

En los comentarios de los ejemplos, se da por sobreentendido que el tango respeta determinadas estructuras formales, que han ido variando en el tiempo. Pero al mismo tiempo vamos presenciando variantes y excepciones, y, al parecer, no es debido a que los tangos en cuestión sean considerados estructuralmente raros. Pablo Kohan explica la corriente conservadora y, dentro de la renovadora, la “melodista” y la “integradora”, que “promueven la creación de tangos que se apartan de aquella regularidad formal que había caracterizado a la Guardia Vieja y a los tangos de la corriente tradicional de esos mismos años”. En 1923 “son mayoría los tangos que presentan sólo dos secciones”.

En perspectiva histórica larga, ¿qué es, en verdad, lo que permanece del enfoque formal, y qué es lo que varía? Más aún: ¿depende de alguna estructura formal el que podamos decir “esto no es un tango”? El adelanto de enfoques analíticos que se hace en el folleto del álbum permite ir pensando que si la forma cambia y el producto sigue siendo tango, no debería ser sobre ese aspecto formal que apoyáramos el peso de nuestras definiciones. Dicho de otra manera: la comprobación de que los tangos tengan tal o cual estructura formal no funciona al revés. El que una pieza sea ABA (o AABBA, que no es lo mismo) no nos permite concluir que quizás sea un tango. Las músicas populares deberían permitir –entre otras cosas– cuestionar los esquemas académicos de análisis centrados en la música culta europea de los siglos XVIII y XIX, y situar sus límites. Y ocurre que el tango cambia, también en su esquema formal, y sigue siendo tango. Es otro aspecto en el que nos permite sumergirnos esta colección de setenta y cinco ejemplos sonoros, inteligentemente comentados.

Coriún Aharonián

Omar Corrado (comp): *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2014). ISBN: 978-987-29830-5-5, 153 p.

El diálogo crítico respecto a la tradición y a la herencia musical centroeuropea que atraviesa todos los planos de sus obras –tanto a nivel micro como macro–, colocan a Graciela Paraskevaídis en una posición ideológica-estética muy particular. Desde su enigmática *magma* (1967-1968), sus composiciones, alejadas de los modelos estéticos hegemónicos, instauraron una declaración de principios ante problemáticas clave por las que atravesó la música latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Por dicho motivo creo meritoria la aparición de *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis* de Omar Corrado, editado por Gourmet Musical Ediciones.

El libro está compuesto por ocho artículos de autores de diversas procedencias. En un sentido general, se podría discriminar el corpus en dos grupos. Por una parte hay artículos de carácter panorámico, que tienen como objetivo un trabajo

más abarcativo y aglutinador de las creaciones paraskevaidianas; y por otra parte, otros que se concentran más en estudiar una problemática determinada tomando como base una composición en particular o un ciclo de obras.

Corrado nos advierte ya desde la introducción que “la mayor parte de los autores son compositores activos, lo que los coloca en un sitio privilegiado para comprender la intimidad de la construcción musical” (p. 12), aspecto que se evidencia tan solo con hojear el libro. La predominancia clara de artículos –incluso en el de los musicólogos– con una fuerte insistencia en la descripción técnica de recursos compositivos, quizás pueda hacer declinar a aquellos lectores no tan familiarizados con el lenguaje musical (sobre todo del siglo xx). Pero en la medida que uno se adentra en la lectura, se da cuenta de que son textos amenos, y que aun el lector no especializado puede llegar a comprender el objetivo de cada autor.

Para un mejor entendimiento del contenido del libro sería ideal realizar un camino preliminar de lectura no lineal. La presentación hecha por Corrado en la introducción podría complementarse con los artículos de Cergio Prudencio y de la misma compositora. Tanto en *El grito en el cielo* del compositor boliviano como en *Apuntes (auto) biográficos (a la manera de Silvestre Revueltas y Juan Carlos Paz)* de Paraskevaídis, se lleva adelante un recorrido por su obra musical y teórica, ubicando espacial y temporalmente al lector en el universo paraskevaidiano.

Si bien se tratan de “Estudios sobre la obra musical”, con la lectura de los diferentes escritos uno se va introduciendo poco a poco también en el pensamiento crítico de la protagonista. Así, junto con el riguroso análisis musical, todos los autores exponen paralelamente justificaciones sobre la interrelación causal entre su obra y la realidad circundante de creación, “apoyándose” una y otra vez en comentarios de la compositora argentino-uruguaya, lo que genera que por momentos pareciera estarse leyendo a la misma Paraskevaídis.

Pero si tomamos, por ejemplo, la cita de la contratapa del libro –“Aunque a nadie le importe mucho, ser compositor o intérprete es una manera de estar en el mundo, es hacer preguntas y buscar respuestas, es tratar de existir y resistir, dudar y cuestionar. También es un modo de ejercer el derecho a la libertad, y por ende, un acto de rebeldía”–, notamos instantáneamente que más que ilustrativa, se trata de un manifiesto que hace que resulte casi imposible obviar sus palabras para reflexionar y escribir acerca de su obra.

Así como su producción es abordada en su doble faceta –de compositora y teórica–, es, a su vez, descrita y analizada desde distintas perspectivas. El lector no se encontrará solo con artículos de musicólogos, sino también de compositores y músicos-intérpretes, lo que lo convierte en un interesante libro por su enriquecedora multiplicidad panorámica de enfoques.

Max Nyffeler es con quien Paraskevaídis creó en 2004 el emblemático sitio electrónico www.latinoamerica-musica.net. En este caso, el periodista suizo con formación musicológica colabora escribiendo sobre los rasgos propios y ajenos que evidencian sus obras. Las influencias son muchas y distintas. Desde la liturgia ortodoxa griega, pasando por los mambos de los años 50 de Dámaso Pérez Prado, hasta el

encuentro posterior en la década del 60 ya como becaria del CLAEM (Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella) con las obras de Edgar Varèse, Iannis Xenakis y Luigi Nono. La confluencia estético-ideológica le otorga una cualidad particular: ser pionera –según el autor– de un nuevo tipo de música que fundamentalmente ya no está comprometida con las normas estéticas de Europa. Para ilustrar su interpretación, Nyffeler se detiene en una pieza clave: *huauqui*. El silencio es tratado aquí como un elemento estructurante, despojado de su tradicional cualidad lindante. Su utilización en esta obra de 1975 denota con su espectro no sonoro la referencialidad a los dramáticos tiempos de dictadura en el Uruguay durante los años setenta, momentos en que la sobrevivencia dependía del mutismo voluntario o impuesto. En fin, su presencia, contrariamente a toda alusión de ausencia, es una afirmación del *estar* etkiniano de la música latinoamericana.

El alemán Thomas Beinel combina actualmente su labor de compositor con su desempeño como investigador de la Radio Nacional de Alemania en el área de la música latinoamericana actual. En su artículo “Símbolo y resistencia” realiza un examen del trabajo compositivo y para ello se nutre de un importante número de obras de la producción paraskevaidiana, evidenciando cómo los cambios estilísticos van cambiando en paralelo con la situación político-social en la que fueran creadas. Luego de una exposición clara y efectiva entre el análisis de realidades históricas y políticas y su relación con las estrategias estéticas, se puede notar cómo en todas las obras el “gesto” musical se corresponde con un “gesto” ideológico y a su vez dialéctico. Las acciones sonoras se transforman en símbolos con múltiples significaciones extra-musicales y, a su vez, se convierten en manifestaciones claras de resistencia.

Luego de redactar la experiencia de compartir una gira en el mes de agosto de 2010 por el interior de Argentina con la compositora interpretando su producción pianística, el pianista colombiano Daniel Áñez escribe sobre la música para piano solo y se adentra en la exposición de una propuesta analítica creada por él mismo en torno a la temática. Tomando como punto de partida el ensayo de Edward Pearsall sobre la “no-discursividad”, propone seis categorías “no-discursivas” posibles de hallar en el repertorio de Paraskevaídís para este instrumento. Son ellas la “repetición estricta”; “repetición desordenada”; “progresión infinita”; “cortes de bordes duros”; “movimientos extremadamente lentos”; y “frase solitaria”. Todas son explicadas y ejemplificadas sistemáticamente.

El compositor entrerriano Osvaldo Budón realiza un sondeo de las características propias de la música de Paraskevaídís, y encuentra que la séptima de la serie *magma* (1984) escrita para catorce instrumentos de viento presenta un vínculo que la interrelaciona con algunos procedimientos compositivos de Edgar Varèse y las argumentaciones de Juan Carlos Paz sobre la música del siglo xx. Si bien *magma VII* es una obra típicamente paraskevaidiana, es en esta donde, según Budón, queda expuesta claramente la influencia de puntos clave del lenguaje varesiano, tales como la importancia otorgada a la materialidad del sonido y al “desarrollo estático”.

Wolfgang Rüdiger es doctor en musicología y además de ejercer la docencia musical, es autor de ensayos sobre música contemporánea. En su texto “Sendas cor-

tantes, cantables” estudia *sendas* (1992) para siete instrumentos de vientos y piano, obra estrenada por el Ensemble Aventure, de cual Rüdiger es director artístico. En cada una de las cuatro *sendas* se encuentra, en sus epígrafes, una cita del poema *Tratos* (1983/1984) de Juan Gelman. Del análisis se concluye que, más allá de estar regidas por el principio de oposición estatismo-dinamismo, cada una de las cuatro *sendas* –I. cortante; II. cantable; III. agresivo; IV.ailable– posee un carácter musical propio como así también testimonial dado por los *incipit* del texto de Gelman.

Además de realizar la traducción de los textos escritos originalmente en alemán, Natalia Solomonoff lleva adelante una interpretación de los recursos compositivos y expresivos de la música de Paraskevaídis a través del estudio de cuatro obras con participación de la voz. En “...vivir tan hondo...”. *Humanismo y militancia en y por el sonido*, la compositora rosarina se adentra en el análisis de *discordia* (1998), para nueve cantantes; *dos piezas para oboe y piano* (1995); *pero están* (1994), para flauta, oboe y soprano; y *nada* (1993), para soprano solista. Solomonoff señala de qué modo en las cuatro obras que incluyen la presencia de la voz (pero con distinto grupo camarístico), la compositora “provoca” con su particular procedimiento desfuncionalizador de la palabra, ya que logra mantener fuerza expresiva, aun cuando falta la palabra. Este tipo de procedimientos al que se podría adicionar el uso del silbido (inclusive emitido no por el solista sino por los instrumentistas), corresponde a maneras de proceder musicalmente con la intención de mantenerse apartada de la tradición centroeuropea.

Junto con el trabajo compilatorio del libro, Omar Corrado también colabora con un artículo en donde centra su estudio en obras tempranas de Graciela Paraskevaídis sobre poemas de Cesare Pavese. Una vez más, la reflexión crítica sobre el hecho musical no es ajena a la compositora, quien a través de diferentes recursos compositivos e interpretativos, propone una manera diferente de la habitual correspondencia entre texto y música. En “...*altre voci e risvegli...*” se presenta un análisis de piezas corales en base a dos textos –*La terra e la morte* (1968) y *E desidero solo colori* (1969)– del escritor italiano, compuestas por Paraskevaídis durante su estadía en Alemania. Corrado señala que en estas piezas *a cappella* ya se perciben el universo técnico y su posicionamiento conceptual y estético que proyectará a lo largo de su carrera: la búsqueda constante por liberar el sonido de la tradición centroeuropea y dotarlo con sentido propio. En palabras del autor, “fundar el acto compositivo en el sonido como punto de partida” (p. 119).

A modo de apéndice, el libro finaliza con más información sobre Graciela Paraskevaídis. Se completa con un catálogo de las obras, con discografía que contiene su producción, también con un importante corpus de textos escritos por ella, y finalmente una bibliografía acerca de su música. Por último, cabe remarcar que teniendo en cuenta que ningún trabajo compilado aquí fue extraído de publicaciones nacionales, merece ser reconocida la labor tanto de Corrado como de Gourmet Musical Ediciones por poner en circulación estos *Estudios sobre la obra de Graciela Paraskevaídis*.