Últimos poemas* (Buenos Aires: Losada, 1963).

IV

El animal que canta:
el animal que puede llorar
y echar raíces,
rememoró sus garras.

(*El hombre acecha*, Canción primera, tercera estrofa)

V

El mar también elige
puertos donde reír.
Como los marineros.
El mar de los que son.
El mar también elige
puertos donde morir.
Como los marineros.
El mar de los que fueron.

(*Cancionero...*, N° 9)

VI

Dejadme la esperanza.

(*El hombre acecha*, verso final de la Canción última)

Las canciones se desarrollan en general en un clima sombrío, adherido al dramatismo de los textos. La voz cantada alterna con el hablado rítmico sin altura precisa y con una suerte de *Sprechgesang* que la compositora indica como *halbgesungen*. La escritura instrumental adopta configuraciones puntillistas y muy disociadas en el registro, mientras en otros momentos se concentra en puntuaciones acórdicas prolongadas, *clusters* e intervenciones directas en la cuerda. El único verso de la última canción, entonado *a cappella*, con mínimas interpolaciones del piano, se repite dos veces y en las dos apariciones siguientes, perforadas por silencios, va perdiendo una sílaba y luego una

palabra completa, la más significativa: “Dejadme la esperan-; Dejadme la-”. Se enmarcan en un doble proceso, divergente: ascenso registral y decrecimiento de intensidad.⁸

2) La dulce lingua

Dante Alighieri

“*libertà va cercando...*” para coro mixto a *cappella* (1969)

El título de esta pieza coral proviene de un verso extraído del *Purgatorio* (I, 71) de la *Divina Commedia* de Dante Alighieri. El contexto es el siguiente: el custodio del Purgatorio, Catón, político romano republicano y de formación estoica, ve llegar a dos forasteros, Virgilio y Dante. El primero presenta a su compañero como un ser vivo a quien se le concedió la posibilidad de visitar los reinos de ultratumba para llevar a la humanidad un mensaje de redención. Le pide a Catón que lo acepte, porque es alguien que busca la libertad, palabra significativa para el custodio porque ha sacrificado por ella su vida, ya que se había suicidado en Útica para no ser arrestado por su adversario Julio César, para no sucumbir a su tiranía y perder su libertad.⁹ De todas maneras, como advierte Battistessa, Dante se mueve aquí en el plano del símbolo, no en el puramente histórico.¹⁰

Este es el contenido de los dos tercetos encadenados, en el primero de los cuales aparece el título de la obra musical:¹¹

«Or ti piaccia gradir la sua venuta
libertà va cercando, ch'è sì cara,
sa chi per lei vita rifiuta.

Ahora te plazca gustar de su llegada
va buscando la libertad, que es tan cara, come
cuanto sabe el que por ella da la vida

Tu 'l sai, che non ti fu per lei amara
in Utica la morte, ove lasciasti
la vesta ch'al gran dì sarà sì chiara»

Lo sabes, que no te fue por ella amarga
en Utica la muerte, donde ha quedado
tu vestidura, que el gran día será clara¹²

(*Purgatorio*, Canto I, vv 70-75)

⁸ Véase más adelante, Ejemplo 2.

⁹ Como es obvio, la explicación y exégesis existentes de estos versos son inabarcables. Una de las que tuvimos en cuenta aquí es la de Dario Pisano, “Dante, il significato del verso ‘libertà va cercando ch’è sì cara”, disponible en <https://libreriamo.it/lingua-italiana/dante-il-significato-del-verso-liberta-va-cercando-che-si-cara/>.

¹⁰ Dante Alighieri, *La divina comedia. Purgatorio* (Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 1985), 18. Edición bilingüe. Traducción y comentarios de Angel Battistessa.

¹¹ A lo largo de este artículo, subrayamos la parte de los textos utilizados en las obras musicales correspondientes. En este caso, colocamos en itálicas los términos que la compositora destaca en la transcripción del texto que abre la partitura.

¹² Dante Alighieri, *La divina comedia. II, Purgatorio*, (Buenos Aires: Edhasa, 2015), 16-17. Traducción de Jorge Aulicino, Las traducciones siguientes provienen de la misma fuente, en sus diferentes volúmenes.

En la obra se utilizan fragmentos de las tres partes de la *Commedia*, identificados en las páginas iniciales de la partitura pero no traducidos.

I Inferno

mi ritrovai per una selva oscura (I, 2)	me encontré por una selva oscura
Tant'è amara che poco è più <i>morte</i> (I, 7)	Es poco menos amarga que la muerte
Lasciate ogni <i>speranza</i> , voi ch'entrate (III, 9)	Dejen toda esperanza los que entren
.....Nessun maggior <i>dolore</i>	No hay mayor dolor
che ricordarsi del tempo felice	que acordarse de épocas felices
nella miseria..... (V, 121-3)	en la miseria
e caddi come corpo morto cade. (V, 142)	y caí, como el cuerpo de un finado
La bocca sollevò del fiero pasto	Del fiero pasto levantó la boca
quel peccator.... (XXXIII, 1)	aquel pecador...
e quindi uscimo a riveder le <i>stelle</i> (XXXIV, 139)	y salimos a ver de nuevo las estrella

(verso final de Inferno)

II Purgatorio

Dolce color d'oriental zafiro (I, 13)	Dulce color de oriental zafiro
<u>libertà va cercando</u> , ch'è sì cara	va buscando la libertad, que es tan cara
come sa chi per lei <u>vita</u> rifiuta (I, 71-72)	cuanto sabe el que por ella da la vida
Oi ombre vane, fuor che nell'aspetto! (II, 79)	¡Ah, sombras vanas, salvo en el aspecto!
<i>Amor</i> che ne la mente mi ragiona (II, 112)	“Amor que en la mente me razona”
sta come torre ferma, che non crolla	sé como torre a la que, por más que sople,
già mai la cima per soffiare de' venti (V, 13-14)	el viento no logra derribar la cima
d'antico amor sentì la gran potenza (XXX, 39)	del antiguo amor sintió la gran potencia
puro e disposto a salire alle <i>stelle</i> (XXXIII, 145)	puro y dispuesto a subir a las estrellas

(verso final de Purgatorio)

III Paradiso

<u>Trasumanar</u> ... (I, 70)	El transhumanar ¹³
Nel ciel che più della sua <i>luce</i> prende	Al cielo que más su luz adquiere
fu'io..... (I, 4-5)	fui yo
Tu lascerai ogni cosa diletta	Tú dejarás cada cosa dilecta
più caramente (XVII, 55-56)	y tan querida
l' <i>amor</i> che move il <u>sole</u> e l'altre <u>stelle</u> (XXXIII, 145)	amor que mueve el sol y las demás estrellas
(verso final de Paradiso)	

La compositora elige finalizar cada sección de su obra con el último verso de cada una de las tres partes de la *Commedia*, todas las cuales terminan con la palabra *stelle*.

Las palabras subrayadas en el manuscrito fueron jerarquizadas semánticamente en la obra musical, por su peso y su recurrencia. En la composición efectiva tienen por lo general un tratamiento particular, por su emisión homófona, la duración que se les otorga, el cambio de textura o el registro, entre otros procedimientos. Coinciden con otras privilegiadas en los textos de Cesare Pavese utilizados en obras vocales contemporáneas a esta: *vita*, *morte*, *dolore*, a las que se suman aquí *libertà*, *speranza*, *amore* y referencias a los astros (*sole*, *stelle*).

Los textos mencionados de *Paradiso* son los que han sido más deconstruidos en la puesta en música: cambios de orden o énfasis en determinados términos, de los cuales *luce* es el más notorio. La autora reintroduce la palabra *libertà* que no está en los versos escogidos de esta parte y decide trocar el *stelle* del original por *amor* como vocablo final.

Cesare Pavese

En los dos primeros años de su estadía de perfeccionamiento en Friburgo, Alemania, Graciela Paraskevaídís compone un par de obras corales *a cappella* sobre textos de Cesare Pavese: *La terra e la morte* y *E desidero solo colori* (octubre 1969).¹⁴ Regresa al escritor piemontés en 2002 con una pieza para chelo solo: *...il remoto silenzio*.

Pavese formaba parte activa del horizonte de lectura porteño desde principios de la década de 1950, cuando comenzaron a publicarse las traducciones de sus grandes

¹³ “Dante no puede explicar con palabras su nueva experiencia, que designa con un término nuevo, *transhumanar*, trascender lo humano. Si eso significa convertirse en “lo creado en último lugar”, el alma, solo lo sabe Dios”. Comentarios en *Ibid.*, 23.

¹⁴ Las consideraciones sobre estas piezas provienen de un trabajo previo: Corrado, Omar, “‘altri voci e risvegli’. Las obras corales de Graciela Paraskevaídís sobre poemas de Cesare Pavese”. En *Estudios*, 105-121.

novelas. Las de poesía fueron en cambio algo más tardías: *Trabajar cansa* fue dada a conocer por la Editorial Lautaro en 1961. Su poesía fue promovida, en particular, por la intensa actividad de traducción emprendida por el grupo Poesía Buenos Aires, que puso a disposición de los lectores locales los nombres más relevantes de la lírica contemporánea. Sin embargo, el vínculo de Paraskevaídís con esa obra se establece durante sus estudios de idioma italiano en la Asociación Dante Alighieri, que finaliza en 1963, lo que le vale una beca en Italia a comienzos del año siguiente.¹⁵

La terra e la morte para coro mixto a cappella (octubre 1968)

Para esta pieza la compositora selecciona fragmentos de poesías reunidas bajo el mismo nombre escritas por Pavese en Roma entre el 27 de octubre y el 3 de diciembre de 1945, publicados por primera vez en la revista paduana *Le tre Venezie* en 1947 y luego, póstumamente, en *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*.¹⁶ Los dos números en que se divide la obra musical se basan en los notables poemas cuyos *incipits* son "Tu sei come una terra", del 29 de octubre, y "Sei la terra e la morte", del 3 de diciembre, respectivamente.

El texto de la primera parte es el siguiente:

"Tu sei come una terra	Eres como una tierra
che nessuno ha mai detto.	que nunca nadie ha nombrado
Tu non attendi nulla	No esperas nada
se non la parola	sino la palabra
che sgorgherà dal fondo	que brotará del fondo
come un frutto tra i rami.	como un fruto entre las ramas.
C'è un vento che ti giunge.	Hay un viento que te alcanza.
Cose secche e rimorte	Cosas secas y extenuadas
t'ingombrano e vanno nel vento.	te disturban y se van en el viento.
Membra e parole antiche.	Miembros y palabras antiguas.
Tu tremi nell'estate." ¹⁷	Tiemblas en el estío. ¹⁸

La segunda parte musicaliza diecinueve versos:

"Sei la terra e la morte.	Eres la tierra y la muerte.
---------------------------	-----------------------------

¹⁵ Graciela Paraskevaídís. Comunicación personal, 23 de setiembre de 2011.

¹⁶ La información consta en la imponente versión anotada de *Il mestiere di vivere* realizada a partir de los manuscritos por Marziano Guglielminetti y Laura Nay. Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950* (Torino: Einaudi, 2000). Estas poesías fueron inspiradas por Bianca Garufi, comunista siciliana que Pavese conoció en la sede romana de Einaudi.

¹⁷ Cesare Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (Torino: Einaudi, 1975), 12.

¹⁸ Nuestra traducción.

La tua stagione è il buio
e il silenzio. Non vive
cosa che più di te
sia remota dall'alba.

Tu estación es la oscuridad
y el silencio. No vive
cosa más lejana
del alba que tú.

Quando sembri destarti
sei soltando dolore,
l'hai negli occhi en el sangue
ma tu non senti. Vivi
come vive una pietra,
come la terra dura.
E ti vestono sogni
movimenti singulti
che tu ignori. Il dolore
come l'acqua di un lago
trepida e ti circonda.
Sono cerchi sull'acqua.
Tu li lasci svanire.
Sei la terra e la morte¹⁹

Cuando pareces despertarte
eres solo dolor,
Lo tienes en los ojos y en la sangre
pero no sientes. Vives
como vive una piedra,
como la tierra dura.
Y te visten sueños
movimientos sollozos
que ignoras. El dolor
como el agua de un lago
tiembla y te circunda.
Son círculos sobre el agua.
Los dejas desvanecerse.
Eres la tierra y la muerte²⁰

En la reiteración del verso inicial la compositora introduce una modificación textual: la sustitución de "terra" por "vita" —compases 74-75—,²¹ enfatizando así las oposiciones semánticas que permean el poema.

E desidero solo colori para coro femenino a cappella (octubre 1969)

Agonia, el poema de donde se extraen los versos utilizados en esta pieza, forma parte de las poesías de los años 1933-35, que Pavese envió a la editorial florentina Parenti en 1934, como parte de *Lavorare stanca* que se publica en 1936. El poema, sin embargo, se contó entre los censurados en esa ocasión y no verá la luz hasta la edición de Einaudi

¹⁹ Ib., 22.

²⁰ Nuestra traducción.

²¹ "Sei la vita e la morte" es en realidad el verso inicial de otro poema de Pavese, "You, Wind of March", escrito el 25 de marzo de 1950, incluido también en *Verrà*, 30-31. Una construcción similar aparece en el transcurso del poema que da título al conjunto: "Sei la vita e sei il nulla".

de 1943. Los versos retenidos para esta pieza son el primero y los dos finales de la última estrofa, reorganizados como cuarteta:

"E desidero solo colori.	Y deseo solo colores
Ogni nuovo mattino	Cada nueva mañana
uscirò per le strade	saldré por las calles
cercando i colori". ²²	buscando colores. ²³

En las notas que acompañan el manuscrito de esta partitura la autora consigna que el texto se emplea “desprovisto de su contenido semántico original” y se basa en el “aprovechamiento de sus elementos sonoros propios”. En otro escrito agrega que las vocales “sirven de soporte para entamar intervalos y timbres, esos colores en pos de los cuales va el poeta tal como el músico lo hace con los sonidos”.²⁴ No obstante estas restricciones, el texto cumple diferentes funciones. Por una parte, instala nuevamente el nombre del autor. No se trata de una combinatoria anónima o neutra; remite al universo lírico de Pavese, en manifiesta continuidad con la obra coral precedente, con la que establece sin embargo un contraste evidente a nivel del significado de los versos retenidos: un breve y luminoso optimismo²⁵ sustituye aquí la reflexión mítico-existencial de *La terra e la morte*. En el transcurso de la obra aparecen retazos inteligibles del texto, cuyo contenido puede suscitar aquella analogía buscada entre el poeta y el músico. Por otra, constituye una reserva de la cual extraer elementos compositivos en, al menos, tres niveles: el material fonético, algunas estructuras rítmicas y el armazón formal. En este último plano, cada una de las secciones de la pieza es delimitada por el trabajo sobre un verso.

...il remoto silenzio para chelo (2002)

Se transcriben en la portada de la partitura los versos que dieron origen a esta pieza instrumental y se informa que provienen de los poemas “L’ amico che dorme” y “The cats will know”, extraídos de la recopilación clásica realizada por Italo Calvino.²⁶

²² Cesare Pavese, “Agonia”, *Lavorare stanca* (Torino: Einaudi, 1964), 36. Las precisiones editoriales en Pavese. *Il mestiere...*, 437 y 508.

²³ Traducción de la compositora. Graciela Paraskevaídís: *magma, booklet* al CD (Montevideo, Tacuabé T/E 26, 1996), 6.

²⁴ *Ib.*, 6.

²⁵ Este registro expresivo es consecuencia de la extracción de esos versos particulares de un poema marcado por “una fuerte subjetividad confesional”, en el que “late la angustia de la llegada de la madurez en soledad”. Eugenio Castelli, *El mundo mítico de Cesare Pavese* (Buenos Aires: Pleamar 1972), 146-147. En la citada edición de Einaudi, los comentarios al poema señalan incluso que la primera idea del autor fue la de narrar el suicidio de una joven, en tercera persona. Pavese, *Lavorare*, 151.

²⁶ Cesare Pavese, *Poesie edite e inedite* (Torino: Einaudi, 1962).

En el primer caso, se retienen solo dos fragmentos:

...Il remoto silenzio

...muto, nel buio

Aparecen en la segunda parte de la primera estrofa:

La notte avrà il volto	La noche tendrá el rostro
dell' antico dolore che riemerge ogni sera	Del antiguo dolor que en cada ocaso resurge
impassibile e vivo. Il remoto silenzio	impasible y viviente. El remoto silencio
soffrirà come un' anima, muto, nel buio.	sufrirá como un alma, mudo, en la oscuridad.
Parleremo alla notte che fiata somesa.	Y hablaremos en la noche, que respira muy hondo. ²⁷

Según los estudios existentes, “L' amico che dorme” fue escrito el 20 de octubre de 1937 y permaneció inédito hasta su publicación por Italo Calvino. Formaba parte de un cuadernillo dactilografiado con el título de *Poesie del disamore*, seguido por la fecha (1934-1938). Calvino reunió un grupo de once poemas bajo ese título y lo incluyó en el mencionado volumen de 1962, p. 140.²⁸

Del segundo de los poemas utilizados se extraen solo los dos primeros versos de la segunda estrofa:

“Ci saranno altri giorni	Habrà otros días
ci saranno altri voci”	habrá otras voces

El poema continúa de la siguiente manera:

“Sorriderai da sola.	Sonreirás sola.
I Gatti lo sapranno.	Los gatos lo sabrán
Udrai parole antiche,	Oirás palabras antiguas,
parole stanche e vane	palabras cansadas y vanas
come i costumi smessi	como los disfraces abandonados
delle feste di ieri.”	De las fiestas de ayer. ²⁹

²⁷ Cesare Pavese, *Poemas inéditos. Poemas elegidos* (Buenos Aires: Fausto, 1975), 70. Edición bilingüe. Traducción y prólogo de Horacio Armani, con notas de Italo Calvino. En esas notas, Calvino informa que en alguno de los manuscritos en lugar de *muto* (mudo) figura *nudo* (desnudo) (Ib., 189).

²⁸ Un exhaustivo estudio filológico y crítico reciente puede consultarse en Gioele Cristofari. *Il canzoniere smembrato. Le Poesie del disamore di Cesare Pavese*. (Torino/Alessandria: Università di Torino/ Edizioni dell' Orso, 2021).

²⁹ Nuestra traducción.

Proviene, como dijéramos, de “The cats will know”, uno de las poesías con título en inglés –dos de ellas enteramente en ese idioma– incluido en *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, colección escrita, probablemente en Turín, en marzo-abril 1950.³⁰

Los cuatro versos utilizados, seleccionados de esos dos poemas, acompañan la notación musical al final de la pieza, pero no deben ser dichos. Generan el ritmo de los breves segmentos melódicos y luego presiden los movimientos del arco rozando apenas las cuerdas, lo que se establece en las instrucciones de ejecución. Retrospectivamente, descubren que las estructuras rítmicas del comienzo, reelaboradas en el transcurso de la pieza, son estas mismas, pero el texto que las origina no aparece todavía: su revelación se reserva para el cierre de la obra, y solo a través de la consulta de la partitura.³¹ (Ejemplo 1)

Ejemplo 1. ...il remoto silenzio, final, p. 7³²

En ella, la compositora escribe lo siguiente:

La referencia poética surge de algunos estímulos que Cesare Pavese viene despertando en mí hace muchos años a través de su reiterada y torturante angustia existencial. Lo rítmico, lo interválico y lo tímbrico tratan de dimensionar las pocas palabras en un tiempo-espacio de sonidos y silencios. No es una musicalización, sino más

³⁰ En la edición consultada, al final de este poema figura como fecha de escritura el 4 de abril de 1950. Cesare Pavese, *Verrà*, 35-36.

³¹ El uso de textos silenciosos en la música del siglo XX admitió diferentes presentaciones. Algunas acompañan al ejecutante en su acción, reclaman eventualmente su complicidad expresiva sin influir directamente en la estructura sonora: las frases de su autoría que Satie inserta en numerosas partituras –véase como ejemplo *Sports et divertissements*–, o la presencia nodal de un escritor que modela la poética de una obra –versos de Hölderlin en *Fragments, Stille, An Diotima* de Luigi Nono–. Otras utilizan configuraciones rítmicas o interválicas de una pieza mencionada en la partitura –el himno alemán en *Tanzsuite mit Deutschlandlied* de Helmut Lachenmann– o incorporada de manera “anónima” –*L’Internationale* en *La victoire de Guernica* de Nono–, según el estudio de Stefan Drees, “Luigi Nonos Chorkomposition ‘La victoire de Guernica’ (1954) und die Frage nach den Beziehungen zwischen Kunst und politische Geschichte”, en *Über Gewalt und politische Kunst*, ed. Otto Neumaier y Wolfgang Gratzner (München: Fink, 2010), 155-172.

³² Los ejemplos musicales se reproducen con la generosa autorización de Nairí Aharonián Paraskevaïdis, quien preside la Fundación que lleva el nombre de sus padres.

bien un deseo, un intento de rescatar “otros días”, “otras voces” de ese “remoto silencio”, aunque éste se empeñe en seguir mudo y en la oscuridad.³³

3) Auf Deutsch

Karl Kraus

Entre 1969 y 1971 Graciela Paraskevaídís compone dos piezas que recurren a escritos del escritor austríaco Karl Kraus, autor de una obra marcada por el discurso crítico y aforístico, del que fue uno de los maestros más prolíficos y significativos del siglo XX.

Aphorismen para dos recitantes, piano, percusión y cinta (1969)

La obra reagrupa escritos de Kraus en tres secciones: 1-Von Menschen; 2-Von Frauen; 3-Von Künstler. Se trata de una pieza con elementos de teatro musical, con indicaciones escénicas para los dos recitantes/actores que dialogan en una alternancia construida por la compositora, no derivada de un diálogo preexistente en las fuentes literarias. La banda sonora comenta los parlamentos con fragmentos de jazz, de grabaciones de los Swingle Singers, solos de saxo, voces cantadas, la parodia de un vals vienés retomado por el piano, además de sonidos electrónicos más abstractos.

Junto al título, en el manuscrito se lee: “‘Zu diesem Stück möchte ich nur sagen: Amüsiert euch [¿voll?]. Brent McCall, der daran schuld ist, zugeeignet’ (Sobre esta pieza quisiera decir solo: ¡divertíos! Dedicada a Brent McCall, que es culpable de ella)”. El dedicatario era un estudiante californiano que compartió con Paraskevaídís los estudios de composición en Friburgo.

El manuscrito de la obra musical se limita a otorgar los créditos correspondientes a Karl Kraus. Un recorrido de las fuentes krausianas permite identificar la proveniencia exacta de los fragmentos empleados. Fueron extraídos del libro *Nachts*,³⁴ que consta de seis secciones: I-Eros; II-Kunst; III-Zeit; IV-Wien; V-1915; VI- Nachts. De todos ellos aparecen extractos en la pieza musical, según la siguiente especificación y en el orden establecido:

³³ Graciela Paraskevaídís ...*il remoto silenzio*, manuscrito inédito.

³⁴ Karl Kraus. *Nachts* (Leipzig: Verlag der Schriften von Karl Kraus [Kurt Wolff], 1918). Los números de página corresponden a esta edición. La obra de Kraus, buena parte de la cual proviene del periódico crítico satírico vienés *Die Fackel*, fundado por él, fue publicada fragmentariamente en diferentes recopilaciones, con títulos diversos, en selecciones *ad hoc*. Entre 1952 y 1970, en la edición al cuidado de Heinrich Fischer, aparecieron catorce volúmenes con su obra, que aborda diferentes géneros literarios. Una edición más reciente, de veinte volúmenes organizados en dos entregas, es la que estuvo al cuidado de Christian Wagenknecht: Karl Kraus. *Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987-1994).

1) Von Menschen: V, p. 155; I, p. 12; VI, p. 174; III, pp. 74, 72 y 73; IV, pp. 95-96; V, p. 121 y 139 139. Es la parte más heterogénea en cuanto al uso de los diversos capítulos. Entre las dos últimas intervenciones de los actores, la banda difunde voces de dos sopranos que cantan, en canon, una frase en español: “Dejadme la muerte”. Las dos primeras palabras citan exactamente la configuración final de las *Seis canciones españolas*, de 1968, sobre poemas de Miguel Hernández. Ese verso hernandiano, como vimos, culmina con “esperanza”, sustituido aquí por “muerte” (Ejemplos 2 y 3). Se procesa así un núcleo semántico persistente en esos primeros años de residencia europea de Paraskevaídis.

Ejemplo 2. Paraskevaídis, Graciela. *Seis canciones españolas*, VI, manuscrito, p. 10.

The image displays a handwritten musical score for the piece "Dejadme la muerte" by Paraskevaídis. The score is organized into four systems of staves. The first system features a vocal line with the lyrics "De-jad-me-las-pe-ran-za-" and piano accompaniment. The tempo is marked as 46 MM and the dynamics include "pp" and "ppp". The second system continues the vocal line with lyrics "De-jad-me-las-pe-ran-za" and "De-jad-me-las-pe-rar-", with dynamics "F" and "mp". The third system shows piano accompaniment with dynamics "ppp". The fourth system shows a vocal line with lyrics "De-jad-me-la-" and dynamics "p" and "pp".

Ejemplo 3. Paraskevaïdis, Graciela. *Aphorismen*, manuscrito, pp. 18 y 19

The image shows a handwritten musical score for the piece "Aphorismen" by Graciela Paraskevaïdis. The score is divided into two pages, 18 and 19. The top page (18) features a Soprano line with lyrics "De jäd we" and a Tenor line with lyrics "De jäd we". The bottom page (19) features a Tenor line with lyrics "B geht nach links" and a piano accompaniment section with various instruments listed: Flöte, Trommel, Orgel, Klavier, and Gitarre. The piano part includes the instruction "Schilde auf beiden Händen auf den Saiten" and "immer tiefer kommen".

2) Von Frauen: todos los pasajes en I, pp. 19, 16, 28 y 25.

3) Von Kunstlern: todos los pasajes en II, pp. 44, 53, 36 y 45.

Las tres secciones se corresponden con ejes recurrentes en la obra de Kraus, que dan incluso título a los agrupamientos adoptados para las recopilaciones. Las menciones más frecuentes aluden a la sexualidad y las relaciones entre los sexos, al psicoanálisis, a los artistas y críticos de arte, junto a observaciones sobre conductas sociales, auto-ironías y eventuales sentencias de carácter más filosófico.

Schatten para soprano y barítono amplificadas (1970/1)

Las ocho secciones de esta pieza, con diversas entonaciones vocales, se basan en fragmentos de Karl Kraus tomados, según se aclara, de *Nachts*, *Aphorismen*. En la partitura aparece, en hojas separadas, su traducción al inglés y al español por la compositora. El primer fragmento es la indicación de emisión vocal que se dispone para el inicio de la sección; ubicamos a los demás en el último apartado del volumen, cuyo

título repite el del libro, el mismo utilizado para la pieza anterior. Curiosamente, el término que nombra la obra musical no aparece en los textos utilizados.

Schatten

I. mit geschlossenem Mund.	[con] boca cerrada
II. Ich höre Geräusche, die andere nicht hören und die mir die Musik der Sphären stören, die andere auch nicht hören. (p. 178)	Escucho ruidos, que los otros no escuchan y que me impiden escuchar la música de las esferas, que los otros tampoco escuchan.
III. Ich muss wieder unter Menschen gehen. Denn zwischen Bienen und Löwenzahn, in diesem Sommer, ist mein Menschenhass arg ausgeartet. (p. 173)	Debo volver a estar entre seres humanos. Pues entre abejas y dientes de león, el último verano, mi odio humano se ha debilitado peligrosamente.
IV. Wenn Tiere gähnen, haben sie ein menschliches Gesicht. (p. 179)	Cuando los animales bostezan, tienen rostro humano.
V. Ich kannte einen Hund, der war so gross wie ein Mann, so arglos wie ein Kind und so weise wie ein Greis. Er schien so viel Zeit zu haben, wie in ein Menschen-leben nicht geht. Wenn er sich sonnet und einen dabei ansah, war es, als wollte er sagen: Was eilt ihr so? Un der hätte es gewiss gesagt, wenn man nur gewartet hätte. (p. 179)	Conocí a un perro, que era tan grande como un hombre, tan puro como un niño y tan sabio como un anciano. Parecía tener tanto tiempo, como es imposible en vida humana. Cuando se soleaba y nos miraba, era como si quisiera decir: porqué se apuran tanto? Y seguramente hubiera contestado, si solo hubiéramos esperado.
VI. Es geht weiter. Das ist das einzige, was weiter geht. (p. 198)	Eso sigue. Es lo único que sigue.
VII. Was jetzt die grösste Rolle spielt, das spielt jetzt keine Rolle: Blut und Geld. (p. 192)	Y lo que ahora juega el papel más importante, eso no tiene ahora ninguna importancia: la sangre y el dinero.
VIII. Noch kein Ende abzusehe. Doch! (p. 204)	Ni miras de terminar todavía. ¡Pero sí!

En las notas introductorias de la partitura se indica que “El texto debe ser inteligible siempre, en sus gradaciones de cantado, Sprechgesang, Sprechstimme o hablado libre”.

Esta pieza debe ser ejecutada en un espacio de resonancia natural extensa (la iglesia de Sankt Albert en Friburgo, en su estreno), o bien producirla por otros medios.

Paul Celan

Die Hand voller Stunden para nueve voces mixtas a cappella (1970)

Las tres secciones de esta pieza provienen de poemas pertenecientes a dos libros del escritor judío rumano Paul Celan, cuya obra, producida íntegramente en alemán, constituye, como se sabe, uno de los legados literarios más profundos e imprescindibles del siglo XX.

La compositora indica que los fragmentos utilizados en la segunda y tercera parte de la obra fueron tomados de *Atemwende*, mientras que en la primera lo fueron de *Mohn und Gedächtnis*. En realidad, el poema “Die Hand voller Stunde” que abre la pieza había sido publicado tempranamente en la edición vienesa de *Der Sand aus den Urnen (La arena de las urnas, 1948)*, que Celan retiró,³⁵ presumiblemente por los errores que contenía. De ella recuperó luego algunos textos, entre ellos este, para incorporarlos en la primera parte de *Mohn und Gedächtnis (Amapola y memoria, 1952)*

El poema del cual se extrae el texto utilizado es el siguiente:

Die Hand voller Stunden, so kamst du zu mir -ich sprach:	La mano llena de horas, así viniste a mí –yo dije:
Dein Haar ist nicht braun.	tu cabello no es castaño.
So hobst du es leicht auf die Waage des Leids, da war es schwerer als ich...	Así lo alzaste leve a la balanza de la pena, más pesado era entonces que yo... ³⁶

De *Atemwende (Cambio de aliento, 1967)*, se utilizan fragmentos de dos poemas. Del que se identifica por su íncipit STEHEN se elige la segunda estrofa, la cual provee del material textual para la segunda pieza:

STEHEN, im Schatten	TENERSE, a la sombra
des Wundenmals in der Luft	del estigma en el aire.
Für-niemands-und-nichts-Stehn	Tenerse, por nadie ni por nada.

³⁵ Según se informa en Paul Celan, *Amapola y Memoria (Mohn und Gedächtnis)* (Madrid: Hiperión, 1999), 17. Edición bilingüe. Traducción y notas de Jesús Munárriz.

³⁶ Los originales y su traducción fueron consultados en Paul Celan. *Obras completas*. (Madrid: Editorial Trotta, 1999). Edición bilingüe. Traducción de José Luis Reina Palazón. Este poema aparece dos veces en esta edición: en *Mohn und Gedächtnis*, p. 49, y en *Der Sand aus den Urnen*, p. 408.

Unerkannt,	Incógnito,
Für dich	por tí
Allein.	solo.
<u>Mit allem, was darin Raum hat,</u>	Con todo lo que dentro cabe,
<u>auch ohne</u>	también sin
<u>Sprache</u>	lenguaje ³⁷

La tercera parte se basa en un fragmento de FADENSONNEN, de la misma colección:

FADENSONNEN	SOLES FILAMENTOS
über der grauschwarzen Ödnis.	Sobre la soledumbre negro grisácea.
Ein baum	Un pensamiento,
hoher Gedanke	alto árbol,
greift sich den Lichtton: <u>es sind</u>	tañe el tono de luz: aún
<u>noch Lieder zu singen jenseits</u>	hay cantos que entonar más allá
<u>der Menschen.</u>	de los hombres. ³⁸

Al final del último número se superponen secciones de los tres poemas, a la manera de los motetes politextuales.

Hans Magnus Enzensberger

Schattenreich para cuarteto vocal (Reino de sombras, 1972)

Es esta la única obra de Paraskevaídis que recurre a la lírica del poeta y ensayista Hans Magnus Enzensberger, uno de los escritores e intelectuales más destacados de Alemania desde la segunda posguerra.

schattenreich –así, en minúscula, convención que el poeta utiliza en los títulos de algunas de sus obras y que alcanza, en este caso, a subtítulos y a la totalidad del vocabulario– es el nombre de la colección de diez poemas breves que forman parte de *blindenschrift*, (braille, o escritura braille) publicado en 1964. Todos ellos contienen la palabra “schatten”.³⁹ Se emplea la totalidad del texto, con diversas formas de emisión, rasgo común a buena parte de su obra coral. Los poemas son los siguientes:

³⁷ *Atemwende*, en *Ibid.* p. 211.

³⁸ *Ibid.*, p. 212. *Fadensonnen* es asimismo el título del libro que Celan publicó en 1968.

³⁹ Hans Magnus Enzensberger, *blindenschrift* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967 [1964]). Los

I

hier sehe ich noch einen platz,	veo aún un sitio
einen freien platz,	un sitio libre
hier im schatten	aquí en la sombra

II

dieser schatten	esta sombra
ist nicht zu verkaufen	no está en venta

III

auch das meer	también el mar
wirft vielleicht einen schatten,	proyecta tal vez una sombra
auch die zeit	al igual que el tiempo

IV

die kriege der schatten	las guerras de la sombra
sind viele:	son muchas:
kein schatten	ninguna sombra
steht dem andern im licht	está en la luz de otra

V

wer im schatten wohnt,	quien vive en la sombra
ist schwer zu töten	es difícil de matar

VI

für eine weile	por un rato
trete ich aus meinem schatten,	salgo de mi sombra
für eine weile	por un rato

VII

wer das licht sehen will	quien quiera ver la luz
wie es ist	tal como es
muss zurückweichen in den schatten	debe retirarse hacia la sombra

VIII

schatten	sombra
heller als die sonne:	más brillante que el sol
kühler schatten der freiheit	fría sombra de la libertad

IX

ganz im schatten	plenamente en las sombras
verschwindet mein schatten	desaparece mi sombra

X

im schatten	en la sombra
ist immer noch platz	hay aún sitio ⁴⁰

Mozart para actor y conjunto instrumental (1970-1972)

La obra recurre a fragmentos de cartas de Wolfgang Amadeus Mozart, en austro-alemán con párrafos en italiano y francés, leídas por un actor, acompañado por un conjunto de cámara compuesto por flauta, oboe, fagot, corno, violín, viola, chelo y cémbalo, los que ejecutan una música que cita, al menos estilísticamente, a Mozart. La partitura manuscrita de que disponemos dice “Primera versión”, lo que resulta verosímil ya que se observa una cierta rapidez o desprolijidad, en relación con otros manuscritos de la compositora, sobre todo en la transcripción de los textos, que por momentos resulta poco legible. Es probable que estos hayan constituido luego la base para el libreto de *Las cartas de Mozart*, una obra teatral representada en 1991.

No hay ningún dato sobre las cartas seleccionadas de la frondosa correspondencia de Mozart. A través de la consulta de ese corpus, fue posible establecer que esas cartas

⁴⁰ Nuestra traducción.

cubren el período 1770-1782 y siguen un orden aproximadamente cronológico, con algunas alteraciones.

El listado completo del material utilizado es el siguiente:⁴¹

Partitura, páginas 4 a 6: A su padre, Roma, 14 de abril de 1770. *GA I*, p. 36.

Prt, pp. 7 a 13: A su hermana. Nápoles, 5 de junio de 1770. *GA I*, 357-358.

Prt, pp. 13 a 15: A su padre, Augsburgo, 17 de octubre de 1777. *GA II*, 66-67.

Prt, pp. 15 a 17: A su prima, Mannheim, 28 de febrero de 1778. *GA II*, 308.

Prt, pp. 17 a 22: A su prima, Mannheim, 5 de noviembre de 1777. *GA II*, 104-106.

Prt. pp. 23: A su padre, Augsburgo, 23-25 octubre 1777. *GA II*, 81-85.

Prt. pp. 25 a 34: A su prima, Mannheim, 13 de noviembre 1777. *GA II*, 121-123.

Prt. pp. 35-36: A su padre, París, 3 de julio de 1778. *GA II*, 387-390.

Prt. pp. 38-45: A la baronesa Martha Elisabeth von Waldstätte, Viena, 2 de octubre de 1782. *GA III*, 233-235.

Esta última carta reviste especial importancia: está citada extensamente y cierra el conjunto con las significativas expresiones de Mozart en latín, un saludo reverente: “Mozart magnus, corpore parvis et Constantia, omnium uxorum pulcherrima et prudentissima” (“Mozart el grande, cuerpo pequeño y Constancia, la más bella y sabia de todas las esposas”). Además, de esa misiva se extraen los pasajes del *tutti* que inicia la sección y que se repite como final de la obra.

Los textos escogidos están relacionados más bien con los aspectos cotidianos de Mozart, sus impresiones acerca de personajes con los que trata en sus viajes y sus conciertos, su interés, preocupación y afecto por la vida familiar. Incluye algunas páginas del llamado humor escatológico del compositor, especialmente las que se hallan en el conjunto conocido como *Bäsle-Briefe*, la correspondencia con su prima Marianne Tekla Mozart, algunas de las cuales permanecieron reservadas hasta principios del siglo XX. No aparecen, en cambio, los comentarios, generalmente dirigidos a su padre, sobre las obras que iba creando ni otros detalles más técnicos que asoman en esa correspondencia.

Mozart fue uno de los compositores preferidos de Paraskevaídís. Admiraba particularmente sus óperas con libreto de Da Ponte. Le dedicó un conjunto de escritos de diversa naturaleza, algunos suscitados por aniversarios de su nacimiento y de su muerte:⁴²

⁴¹ Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*. (Kassel, Paris, London, New York: Bärenreiter, 1963). Las cartas utilizadas se encuentran en los tres primeros volúmenes. En adelante, *GA I*; *GA II*; *GA III*.

⁴² Véase Corrado, *Estudios...*, 135, 137, 138 y 141.

-“Mozart y su juego de dados”, *Pauta*, 44, México, X/XII (1982): 24-31.

-“Hoy Mozart hoy (...que doscientos años no es nada)”, *Brecha*, Montevideo (3-V-1991): 23-24.

-“Figaro en el Solís”, *Brecha*, Montevideo (16-VIII-1991): 22.

-Libreto para el espectáculo teatral *Las cartas de Mozart (Dramma giocoso* en seis escenas, conmemorando el bicentenario de la muerte del compositor), Montevideo (1991), inédito.

-“Mozart y el espíritu de la época”, *Pauta*, 97, México, I/III (2006): 7-18.

Analizó asimismo las referencias mozartianas en dos compositores rioplatenses:

-“Un caso de musicofagia onírica: el perro de Mozart y la sonata de Maslíah”, ponencia en las V Jornadas Argentinas de Musicología y VI Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, Buenos Aires, 1990, inédito.

-“Gerardo Gandini: *Mozartvariationen* (2003)”, *Revista Argentina de Musicología*, 7, Buenos Aires (2006): 18-33.

***Alter Duft* para clarinete, guitarra, mandolina, violín, viola y chelo (1997)**

El título de esta pieza deriva del texto que utilizó Arnold Schoenberg para el último número de su *Pierrot Lunaire* op. 21 (1912), cuya forma completa es “O alter Duft (aus Märchenzeit)”, “Oh, viejo perfume (del tiempo de cuentos de hadas)”. Su fuente es la traducción del francés al alemán que realizó Otto Erich Hartleben, publicada en 1892, del poemario *Pierrot lunaire. Rondels bergamasques* (1884) del belga Albert Giraud. De los cincuenta poemas originales Schoenberg utilizó veintiuno, o más bien, “Tres veces siete poemas”, como figura en el título de la obra (“Dreimal sieben Gedichte”).

En 1997 Paraskevaídís recibió una invitación, junto a otros cuatro compositores de distintos países –Yori-Aki Matsudaira (Japón), Jean-Jaques Düнки (Suiza), Helmut Zapf (Alemania) y Faradasch Karajev (Azerbaiján)– del Ensemble Theater am Gleis de Winterthur (Suiza) para “instrumentar y comentar compositivamente” uno o más cánones de Schoenberg, en vistas a un concierto a realizarse el año siguiente.

La compositora se decidió por los cánones 2, 10 y 26. Cuando un periodista le preguntara si los eligió por los textos utilizados en los mismos, la respuesta fue “No realmente, inicialmente hice una selección puramente musical. Estos cánones evocaron espontáneamente campos sonoros asociativos para mí.”⁴³ En sus manifestaciones incluidas en el programa del concierto amplía esta idea:

⁴³ “Ganz Global: Fünf Schönberg-Ansichten im Gleis. Eine alte Zeit, ein alter Duft, musikalisch zitierbar”. Reportaje de Max Keller, *Der Landbote* 84, Donnerstag 9. April 1998. Nuestra traducción.

Se trata de recuerdos simbólicos de la historia musical alemana, extractos de obras de Bach, Mozart, Wagner, Webern, Berg, Weill y Eisler, quienes me causaron de alguna manera una fuerte impresión en su momento. Básicamente, sin embargo, estos fragmentos sonoros no solo pertenecen a mi memoria musical europea, sino también al pasado y presente del propio Schoenberg. Partiendo de los cánones, he intentado ponerlos a todos en una nueva relación recíproca, aunque al escuchar la pieza ni siquiera hace falta reconocer sus citas, ya que se han entretreído con el material original.⁴⁴

***Wandernde Klänge (sonidos errantes)*⁴⁵ para clarinete bajo, trompeta, guitarra, mandolina, violín, viola y chelo (2004)**

Pieza instrumental para un septeto heterogéneo, fue dedicada a Günter Mayer por su 75° aniversario, que se cumplía al año siguiente. Mayer, uno de los musicólogos más destacados de la Alemania Democrática, se desempeñó como profesor de la Humboldt Universität de Berlín y es autor de numerosos textos en los que desarrolló las posibilidades de una estética marxista. Reconocido como una autoridad en la obra de Hanns Eisler, editó sus escritos en tres volúmenes fundamentales.⁴⁶ Paraskevaídís lo conoció en Berlín, probablemente en 1984, y mantuvo con él una cordial relación.

En esta pieza de homenaje, aparece una cita, entrecortada -¿errante?-, extraída del comienzo de la canción conocida como *Solidaritätslied*. Sobre un texto previo de Bertolt Brecht, Hanns Eisler compuso la música de esta canción que integró al resto de la creada para el film *Kuhle Wampe, oder Wem gehört die Welt* de Slatan Dudow, estrenada en 1932, cuyo guión pertenece a Brecht. El fragmento melódico retenido en la obra de Paraskevaídís corresponde al que en la canción original lleva por texto “Vorwärts, und nicht vergessen” (“Adelante, y no olvidar”). Comienza con los dos primeros sonidos en las cuerdas, manteniendo el sentido marcial del original y prosigue en el clarinete bajo, con una aumentación al final (Ejemplos 3 y 4).

⁴⁴ Programa del concierto del 9 de abril de 1998, Theater am Gleis, Winterthur. Nuestra traducción.

⁴⁵ En este caso, excepcionalmente, la compositora adosa la traducción castellana al título mismo en alemán.

⁴⁶ Hans Eisler. *Gesammelte Werke*. (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1973, 1982, 1983). Editada por Günter Mayer.

Ejemplo 4. Brecht, Bertolt; Eisler, Hanns. *Solidaritätslied*, comienzo.
Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1998.

1.-5. Vor - wärts und nicht ver - ges - sen, wor - in uns - re Stür - ke be -

The score shows a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

Ejemplo 5. Paraskevaïdis, Graciela. *wandernde klänge (sonidos errantes)*, comienzo.

$\text{♩} = 60$ MM (non accelerare)

suoni reali da lontano, cantando

cl. bajo *mf*

trp. *da lontano, cantando mp PPP mp PPP*

guit. *p uguale*

mand. *p uguale*

vn. *col legno battuto p*

vla. *col legno battuto p*

vc. *col legno battuto p*

1

cl. bajo *p*

trp. *PPP p*

guit. *PPP*

mand. *PPP*

vn. *col legno battuto p*

vla. *col legno battuto p*

vc. *col legno battuto p*

The score is for a chamber ensemble. It includes parts for Clarinet (bajo), Trumpet, Guitar, Mandolin, Violin, Viola, and Violoncello. The tempo is marked as 60 beats per minute (♩ = 60 MM) and non accelerare. The score is divided into two systems. The first system includes dynamics like *mf*, *mp*, *PPP*, and *p uguale*. The second system includes *p* and *col legno battuto*. The piece begins with a *da lontano, cantando* instruction.

Además del homenaje a la acción del investigador alemán en el estudio de la obra de Eisler, la elección de este texto –ausente pero identificable- constituye una afirmación de las convicciones ideológicas largamente sostenidas por la compositora hasta el final de su vida.

4) From Poe to Cage

Mellonta tauta para acordeón (1970).

El encabezamiento del manuscrito de esta pieza solo dice “a la memoria de E. A. Poe” y constituye la única referencia al escritor y a su obra. Su título es el de un cuento que Edgar Allan Poe publicó en 1849.⁴⁷ Según sus comentadores, el título deriva del griego μέλλοντα y τὰυτα, términos traducidos generalmente como “futuro” y “esas cosas”, respectivamente. La expresión proviene de una línea de *Antígona* de Sófocles y había sido ya utilizada por Poe en un texto anterior, “The Colloquy of Monos and Una”, de 1841.⁴⁸ En la obra de Sófocles la frase es pronunciada por el corifeo⁴⁹ y ha sido traducida de diversas maneras en distintas ediciones e idiomas: “esto pertenece al futuro”, “esto llegará a su tiempo”, “estas cosas son previsibles en el futuro”, entre otras.

El cuento comienza con una nota que el autor le envía al director de la publicación *Lady’s Book*, en la que le presenta la traducción de un enigmático manuscrito encontrado en una botella en el mar. Es el escrito, carta o diario de una dama, llamada Docta, a bordo del globo Skylark, dirigido a un “querido amigo”. Las entradas, que van del 1 al 8 de abril de 2848, exponen una serie de reflexiones desopilantes sobre aspectos del pasado –verosímilmente el presente de Poe–, que recorren temas filosóficos, políticos, científicos. Se trata, como afirma Ingberg, de la “actualidad vista desde el futuro”.⁵⁰ Incurre en errores divertidos (Aries Tottles por Aristóteles, Neulides, Cant), analiza, de manera abstrusa, problemas de la verdad y el conocimiento, de la física –la gravitación–, de los inventos –el telégrafo– y los medios de transporte –el tren–. Se asombra ante el concepto de

⁴⁷ Consultamos la versión en inglés disponible en <https://linguabooster.com/en/en/book/mellonta-tauta>, así como la traducción de Pablo Ingberg, en la cual se conservan los acentos del original griego. Edgar Allan Poe, “Mellonta taûta”, en *Cuentos satíricos y de humor negro* (Buenos Aires: Losada, 2010), 156-178. Traducción de Pablo Ingberg. La traducción considerada de referencia es la realizada por Julio Cortázar: Edgar Allan Poe, *Obras en prosa. Cuentos de Edgar Allan Poe* (Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1956), a la que siguieron numerosas reediciones. Ignoramos el idioma y la edición que puede haber utilizado Paraskevaídis.

⁴⁸ Luciane Alves Santos y Maria Alice Ribeiro Gabriel, “A representação da distopia em *Mellonta Tauta*, de Edgar Allan Poe”, *Abusões* 12, nro. 12 (2020): 293-312, disponible en <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/46564>.

⁴⁹ Ante los lamentos de Creonte por su culpa y su deseo de muerte, el Corifeo sentencia “Esas cosas son futuras. De las presentes corresponde ocuparse en algo; pues de aquéllas se ocupan quienes es necesario” (versos 1332-1335). Sófocles, *Antígona* (Buenos Aires: Biblos, 1994), 117. Introducción, notas y traducción de Leandro Pinkler y Alejandro Vigo.

⁵⁰ Ingberg, P. Prólogo a Poe (2010), 9-13: 11.

República de los antepasados, quienes “empezaron con la más rara idea concebible, a saber, que todos los hombres nacen libres e iguales”,⁵¹ así como ante el sufragio universal y el fraude, su consecuencia. Se interna tanto en cuestiones astronómicas y en las acciones de los selenitas en la luna como en el pasado de Nueva York. Finalmente, como el globo se viene abajo, la dama coloca el texto en una botella y la arroja al mar antes de hundirse.

Es posible conjeturar que a la compositora le hubiera seducido el contenido distópico y satírico de este cuento, registros que apreciaba particularmente y que se hacen presentes en segmentos de su obra y sus escritos.

***Soy de un país donde para trompeta, corno, trombón y tuba* (2002)**

Aunque el título de la pieza proviene de un poema de Juan Gelman, por lo que será retomado más adelante, en la introducción se indica que en la composición “colaboraron el I Ching, N° 2 (kwhân), la *Music for Marcel Duchamp* y algunos textos de *Silence*”, en referencia evidente a John Cage. Al final de la pieza figura la duración de la misma, una cifra fetiche de la música contemporánea (4' 33'') y una frase proveniente de *Silence*: “Is there always something to hear, never any peace and quiet?”⁵² (Ejemplo 5). No es aventurado considerar que esta apelación a la figura de Cage tenga que ver con que en 2002 se cumplió el décimo aniversario de su muerte. Paraskevaídis admiraba sobre todo las obras musicales tempranas de Cage y, valoraba la apertura que sus concepciones filosóficas y su radicalidad musical introdujeron en el pensamiento contemporáneo.

Ejemplo 6. Soy de un país donde, final

The image shows a musical score for the final of the piece 'Soy de un país donde'. It consists of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The score is marked with 'ppppp' (pianissimo) and 'niente' (nothing) throughout. There are some notes and rests, but the overall texture is sparse and quiet. A '2' is written above the second measure of the top staff. At the bottom right of the score, the duration '4' 33'' is indicated.

Is there always something to hear,
never any peace and quiet?

[John Cage: Silence.]

⁵¹ *Ib.*, 169.

⁵² “¿Hay siempre algo que escuchar, nunca paz y tranquilidad?”. La referencia exacta es John Cage, *Silence* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961), 42.

5) Escrituras

der Weg para nueve cantantes y nueve instrumentos de viento (1973)

En las *Marginalien* del manuscrito, la autora describe en alemán aspectos que precedieron la composición de la obra, en dos secciones: 1- *Vorgeschichte und Entstehung* (antecedentes y génesis), y 2- *Material und Durchführung* (material y realización). En la primera, explica que registró por primera vez, el 22 de marzo de 1973, de manera casual, el texto bíblico. Profundamente fascinada por el sentido y el contenido, pensó, sin poder conceptualizarlo, qué relaciones establecer con esos “Caminos”. Y agrega que “a comienzos de julio apareció la respuesta (musical) ante mis ojos y mis oídos.” En la partitura se indica que el texto proviene de *Proverbios*. Para ser precisos, figura en los Proverbios de Agur, 30, 18.

El texto en alemán, en la disposición de la primera hoja de la partitura, es el siguiente:

Drei gibt es, die für mich zu
wunderbar sind, und vier, die ich
nicht begreife:
Der Weg des Adlers am Himmel
der Weg der Schlange auf Felsgestein,
der Weg des Schiffes auf hoher See
und der Weg des Mannes beim Weibe.

La compositora adjunta su propia traducción:

Hay tres cosas, que para mí son demasiado maravillosas,
Y una cuarta, que no comprendo
El camino del águila en el cielo,
El camino de la serpiente en la roca,
El camino de la nave en alta mar
Y el camino del hombre en la mujer.⁵³

⁵³ Obviamente existen incontables traducciones de este versículo, que difieren, sobre todo en la interpretación del último “camino”. Una de las consultadas propone la siguiente: “Hay tres cosas que no entiendo, cuatro que ignoro totalmente: la senda del águila en los cielos, la senda de la serpiente en la roca, la senda de la nave en los mares, la senda del hombre en el seno materno.” *Sagrada Biblia*, (Barcelona: Herder, 1969), 774.

El texto funciona durante casi toda la pieza como reserva de materiales fónicos, a la manera de *E desidero solo colori*, que la precede en cuatro años. En las notas introductorias se explican los mecanismos combinatorios de vocales y consonantes, así como las calculadas sucesiones de alturas destinadas a cada sección, en las cuales el intervalo eje es la cuarta aumentada, extendida luego a la quinta. Aunque se aclara que el procedimiento no tiene nada que ver con el serialismo, hay una reminiscencia organizativa de principios comparables.

La primera parte del texto aparece dicho, hablado, por el bajo en el inicio de la pieza: “como el comienzo de un cuento de hadas”, indica la partitura. Los cuatro últimos sintagmas son también hablados, “ohne Eile” (sin prisa), distribuidos entre un tenor, una soprano, un bajo y una contralto, cada uno con una indicación distinta de intensidad. Además de estas apariciones abiertas del contenido del texto, en la quinta sección una contralto canta al descubierto, sin acompañamiento la palabra *Mann* (hombre) seguida de *bocca chiusa*. El tratamiento textual transita así entre la disolución en flujo sonoro asemántico en el centro de la obra y su revelación integral, recitada y *a cappella*, en los extremos.

Los instrumentos van completando los campos armónicos e interválicos de las voces, y en una de las secciones, según se informa en el prólogo, se autocitan fragmentos de *magma I*, sin más detalles. En efecto, en la importante sección instrumental, en los números 24, 26 y 27 de *der Weg* aparecen el comienzo y los números 7 y 8 de *magma I*. El resto es material nuevo. A este desarrollo de los vientos sucede una pausa de diez segundos, luego de los cuales se enuncian los últimos cuatro versos, como señaláramos. Queda sin respuesta si la inclusión de la referencia a *magma I* obedece a cuestiones organizativas, estructurales o si existe una intención de trasladar a la nueva obra contenidos semánticos del título de la pieza que inaugura la serie de siete composiciones con la misma denominación para distintas formaciones, a la cual la autora asignaba un valor simbólico particular, una posible metáfora de las convulsiones sociales de la época.

6) Latinoamérica

Juan Gelman

Fue en el lejano julio de 1975 cuando pude tener en mis manos aquella primera antología de la obra poética gelmaniana editada por Corregidor, cuyos cinco mil ejemplares se agotaron en Buenos Aires prácticamente en un suspiro, antes de que la censura lograra requisarlos. Esa antología contribuyó a la sobrevivencia espiritual de varios de nosotros durante los años oscuros.⁵⁴

⁵⁴ Graciela Paraskevaídís: *contra la olvidación*, booklet al CD (Montevideo: Tacuabé T/E 47, 2012), snp

Sin embargo, no será sino una década después, en 1983, cuando empiece a referir a textos concretos de Juan Gelman en sus obras.

Graciela Paraskevaídís admiraba profundamente la lírica de Gelman, con quien estableció una entrañable amistad. El poeta reunía para ella los mayores atributos que valoraba en los artistas: la calidad de la obra, la conducta ética y el compromiso con las causas que compartían. Sin duda le atraía también la invención idiomática, la torsión del lenguaje para abrirlo a nuevos sentidos, como ocurrió con otras manifestaciones líricas utilizadas. De la desgarrada poesía de Gelman, construida dolorosamente en las vicisitudes biográficas, históricas y sociales que le tocó vivir,⁵⁵ la compositora extrae jirones que expresan solidariamente ese vínculo y marcan el territorio de sentido en el cual fueron compuestas esas obras.

Los poemas de Gelman han sido reeditados y reorganizados en diferentes antologías a lo largo de los años. Indicamos aquí, en lo posible, la primera publicación en que aparecen y aquella(s) que consultamos para esta reconstrucción.

Tres poemas de Juan Gelman para voz y piano (1983)

En estas canciones, que como señaláramos la compositora considera “en revisión”, se utilizan los siguientes poemas:

- 1) “Fábricas del amor”. Es el segundo poema de *Velorio del solo*, 1961, recogido en *Obra poética* (Buenos Aires: Corregidor, 1975) p. 70 y en *Poesía reunida*, I, 1956-1998, 63-66 (Buenos Aires: Seix Barral, 2012).
- 2) “Prego”. Integra el poemario *Cólera buey*. Las primeras ediciones fueron publicadas por Terturli (1965) y *La rosa blindada* (1971). Fue reeditado luego (Buenos Aires: Seix Barral, 2010), 137. Apareció en *Obra poética*, cit., p. 190 y en *Poesía reunida*, cit., 216.
- 3) “Proposiciones”. Proviene de *Relaciones* (1973). Hubo una edición de Tierra Firme (1984). En *Obra poética*, cit., p. 401 y en *Poesía reunida*, cit., 351-352.

sendas para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompeta, corno, trombón y piano (1992)

[1]. La referencia es Juan Gelman, *Obra poética* (Buenos Aires: Corregidor, 1975). Cabe señalar que la censura a la que alude la compositora, si fue en ese mismo 1975, corresponde al período de gobierno de María Estela Martínez de Perón, previo a la dictadura que comenzó en marzo de 1976.

⁵⁵ Miembro del Partido Comunista argentino, Gelman se unió luego al peronismo revolucionario y fue dirigente de Montoneros durante unos años. Fue encarcelado y vivió luego en el exilio, en diferentes países. Sus dos hijos y su nuera fueron desaparecidos en 1976. Luego de incontables dificultades, pudo rescatar a su nieta, nacida en cautiverio.

Las cuatro secciones de la obra llevan como subtítulos pasajes extraídos de “Tratos” (1983-84), del libro *Eso*, incluido en *Interrupciones II*,⁵⁶ y reeditados en *Poesía reunida*.⁵⁷ Son los cuatro primeros versos de la segunda estrofa.

1. pero nosotros miramos con miedo el camino que pasa
2. preguntamos a qué otro infierno conducirá
3. preferimos infierno en mano que cien volando
4. y la libertad se convierte en un dolor en el cuerpo

Fue estrenada el 30 de octubre de 1992 por el Ensemble Aventure de Friburgo, “en el marco de una serie de conciertos entendidos como anticelebración de los quinientos años del descubrimiento de América”.⁵⁸

“algún sonido de la vida” para dos oboes (1993)

El título reproduce el primer verso del poema que inicia *Rostros* (1963), incluido en *Poesía reunida*.⁵⁹

“algún sonido de la vida
como la naranja en el niño
¿todos lo escucharían
crepitar en tu voz?”

...a hombros del ruiseñor para piano (1997)

pasa el comandante guevara a hombros del ruiseñor
pasa el ruiseñor que se alejó de la vida callado como burrito andino.

De “Ruisseños de nuevo”, de *Hacia el sur*, en *Antología personal* y en *Poesía reunida*.⁶⁰

⁵⁶ Juan Gelman. *Interrupciones II* (Buenos Aires: Tierra Firme, 1988).

⁵⁷ Juan Gelman, *Poesía reunida II* (Buenos Aires, Seix Barral, 101-102.)

⁵⁸ Paraskevaídís, *magma*, 10.

⁵⁹ Gelman, *Poesía reunida I*, 194.

⁶⁰ Juan Gelman, *Antología personal* (Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1993, consultada edición de 1962/88, 89-90) y *Poesía reunida II*, 569-571.

libres en el sonido presos en el sonido para flauta, clarinete, piano, violín y chelo (1997)

libres en el sonido presos en el sonido
andan por todo el mundo humanamente
a nadie pertenecen astros mares
como arrepentimientos como olvidos
penas enfoguecidas o políticas
penumbras de la carne pájaros de aquel rostro
y el turbión la memoria los oleajes

De “Por la palabra me conocerás”, aparecido primero en *Cólera buey*, luego en *Antología personal*, también en *Obra poética y Poesía reunida*.⁶¹

contra la olvidación para piano (1998)

¡así a tus pechos viene el ido!/
¡el que pasaba por tus jugos contra
la olvidación!/
¡apretando los huesitos prestados!

Esta es la octava estrofa de *Incompletamente* [Ciudad de México, 1993-1995], en *Poesía reunida*.⁶² Según expresara la compositora, se trata de esa “olvidación” –lejana y reciente- que ha acechado durante décadas nuestra historia colectiva”.⁶³

dos piezas para piano (2001)

Llevan como subtítulos versos de dos poemas

1-preguntas inútiles para este invierno

Son preguntas inútiles para este invierno

no se las puede echar al fuego para que ardan

no sirven para calentar en el país

⁶¹ Juan Gelman, *Cólera buey* (Buenos Aires: Seix Barral, 2010 [edición consultada 1971, 65]). *Antología personal* (Buenos Aires: Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1993, 13). *Obra poética* (1975, 155). *Poesía reunida II* (2012, 187-188).

⁶² Gelman, *Poesía reunida II*, 232.

⁶³ Paraskevaídis, *contra la olvidación*, snp [1].

no sirven para calentar al país helado de sangre.

Proviene de “Glorias” (1972), que integra *Relaciones*, incluida en *Antología personal* (1993, pp. 55-56) y en *Poesía reunida*, I, 349-351.⁶⁴

2-quemando miedos

.../ día sos

quemando miedos/ matando

las sabandijas del dolor?/ atada

a tu bondad estás como un fueguito?/

¿fuerza sos...

Es un fragmento de “Comentarios VIII (santa teresa)”, publicado en *Antología personal*, cit., p. 71, y en *Poesía reunida*, cit., p. 463.⁶⁵

Las dos piezas siguientes toman sus títulos de un mismo texto de Gelman, “Pensamientos 1” aparecido en *Cólera buey*, reimpresso en *Obra poética* y en *Poesía reunida*.⁶⁶

Soy de un país donde para trompeta, corno, trombón y tuba (2002)

“... y *allá* *andar*á según se dice...” para pinkillos, tarkas, sikus, dos wankaras y un par de claves (2004/5)

soy de un país donde⁶⁷ sucedieron o suceden / todas estas cosas y aún otras / como traiciones y maldades en excesiva cantidad / y el pueblo sufre y está ciego y naides / lo defiende y sólo / el Che se puso de pie para eso

pero / ahora / el comandante Guevara entró a la muerte / y *allá* *andar*á según se dice / soy de un país complicadísimo / latinoeurocosmopoliturbano / criollojudipolacogalleguisitanoira / según dicen los textos y los textos que dicen / pues dicen y / como dicen / así será la historia pero yo / les aseguro que no es cierto / de este país de fantasía / se fue Guevara una mañana y / otra mañana volvió y siempre / ha de volver a este país aunque no sea / más que / para mirarnos un poco un gran poquito y / ¿quién se habrá de aguantar? / ¿quién habrá de aguantarle la mirada?

En la portada de la partitura de “...y *allá* *andar*á según se dice...” figuran las siguientes consideraciones:

⁶⁴ Gelman, *Antología personal*, 55-56, y en *Poesía reunida*, I, 349-351.

⁶⁵ Gelman, *Antología personal*, 71, y en *Poesía reunida*, I, 463.

⁶⁶ Gelman, *Cólera buey*, 1967, estrofas 5 y 6, 205-215, *Obra poética*, 237-241 y en *Poesía reunida*, I, 249-257.

⁶⁷ Es la frase inicial de las cinco primeras estrofas del poema. La elección de una de ellas es aquí arbitraria.

Túpac Katari fue descuartizado en 1781. La sentencia rezaba: “Ni al Rey ni al Estado conviene quede semilla o raza de éste o de todo Túpac Amaru y Túpac Katari por el mucho ruido e impresión que este maldito nombre ha hecho en los naturales... porque de lo contrario quedará un fermento perpetuo.”⁶⁸

Le sigue una dedicatoria: “A Bartolina Sisa (1750-1782) a través de la OEIN en su 25° aniversario”. La homenajeadada luchó junto a su esposo, Túpac Katari, en el marco de las insurrecciones indígenas contra el poder español de comienzos de la década de 1780, por lo cual fue condenada a muerte, arrastrada y descuartizada. La OEIN –Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos– es una formación creada y dirigida por el compositor boliviano Cergio Prudencio, para la cual Paraskevaídis compuso esta obra y *bajo otros cielos* (2011).

Idea Vilariño

Traductora, ensayista, docente y crítica uruguaya, Idea Vilariño es autora de una de las producciones líricas más relevantes de su país y de América Latina. Figura fundamental de la llamada Generación del 45, fue amiga personal de Graciela Paraskevaídis, que profesaba una particular admiración por su obra. Podríamos conjeturar que la hondura de la palabra, la sencillez y sobriedad de medios, así como la contundencia casi aforística de sus versos constituyen un nexo con las decisiones formales y las resultantes estéticas de la compositora. Dos de sus obras musicales, separadas por tres años, están explícitamente relacionadas con la poesía de Vilariño.

No quiero oír ya más campanas para flautín, flauta, flauta en sol, oboe, corno inglés, clarinete en mib, clarinete en sib, clarinete bajo, sirena, dos cornos, dos trombones y tuba (1995).

El título de esta pieza proviene de un fragmento del poema N° 19 del libro *No* (Montevideo: Calicanto, 1980), incluido luego en distintas antologías. En la edición de su poesía completa figura como fecha de escritura el 14 de julio de 1975.⁶⁹

Quiero morir. No quiero

oír ya más campanas.

Campanas -qué metáfora-

o cantos de sirena

o cuentos de hadas

⁶⁸ Paraskevaídis, Graciela. “...y allá andará según se dice...”, partitura inédita, 2004-5.

⁶⁹ Idea Vilariño, *Poesía completa* (Barcelona: Lumen, 2010), 296.

cuentos del tío -vamos.

Simplemente no quiero

no quiero oír más nada.

solos para flauta en sol y guitarra (1998)

En la partitura de esta pieza para flauta en sol y guitarra se incluye el breve poema de Vilariño que estuvo en su origen, del cual se retiene, pluralizado, un único término, que posee resonancias con el vocabulario musical.

Uno siempre está solo

pero

a veces

está más solo

Segundo poema del mismo conjunto de *No*, fue escrito el 1 de octubre de 1969, según figura en la edición actual de su obra completa.⁷⁰ Ninguno de los poemas mencionados tiene título; en el índice de la poesía completa figuran por sus incipits.

Vicente Huidobro

***Aruaru* para mediosoprano, clarinete, violín, chelo y piano (2003)**

Es un término que aparece en el Canto VII, el último de *Altazor* (1931) del escritor chileno Vicente Huidobro, el único construido casi exclusivamente con material fonético original, con incrustaciones eventuales de vocablos existentes en castellano. Este es un fragmento:

Ai aia aia

Ia ia aia ui

Tralalí

Lali lalá

Aruaru

urulario⁷¹

⁷⁰ Ib., 272. Primera edición: Idea Vilariño, *No* (Montevideo: Calicanto, 1980).

⁷¹ Vicente Huidobro, *Altazor* (Madrid: Visor, 1978), 95-97.

Dado el interés de la compositora por los juegos de palabras y la combinatoria sonora más allá del *logos*, manifestado en otras composiciones, se comprende la convocatoria a un poeta como Huidobro y a uno de sus poemas más claramente adheridos al creacionismo, una de las vertientes de la vanguardia literaria latinoamericana de principios del siglo XX propuesta por el escritor chileno.

7) Un texto propio y dichos populares

Si bien en varias partituras la compositora incluye breves consideraciones sobre los textos que participaron del proceso creativo, en una de ellas el material verbal se expande y adopta un tono más lírico. Así, en el programa del estreno berlinés, en 1984, de *un lado, otro lado*, para piano, explica que escribió unas líneas “partiendo de la lectura sonora, sin intención descriptiva alguna”:

Tensión en la calma

Calma de los sonidos

Sonidos del silencio

Silencio del tiempo

Tiempo de los extremos

Extremos de la vida

Vida de luchas

Luchas de todos nosotros.⁷²

A diferencia de obras anteriores, en las que los paratextos —conjeturamos, ya que no disponemos de datos genéticos fehacientes— formaron parte del proceso compositivo, aquí las palabras, según su manifestación, surgieron de la audición de la obra concluida, suscitadas por ella. Los términos elegidos caracterizan asimismo buena parte del contenido semántico que aparece tanto en su universo textual como en las elecciones estéticas y vitales.

Un conjunto de títulos apelan a expresiones populares, inflexiones del habla, lugares comunes del lenguaje coloquial rioplatense, trabajados en la sociabilidad local. Proviene de juegos infantiles —*hacen así* (1996) y *cada cual* (2010)—, y fórmulas aplicadas a distintas situaciones —*y... es como todo* (1980); *sin ir más lejos* (2013); *¿Y si*

⁷² Paraskevaídis, *magma*, 8.

fuera cierto? (2003); y *el grito en el cielo* (1987)—. *A entera revisión del público en general* (1978-1981) es una de las maneras con las que los vendedores ambulantes vocean su mercadería. *el nervio de Arnold* (1992), en cambio, “hace referencia, en la jerga médica, a una dolorosísima contractura cervical”⁷³ que la compositora padeció, sorprendida por su nombre, que replica el de un compositor paradigmático del siglo XX. Varios de estos títulos, además de su apelación lúdica o levemente humorística, admiten referencias al dispositivo y comportamiento instrumental.⁷⁴

8) Textos de compositores de música popular

Violeta Parra

más fuerza tiene para clarinete (1984)

Tras el asesinato del político español Julián Grimau en 1963, en manos de la dictadura de Francisco Franco, Violeta Parra escribió la canción “Qué dirá el Santo Padre” dirigida al Papa Juan XXIII,⁷⁵ de la cual se extrae el título de esta pieza, una afirmación de resistencia:

Entre más injusticia, señor Fiscal
más fuerza tiene mi alma para cantar
con esto se pusieron la soga al cuello
el sexto mandamiento no tiene sello [1ª versión]

Entre más injusticia, señor Fiscal
más fuerza tiene mi alma para cantar
Lindo segar el trigo en el sembrao
regado con tu sangre Julián Grimao [Grimau] [2ª. versión]

Los versos 3 y 4 existen en ambas versiones, solo que cambiados de lugar. En interpretaciones ulteriores como las de Quilapayún, Daniel Viglietti o Ángel Parra hay asimismo diferencias menores con respecto a la grabación original de la autora.

⁷³ Paraskevaídís, *libres en el sonido*, 3.

⁷⁴ Un ejemplo es el de la pieza *cada cual*, para piano a cuatro manos: el título proviene de la canción infantil *Antón Pirulero*, y la frase completa es “cada cual, cada cual atiende su juego”.

⁷⁵ Véase <https://www.telesurtv.net/news/violeta-parra-cinco-canciones-revolucionarias-20181004-0013.html>.

La canción apareció en el disco *Recordando a Chile*, también conocido como *Una chilena en París*, grabado entre 1964 y 1965, en Santiago de Chile y París, y publicado inicialmente en 1965.⁷⁶

Chico Buarque

dos piezas para oboe y piano. (1995)

Cada una de ellas apela a fragmentos de dos canciones de Chico Buarque incluidas en el LP *Construção* (1971), compuesta poco después de su exilio en Italia.

I-...pelo grito demente... (de Deus lhe pague)

Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir	Por un día más, agonía, para soportar y asistir
Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zuñir.	Por el rechinar de los dientes, por la
E pelo <u>grito demente</u> que nos ajuda a fugir	ciudad zumbando. Y por el grito demente
Deus lhe pague.	que nos ayuda a huir. Dios le pague. ⁷⁷

II-...como se ouviu música... (de *Construção*)

La expresión aparece dos veces en el extraordinario juego de desplazamientos y sustituciones a través de las cuales se construye la narración.

Dançou e gargalhou como se ouviu música.	Bailó y se rió como si oyera música
E tropeçou no céu <u>como se ouviu música</u> .	Y tropezó en el cielo como si oyera música. ⁷⁸

Textos de personalidades políticas

Fidel Castro

dos piezas para pequeño conjunto para oboe, clarinete, trompeta, claves y piano (1989)

Los títulos de cada una de las piezas son “...entre los últimos...” y “...hasta la última...”. La compositora proporciona el dato de que dichas expresiones provienen de un discurso de Fidel Castro por los caídos en Angola. Según la información oficial emitida por el gobierno cubano, se trata de la alocución pronunciada por

⁷⁶ EMI Odeón, 1965 LDC 36533- Mono, Banda 4 del lado B. Véase <https://www.museo.violetaparra.cl/violeta-parra/obras/discografia/>.

⁷⁷ Chico Buarque, *Construção* (Philips Records, LP 6349 017 diciembre 1971). Lado A, pista 1.

⁷⁸ Ibid. Lado A, pista 4. Nuestra traducción de los pasajes de ambas canciones.

Fidel Castro Ruz, presidente de la república de Cuba, en el acto de despedida de duelo a nuestros internacionalistas caídos durante el cumplimiento de honrosas misiones militares y civiles, efectuado en el cacahual, el 7 de diciembre de 1989, 'año 31 de la revolución'.⁷⁹

Se adjunta la versión taquigráfica del Consejo de Estado:

Nunca hemos aspirado a que nos entreguen la custodia de las gloriosas banderas y los principios que el movimiento revolucionario ha sabido defender a lo largo de su heroica y hermosa historia, pero si el destino nos asignara el papel de quedar un día entre los últimos defensores del socialismo, en un mundo donde el imperio yanqui lograra encarnar los sueños de Hitler de dominar el mundo, sabríamos defender hasta la última gota de sangre este baluarte”.

En el escrito que acompaña la grabación de esta obra, Paraskevaídís señala que fue compuesta en 1989 “bajo la consternación de la invasión de Panamá ordenada por el gobierno de los Estados Unidos, que coincidió con el discurso de Fidel Castro ante los caídos en Angola”.⁸⁰

Subcomandante Marcos

pero están para flauta, oboe y piano (1994)

El título, según la partitura, fue extraído del discurso del Subcomandante Marcos del 9 de agosto de 1994. En los documentos publicados del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, organización que, luego de varios años de gestación y acciones clandestinas, inició una insurrección armada contra el gobierno mexicano el 1 de enero de ese año, dicho discurso es introducido de la siguiente manera: “CND, Discurso del Subcomandante Marcos: qué esperan los zapatistas de la Convención Nacional Democrática? Discurso del Subcomandante Insurgente Marcos, Aguascalientes, Chiapas, 3 de agosto de 1994”.⁸¹

Parte del texto de esa declaración, de la cual proviene el título de la pieza de Paraskevaídís, consigna:

La esperanza en gradas escalonadas, la esperanza en las palmitas que presiden la escalera, para mejor asaltar el cielo; la esperanza en el caracol marino que desde la selva por el aire llama; la esperanza de los que no vinieron pero están; la esperanza de que las flores que en otra tierra mueren, en ésta vivan.⁸²

⁷⁹ Disponible en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1989/esp/f071289e.html>. Último acceso: 3 de noviembre de 2022.

⁸⁰ Paraskevaídís, *magma*, 9.

⁸¹ Disponible en <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1994/08/03/cnd-discurso-del-subcomandante-mar-que-esperan-los-zapatistas-de-la-convención-nacional-democrática/>. Último acceso: 3 de noviembre de 2022.

⁸² Ib..

Ernesto Guevara

bajo otros cielos para aerófonos y percusiones altiplánicas (2011)

La expresión proviene de la llamada Carta de despedida que Ernesto Guevara dirigiera a Fidel Castro cuando se decidió extender la revolución a “nuevos campos de batalla”, que fueron, como se sabe, en un primer momento los de la República Democrática del Congo para finalizar en los valles bolivianos. La carta, cuyo encabezamiento indica “La Habana. Año de la agricultura”, fue leída y difundida por los medios por el destinatario el 3 de octubre de 1965. El párrafo que contiene el título de la pieza de Paraskevaídís es el siguiente:

Digo una vez más que libero a Cuba de cualquier responsabilidad, salvo la que emane de su ejemplo. Que si me llega la hora definitiva bajo otros cielos, mi último pensamiento será para este pueblo y especialmente para ti. Que te doy las gracias por tus enseñanzas y tu ejemplo al que trataré de ser fiel hasta las últimas consecuencias de mis actos.⁸³

Tres años después, el 29 de junio de 2013, la compositora ofreció una conferencia en Rosario en conmemoración del 85° aniversario del nacimiento de Ernesto Guevara, titulada “La presencia del Che en la música contemporánea”, que estuvo disponible en el ya mencionado sitio www.gp-magma.net y permanece inédita.

Conclusiones

En un plano general, es necesario señalar que para Graciela Paraskevaídís la música mantiene su especificidad estructural y su autonomía estética pero no se agota en ellas: se resignifica en el entramado de la cultura. Lo certifica su cita y refutación de la conocida afirmación de Kant: “‘La música no deja nada para pensar’. Pero la música como parte de la cultura me ha dado mucho que pensar, y de eso vamos a hablar hoy”.⁸⁴ Y el mundo de la palabra convocado en las obras musicales es una vía privilegiada de acceso a la relación que la compositora establece con el lenguaje, a la zona verbalizada del pensamiento.

⁸³ Disponible en <http://www.cubadebate.cu/especiales/2017/10/03/la-historica-carta-del-che-a-fidel-su-despedida-hacia-la-inmortalidad-facsimil-y-video/>. En este sitio se reproduce el facsímil de la carta. Último acceso: 3 de noviembre de 2022.

⁸⁴ Graciela Paraskevaídís. “Globalisierung und Kulturschaffen”, conferencia para el simposio realizado en Berna el 23 de septiembre de 2006, escrito informatizado inédito, snp [1], nuestra traducción. La referencia a la cita de Kant, indicada por la autora, es Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft. Sämtliche Werke*. Leipzig: G. Hartenstein (1867), 5: 339. Recordemos que en ese pasaje, Kant compara a la música con la poesía, en el marco del sistema de las bellas artes como preocupación de la estética de fines del siglo XVIII.

Una recorrida del catálogo de obras musicales muestra que aparecen en primer término los títulos genéricos o “nombres propios”⁸⁵ de las piezas compuestas en período de formación en el conservatorio —*Sonata para piano* (1960), *Cuarteto de cuerdas* (1961), *Música para orquesta* (1962), *Cinco piezas para piano* (1964)— y prosigue con las denominaciones que remiten a fenómenos o técnicas musicales usuales en las producciones “contemporáneas” de los años 60 —*Parámetros* (1965), *Combinatoria I y II* (1966)—. Pero esta relativa asepsia semántica es rápidamente sustituida por materiales lingüísticos incorporados a las obras —poemas, cartas, aforismos—, para trasladarse luego a títulos e indicios intra o paratextuales referenciales como señales comunicativas que arrancan las obras del anonimato, las abren hacia el mundo de las incitaciones presentes en el momento de la composición y las proyectan a los espacios de recepción en los que despliegan sus sentidos. Devienen así, siguiendo a Stefani, “título metafórico (...) un notable impulso a la interpretación”, capaz de colocar a la música en el “proceso de semiosis continua que la pone en conexión con todo el universo cultural”.⁸⁶

Esta perspectiva diacrónica permite constatar, en línea general y con excepciones, un desplazamiento de las preferencias desde los autores europeos, especialmente alemanes, de los primeros años, coincidentes con los de estudio en Friburgo, a los latinoamericanos que capitalizan la producción sucesiva. En períodos más recientes la inflexión política de las elecciones textuales se vuelve más transparente y aparece un mayor interés por el universo indígena, manifestado en particular por los aerófonos andinos.⁸⁷ Ambos registros se conectan a través de las ideas de identidad, resistencia y contrahegemonía sobre las cuales la compositora teorizó en numerosos escritos y presentaciones en reuniones musicológicas.

Otro proceso observable en la sucesión de obras es el progresivo adelgazamiento del material textual. Los poemas musicalizados y los extensos parlamentos confiados a los actores van cediendo paso a una reducción drástica hasta llegar al aforismo mínimo, en un proceso que podríamos llamar de “desescritura”:⁸⁸ a menor sustancia lingüística

⁸⁵ La expresión en Gino Stefani, “Musica e titoli: i *Preludi* di Debussy”, *Nuova Rivista Musicale Italiana* 10, nro. 4, 1976, 596-616.

⁸⁶ Gino Stefani, *La competenza musicale* (Bologna: Clueb, 1982), 178. Nuestra traducción de ambas citas del autor.

⁸⁷ Este último registro había ya aparecido en dos obras anteriores: *magma V* (1977) para cuatro quenás y *huauqui* (electroacústica, 1975), término este que designa a una “estatuita que cada inca tallaba a su imagen y semejanza”. Paraskevaídis, *magma*, 6-7.

⁸⁸ El término aparece en Laurence Brogniez y Marianne Jakobi, “Introduction”, en *Ceci n’est pas un titre. Les artistes et l’intitulation*, ed. Laurence Brogniez, Marianne Jakobi y Cédric Loire (Lyon: Fage Éditions, 2014), 4-11:10. Refiere a las prácticas de la artista visual Camille Bryen. Lo utilizamos aquí libremente y por extensión.

mayor incertidumbre semántica. Una restricción comparable ocurre en el plano compositivo: “A partir de esta obra [*todavía no*, 1979], me autoimpongo lograr sencillez, concisión, despojamiento y silencio”.⁸⁹ El ejemplo extremo es *nada* (1993), para voz sola: la palabra del título es la única que se emite, hablada, *piano*, luego de una extensa pausa, como cierre de la obra. El resto consiste en combinaciones fonéticas abstractas de dos consonantes y una vocal.

En el texto que acompaña la grabación de *sendas* Paraskevaídis se expresa sobre el alcance y los límites de estos recursos discursivos: “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’”. Ese registro incluye asimismo las configuraciones musicales mismas: “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”.⁹⁰ Más adelante afirma, de un modo más general, que las piezas compuestas entre 1992 y 1998 están relacionadas “de una manera simbólica, no explícita, en su intención de partir de ciertas opciones personales o acontecimientos contemporáneos, sin ánimo de describirlos musicalmente”.⁹¹ También se manifestó sobre su reiterada apelación a la poesía de Juan Gelman: “...he tomado sus emblemáticos versos como vasos comunicantes. La inasible imagen de la palabra poética deviene símbolo y resiste el embate de estos sonidos intrusos”.⁹²

Por esos *vasos comunicantes* circulan los contenidos ideológicos, subjetivados, transpuestos, procesados en los dispositivos estéticos, atentos ante el riesgo de convertirse en panfleto que acecha al arte “comprometido”. Si bien las expresiones discursivas no intentan ser descriptivas ni programáticas, participan de un doble juego de mostración y ocultamiento. Revelan aspectos, ámbitos, impulsos —externos, biográficos, poéticos— activos en el momento de la creación, aunque cabría la posibilidad de que hayan sido asignados en etapas sucesivas del proceso. En cualquier caso, circunscriben la polisemia y orientan la escucha, aunque no la determinan ni despejan toda opacidad; de hecho, entregan a menudo solo pistas escuetas que los receptores deben completar con informaciones adicionales para asomarse a las significaciones latentes, por lo cual se confirma que “el título, en arte, puede entonces legítimamente estar dotado de una

⁸⁹ Paraskevaídis, *magma*, 7.

⁹⁰ Ambos fragmentos en *Ib.*, 10.

⁹¹ Paraskevaídis, *libres en el sonido*, 10.

⁹² Paraskevaídis, *contra la olvidación*, snp [2].

evidencia tan enigmática como la obra”.⁹³ Esta, en la complejidad de los dispositivos que convoca, deviene así un punto de intersección entre lo conceptual y lo sensible, lo íntimo y lo público.

Más allá del desarrollo de las prácticas textuales en el tiempo, hay determinados *clusters* semánticos persistentes que se encarnan y desplazan en las sucesivas expresiones literarias convocadas. Uno de ellos reflexiona sobre cuestiones existenciales perennes, universales: la vida, la muerte, el dolor, la soledad, el amor, que se extienden a aquellas ligadas a su vez a comportamientos musicales, como el tiempo y el silencio. Otro tematiza dimensiones sociales —la libertad, la resistencia, la utopía— y su proyección a circunstancias políticas específicas, situadas. A diferencia de la temperatura dramática o épica que adquieren por momentos estos dos primeros agrupamientos, aparece el conjunto que denominaríamos *humor*, el que incluye la sátira y la ironía. Se reserva asimismo un espacio particular para lo lúdico, el *nonsense*, lo sensorial, desplegado en el manejo sonoro, en especial el fonético. Finalmente, asoma, fugaz, el registro onírico, aunque fuera de los préstamos literarios: las instrucciones en la partitura de *nada* indican que “es una escena onírica para una cantante de preferencia con voz de ‘lírico spinto’”. Un título como *suono sogno* (1997) para violín aprovecha la vecindad fonética de los términos para proyectarla a los desplazamientos de sentido. Un desprendimiento de este mismo juego de palabras es el título asignado a su selección de textos del compositor boliviano Cergio Prudencio, *Hay que caminar sonando*, que parafrasea el nombre de la obra de Luigi Nono *Hay que caminar soñando* (1989) para dos violines.⁹⁴ Esta clasificación simplifica el amplio despliegue, articulado y sensible, de las modalidades expresivas contenidas en el imaginario y en la obra musical de Graciela Paraskevaídis.

A partir del relevamiento textual realizado hasta aquí, queda pendiente la delicada tarea de estudiar las maneras en que la realización compositiva concreta intentaría ponerse en relación con la órbita semántica sugerida por el material literario utilizado. Esto no implica, desde luego, ninguna confianza ingenua en la transposición lineal de un dispositivo en otro, ni en la comunicabilidad sin fracturas de los hechos artísticos, ya que las estrategias de creación y de recepción, complejas en sí mismas, son asimétricas, discontinuas, y activan mecanismos altamente diferenciados. No obstante, a pesar de que

⁹³ Pierre-Marc de Biasi, “Fonctions et genèse du titre dans l’oeuvre d’art”, en *La fabrique du titre: nommer les oeuvres d’art*, ed. por Pierre-Marc de Biasi, Ségolène Le Men y Marianne Jakobi (Paris: CNRS, 2012), 29-94: 48. Nuestra traducción.

⁹⁴ Cergio Prudencio, *Hay que caminar sonando* (La Paz: Fundación Otro Arte, 2010). Selección, compilación, prólogo y notas de Graciela Paraskevaídis.

se trate, según los propósitos de la compositora, de un nexo simbólico, el título –para limitarnos a él– “consiste en la mayor parte de los casos en declarar la elegibilidad o la legitimidad de un sentido a costa de otras significaciones posibles, las que se encuentran relegadas a un fuera de campo más o menos sinónimo de exclusión”.⁹⁵ Dicho de otra manera, será necesario estudiar qué procedimientos –analógicos, metafóricos, tópicos, otros– se ensayan, eventualmente, para la construcción de una poética sonora y la implementación de tecnologías de representación específicas susceptibles de vincular estos dos sistemas semióticos.

Referencias bibliográficas

Alighieri, Dante. *La divina comedia*. Buenos Aires: Edhasa, 2015, 3 vol. Traducción de Jorge Aulicino.

———. *La divina comedia. Purgatorio*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 1985. Edición bilingüe. Traducción y comentarios de Angel Battistessa.

Alves Santos, Luciane y Maria Alice Ribeiro Gabriel. “A representação da distopia em *Mellonta Tauta*, de Edgar Allan Poe”. *Abusões* 12, nro. 12 (2020): 293-312. Disponible en <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/46564>. Último acceso: 7 de octubre de 2022.

Brognez, Laurence y Marianne Jakobi. “Introduction”. En *Ceci n’est pas un titre. Les artistes et l’intitulation*, editado por Laurence Brogniez, Marianne Jakobi y Cédric Loire, 4-11. Lyon: Fage Éditions, 2014.

Cage, John. *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.

Castelli, Eugenio. *El mundo mítico de Cesare Pavese*. Buenos Aires: Pleamar, 1972.

Castro Ruz, Fidel. Discurso pronunciado en el cacahual el 7 de diciembre de 1989, “año 31 de la revolución”. Versiones taquigráficas. Consejo de estado. Disponible en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1989/esp/f071289e.html>. Último acceso: 20 de setiembre de 2022.

Celan, Paul. *Amapola y Memoria (Mohn und Gedächtnis)*. Madrid: Hiperión, 1999 (2ª. reedición). Edición bilingüe. Traducción y notas de Jesús Munárriz.

———. *Obras completas*. Madrid: Editorial Trotta, 1999. Edición bilingüe. Traducción de José Luis Reina Palazón.

Corrado, Omar, comp. *Escritos sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís*. Buenos Aires: Ediciones Gourmet Musical, 2014.

———. “‘altri voci e risvegli’”. Las obras corales de Graciela Paraskevaídís sobre

⁹⁵ de Biasi, *Ibid.*, 58. Nuestra traducción.

- poemas de Cesare Pavese”. En *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís*, compilado por Omar Corrado, 105-121. Buenos Aires: Ediciones Gourmet Musical, 2014. Primera edición en *Sonidos y hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI. En honor a Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídís*, editado por Hanns-Werner Heister y Ulrike Mühlischlegel, 65-82. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2014.
- . “Lateinamerikanische Kosmopolitin”. *MusikTexte*, 153 (Köln, Mai 2017): 73-74.
- Cristofari, Gioele. *Il canzoniere smembrato. Le Poesie del disamore di Cesare Pavese*. Torino/Alessandria: Università di Torino/ Edizioni dell’ Orso, 2021.
- de Biasi, Pierre-Marc. “Fonctions et genèse du titre dans l’oeuvre d’art”. En *La fabrique du titre: nommer les oeuvres d’art*, editado por Pierre-Marc de Biasi, Ségolène Le Men y Marianne Jakobi, 29-94. Paris: CNRS, 2012.
- Drees, Stefan. “Luigi Nonos Chorkomposition ‘La victoire de Guernica’ (1954) und die Frage nach den Beziehungen zwischen Kunst und politische Geschichte”. En *Über Gewalt und politische Kunst*, editado por Otto Neumaier y Wolfgang Gratzner, 155-172. München: Fink, 2010.
- Eisler, Hans. *Gesammelte Werke*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1973, 1982, 1983. Editada por Günter Mayer.
- “Ganz Global: Fünf Schönberg-Ansichten im Gleis. Eine alte Zeit, ein alter Duft, musikalisch zitierbar”. Reportaje de Max Keller a Graciela Paraskevaídís, *Der Landbote* 84, Donnerstag 9. April 1998.
- Gelman Juan. *Cólera buey*. Buenos Aires: Seix Barral, 2010 [1971].
- . *Obra poética*. Buenos Aires: Corregidor, 1975.
- . *Poesía reunida*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012, 2 volúmenes.
- . *Antología personal*. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1993.
- Enzensberger, Hans Magnus. *blindenschrift*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967.
- Hernández, Miguel. *Cancionero y romancero de ausencias. El hombre acecha. Últimos poemas*. Buenos Aires: Losada, 1963.
- Huidobro, Vicente. *Altazor*. Madrid: Visor, 1978 [1973].
- Kant Immanuel. *Kritik der Urteilskraft. Sämtliche Werke*. Leipzig: G. Hartenstein, 1867.
- Kraus, Karl. *Nachts*. Leipzig: Verlag der Schriften von Karl Kraus (Kurt Wolff), 1918.
- . *Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987-1994. Editados por Christian Wagenknecht.
- Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*. Kassel, Paris, London, New York: Bärenreiter, 1963. Editado por la Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg.

- Paraskevaídís, Graciela. *contra la olvidación, booklet* al CD. Montevideo: Tacuabé T/E 47, 2012.
- . “Globalisierung und Kulturschaffen”, conferencia para el simposio realizado en Berna el 23 de septiembre de 2006, escrito informatizado inédito.
- . *libres en el sonido, booklet* al CD. Montevideo: Tacuabé T/E 40, 2003.
- . *magma, booklet* al CD. Montevideo: Tacuabé T/E 26, 1996.
- Pavese, Cesare. *Poemas inéditos. Poemas elegidos*. Buenos Aires: Fausto, 1975. Edición bilingüe. Traducción y prólogo de Horacio Armani, notas de Italo Calvino.
- . *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*. Torino: Einaudi, 2000 [1952]. Versión anotada realizada a partir de los manuscritos por Marziano Guglielminetti y Laura Nay.
- . *Lavorare stanca*. Torino: Einaudi, 1964 [1943].
- . *Poesie edite e inedite*. Torino: Einaudi, 1962. Compilado y editado por Italo Calvino.
- . *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Torino: Einaudi, 1975 [XI^o rist.].
- Pisano, Dario. “Dante, il significato del verso ‘libertà va cercando ch’è si cara’”. Disponible en <https://libreriamo.it/lingua-italiana/dante-il-significato-del-verso-liberta-va-cercando-che-si-cara/>. Último acceso: 8 de noviembre de 2022.
- Poe, Edgar Allan. *Cuentos satíricos y de humor negro*. Buenos Aires: Losada, 2010. Traducción de Pablo Ingberg.
- . *Obras en prosa. Cuentos de Edgar Allan Poe*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1956. Traducción de Julio Cortázar.
- Prudencio, Cergio. *Hay que caminar sonando*. La Paz: Fundación Otro Arte, 2010. Selección, compilación, prólogo y notas de Graciela Paraskevaídís.
- Richter-Ibáñez, Christina. *Kagels Buenos Aires (1946-1957). Kulturpolitik, Künstlernetzwerk, Kompositionen*. Bielefeld: Transcript, 2014.
- Sagrada Biblia*, Barcelona: Herder, 1969.
- Sófocles. *Antígona*. Buenos Aires: Biblos, 1994. Introducción, notas y traducción de Leandro Pinkler y Alejandro Vigo.
- Stefani, Gino. “Musica e titoli: i *Preludi* di Debussy”. *Nuova Rivista Musicale Italiana* 10, nro. 4 (1976): 596-616.
- . *La competenza musicale*. Bologna: Clueb, 1982.
- Subcomandante Marcos. Discurso del 9/8/94, Aguascalientes, Chiapas. (“La esperanza de los que no vinieron pero están”). Disponible en <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1994/08/03/cnd-discurso-del-subcomandante-marcos-que-esperan-los-zapatistas-de-la-convención-nacional-democrática>. Último acceso: 3 de noviembre de 2022.

Vilariño, Idea. *Poesía completa*. Barcelona: Lumen, 2010 [2008].

Discografía

Buarque, Chico. *Construção*. Philips Records, LP 6349 017, diciembre 1971.

Parra, Violeta. *Recordando a Chile*. Disco EMI Odeón, LDC 36533- Mono, 1965.

Otros sitios web

<https://linguabooster.com/en/en/book/mellonta-tauta>. Último acceso: 4 de octubre de 2022.

<https://www.museovioletaparra.cl/violeta-parra/obras/discografia/>. Último acceso: 2 de diciembre de 2022.

<https://www.telesurtv.net/news/violeta-parra-cinco-canciones-revolucionarias-20181004-0013.html>. Último acceso: 2 de diciembre de 2022.