

GRACIELA PARASKEVAÍDIS Y EL CLAEM

UN ANTES Y UN DESPUÉS EN SU PRODUCCIÓN MUSICAL

GRACIELA PARASKEVAÍDIS AND THE CLAEM

BEFORE AND AFTER IN HER MUSICAL PRACTICE

María Lihuen Sirvent / lihsirvent@gmail.com

Universidad Estatal de Nueva York en Buffalo, Estados Unidos.

Recibido: 17/09/2021
Aceptado: 28/02/2022

RESUMEN

Graciela Paraskevaídis fue latinoamericana por un esfuerzo consciente basado en una postura ideológica consustancial con su práctica profesional. Su paso por el Centro de Altos Estudios Musicales (CLAEM), en el bienio 1965-1966, propició un punto de inflexión en su práctica musical al conectarla con colegas de diferentes países latinoamericanos.

Para corroborar el impacto que el CLAEM pudo tener en la producción musical de la compositora, en este trabajo analizaremos *5 piezas para piano*, una obra del año 1964 y la contrastaremos con su producción pianística posterior. Este análisis nos permitirá caracterizar rasgos que definen su música y empezar a comprender de qué modo éstos se hallaban incipientes en su producción temprana, así como también documentar posibles búsquedas artísticas que luego fueron descartadas.

PALABRAS CLAVE

Identidad latinoamericana; Paraskevaídis; piano; CLAEM

ABSTRACT

Graciela Paraskevaídis was Latin American by a conscious effort based on an ideological positioning, inherent to her professional practice. Her time at the Centro de Altos Estudios Musicales (CLAEM), where she was a fellow in the years 1965 to 1966, led to this breaking point by connecting her with colleagues from different Latin American countries.

To uphold the impact of this experience on her music, we will analyze *5 piezas para piano* written in 1964, and we will contrast this analysis with her later piano work. This will allow us to characterize qualities that define her music and thus begin to understand how these qualities were dawning in her early work. We will also be able to document artistic pursuits that she may have discarded.

KEYWORDS

Latin american identity; Paraskevaídis; piano; CLAEM



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NonCommercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

La compositora argentina-uruguaya Graciela Paraskevaídis (1940-2017) es reconocida internacionalmente tanto por su producción artística como musicológica, ambas fuertemente impulsadas por un posicionamiento político explícito.

Sostenemos que la identidad latinoamericana de su obra es el resultado de un esfuerzo consciente que no se fundamenta en la mera coincidencia geográfica. Lo latinoamericano en su música es una actitud que se evidencia en el uso de un grupo de técnicas compositivas y de recursos estéticos, que además es ideológica y consustancial con su práctica profesional. En ese sentido, la experiencia en el Centro de Altos Estudios Musicales (CLAEM), donde ella fue becaria en el bienio 1965-1966, propició un punto de quiebre en su producción artística. Como becaria en el CLAEM, Paraskevaídis accedió a uno de los procesos de modernización estética más relevantes del siglo XX en América Latina, pero, más importante aún, pudo contactarse con colegas de diferentes países del continente. Fue esta conexión entre diferentes puntos de la periferia, más que la conexión de la periferia con el centro, lo que le permitió reconocer la necesidad de desarrollar un paradigma propio para crear, estudiar y entender la música latinoamericana.

Creo no equivocarme al decir que el CLAEM, como fragua generacional de la creación musical latinoamericana, no tuvo intenciones ni objetivos de asumir (...) ninguna responsabilidad histórica o ideológica como vanguardia continental de la creación musical (...). En todo caso, no en el momento activo de su breve existencia, pero sí tal vez como consecuencia post beca, a través de la obra y acción individual de algunos de los ya ex becarios. Tal vez fue ésa la idea original de su plataforma continental. Tal vez germinó a futuro que no era necesario deambular por centros metropolitanos nortecéntricos ni para estar informados ni para componer sin tutelajes. (Paraskevaídis, 2011, p. 3)

Un ejemplo relevante que ilustra este intercambio entre colegas es el texto del homenaje a Jacqueline Nova, la compositora colombiana que también fue becaria en el CLAEM. Paraskevaídis habla de las reuniones más o menos frecuentes con, además de Nova, el guatemalteco Joaquín Orellana y la brasileña Marlene Rodrigues:

Nuestros temas giraban a menudo acerca de las posibilidades de la composición con medios electroacústicos, por un lado, y alrededor de los aconteceres en nuestros respectivos países y en el resto del continente, por otro, aconteceres que nos conmocionaban y nos llamaban a urgentes planteos de nuestra condición de compositores, en esa América Latina que en algunos de sus rincones transitaba por esos años una vez más el hermoso y terrible camino de encontrarse a sí misma. (Paraskevaídis, 2002, p. 21)

La primera obra en el catálogo de Graciela Paraskevaídís es *magma*¹ para ensamble, escrita en 1966/1967 (Corrado, 2014, p. 127), inmediatamente después de sus años de becaria, lo que es una muestra del impacto que tuvo el CLAEM en la identidad de la compositora.

A pesar de no ser en realidad mi opus 1 cronológico, lo es oficial y voluntariamente, por señalar, a mi juicio, el verdadero comienzo de mi trabajo compositivo, a partir de la toma de conciencia y las experiencias vividas en mi pasaje de estudios y discusión en el CLAEM. (Paraskevaídís, 1996, p. 2)

Sabemos que previamente al CLAEM, la compositora había cursado estudios en el Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires donde tomó clases de composición con Roberto García Morillo (Latinoamérica Música, s.f.). En el libro *Estudio sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís* de Omar Corrado (2014) se mencionan cinco obras anteriores a 1966 (p. 130),² que al momento de la publicación del libro estaban en revisión.³ Pudimos encontrar las partituras de dos de ellas: *Parámetros* para ensamble del año 1965 y *5 piezas para piano* de 1964.⁴

Para poder describir su música anterior al CLAEM, en este trabajo analizaremos la obra *5 piezas para piano*. Luego compararemos sus características con el resto de sus obras para piano solo: *un lado, otro lado* (1984), *otra vez* (1994), *en abril* (1996), *...a hombros del ruiseñor* (1997), *contra la olvidación* (1998), *dos piezas para piano* (2001), y *cada cual* (2010) (GP-magma, s.f.). De esta manera, el piano como instrumento solista será la constante para basar esta comparación. Nuestro objetivo es describir el impacto que, de acuerdo con la compositora, el CLAEM tuvo en su producción musical.

Desde *un lado, otro lado* hasta *cada cual*, podemos afirmar que su música tiene rasgos constantes que permiten reconocer su identidad creadora. Coincidimos con Omar Corrado cuando afirma que «[e]l desarrollo del pensamiento musical de Graciela Paraskevaídís muestra una indudable coherencia a través de los años.» (GP-magma, 2006). Debido a esta coherencia interna resulta difícil, quizás incluso imposible, establecer etapas en la cronología de su producción para piano.

1 Respetamos las minúsculas del título de las obras como figuran en las partituras.

2 Las obras cuyas partituras no hemos podido rastrear todavía son: *Sonata para piano* (1960), *Cuarteto de cuerdas* (1961) y *Música para orquesta* (1962).

3 No hemos podido encontrar rastros de que esas revisiones se hayan realizado. Tampoco hemos encontrado registro de que *5 piezas para piano* se haya estrenado.

4 Encontramos copias de los manuscritos de estas partituras en la biblioteca de la Universidad de Indiana, en Estados Unidos.

Daniel Áñez ha abordado la obra para piano de la compositora desde la doble mirada de intérprete y de teórico. En su tesis de doctorado para la Universidad de Montreal *Silencio, repetición y estatismo: elementos no discursivos en obras para piano seleccionadas de Graciela Paraskevaídís, Eduardo Bértola y Mariano Etkin*,⁵ Áñez analiza una obra para piano de cada uno de esos compositores para abordar la no discursividad en sus músicas desde una dimensión política (Áñez, 2011, p ii). Luego, en el artículo *La música para piano de Graciela Paraskevaídís* (2014), el autor profundiza estas ideas centrándose en un trabajo más extensivo sobre la compositora y su producción pianística entre los años 1984 y 2001.

Áñez reconoce los siguientes aspectos distintivos: «...la simplicidad de los materiales, el anti-virtuosismo de las obras, la construcción en bloque de todos los elementos de las piezas (dinámicas y planos, tempos y ritmos, materiales y forma)» (Áñez, 2014, p. 36).

Antes de empezar con el análisis musical, haremos algunas observaciones sobre los títulos de las obras abordadas en este trabajo. Como dijera Mariano Etkin, «la música es el arte más abstracto y el título es el momento de la salida de esa abstracción (...) La modernidad de mediados del siglo XX parece querer esconderse detrás de una anomia que no es tal.» (Schinca, 2015). Etkin enumera algunos ejemplos de títulos que intentan evitar lo más posible cualquier condicionante semántico sobre la obra. Para el compositor, incluso en el caso de *Música 1946* de Juan Carlos Paz, el hecho de decir que una obra es música ya es una afirmación que se presta a debate.

Títulos como *5 piezas para piano* parecen alinearse con la mencionada modernidad de mediados del siglo XX. Pero, de manera contradictoria, los nombres de cada número están muy cargados de significados y asociaciones tradicionales: *I. Misterioso*, *II. Birichino* (que significa pícaro), *III. Tragico*, *IV. Grottesco* y *V. Funebre*. Junto a estos nombres encontramos también las indicaciones de carácter que acompañan a las marcas metronómicas: *largo*, *vivace* y *tempo di vals*. Todos estos adjetivos en italiano, el idioma tradicional de la escritura musical, nos permiten suponer que Paraskevaídís aún no había puesto en cuestión esos aspectos de la tradición.

Por otro lado, los títulos de sus obras posteriores al CLAEM tienen un contenido poético muy evocativo y, sin duda, mucho más personal. Incluso cuando consideramos un caso similar como el de *dos piezas para piano* (2001), encontramos una preocupación por el detalle en la

⁵ Traducido del inglés: *Silence, Repetition and Staticity: Non-discursive Elements in Selected Works for Piano* by Graciela Paraskevaídís, Eduardo Bértola and Mariano Etkin.

construcción del título, ausente en las piezas de 1964: la partitura de *5 piezas para piano* no tiene portada, el título se revela al final de la última página (como hiciera Debussy a comienzos del siglo pasado) y está escrito prolijamente con la ayuda de una regla de letras y números. Nosotros utilizamos el título tal como lo encontramos en la partitura, aunque en el libro de Corrado aparece con letras y mayúscula al comienzo: *Cinco piezas para piano*. [Figura 1]

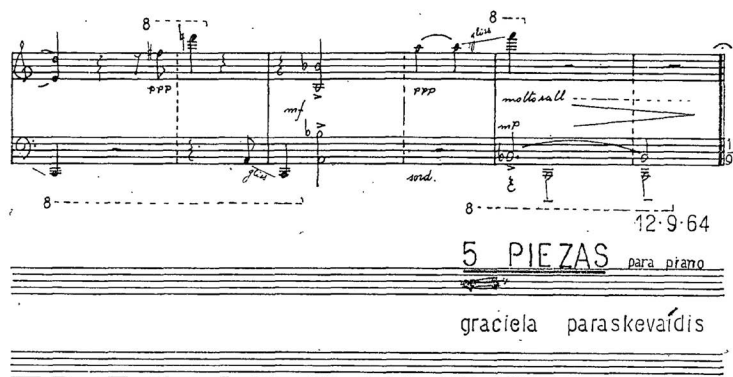


Figura 1. Graciela Paraskevaïdis. *5 piezas para piano*.

No podemos afirmar cuánto le preocupaba a la compositora este detalle en 1964, pero sí podemos mencionar un dato curioso. Debajo del título en esta última página y con la misma regla de letras firma la obra con su nombre escrito íntegramente en minúsculas (Fig. 1). Esta característica cobra mayor relevancia cuando tenemos en cuenta que la supresión de las mayúsculas es una tendencia de muchos otros compositores latinoamericanos, incluso en la actualidad. Un caso ejemplar es el de Alcides Lanza, becario del CLAEM en el bienio 1963-1964, quien la extendió un paso más allá de los títulos al escribir consistentemente su propio nombre con minúsculas (Castiñeira de Dios, 2011, p. 56).⁶

Con respecto a los números internos que conforman a *dos piezas para piano*, también encontramos un contraste importante en comparación a *5 piezas para piano*. Estos se titulan *I. preguntas inútiles para este invierno* y *II. quemando miedos*, que, lejos de poder asociarse con aspectos de la tradición centroeuropea, provienen de *Antología Personal* (1962-1968) de Juan Gelman⁷ (Paraskevaïdis, 2001, p. 1), poeta argentino que también es referenciado en los títulos de las obras

⁶ Respetamos las minúsculas de su nombre como el las escribiera al firmar sus obras, los correos electrónicos que hemos intercambiado con él y también como se lo menciona en el libro *La música en el Di Tella, Resonancias de la modernidad* (Castiñeira de Dios, 2011).

⁷ Juan Gelman (1930-2014) fue un poeta y periodista argentino con una activa militancia política en contra de la última dictadura cívico-militar.

...a hombros de un ruiseñor y contra la olvidación y cuya cita es parte del posicionamiento ideológico intencional de la compositora.

En este trabajo, como ya fue dicho, nos interesa centrarnos en las características musicales de las obras para describir el impacto del CLAEM en la trayectoria artística de la compositora. Para ello, a continuación, analizaremos 5 piezas para piano.

5 piezas para piano presenta un motivo que recurre respetando una estructura interválica a lo largo de sus cinco números. Este es variado de acuerdo con los procedimientos típicos del modelo tradicional de desarrollo temático tales como retrogradaciones, aumentaciones, inversiones y sus combinaciones.

En la figura 2 se representan distintas apariciones del motivo inicial a lo largo de los números I, II, y IV; en la figura 3, el material compartido por los números III y V [Figura 2]. Como se puede ver en ambas, el desarrollo de los materiales se realiza alrededor de la estructura de tres notas a distancia de cuarta justa y quinta aumentada con un intervalo marco de 8° aumentada. Este núcleo es el hilo conductor de la estructura de alturas de toda la obra.

Primera aparición:
I. Misterioso.
c. 2-3

I. c. 3-4 I. c. 7 I. c. 11-12

II. Birichino
c. 1 II. c. 3 II. c. 18 II. c. 19 II. c. 30

III. Trágico
c. 6 III. c. 7-8

IV. Grottesco
c. 2 IV. c. 5 IV. c. 17

V. Funebre
c. 3 V. c. 4-5

[Figura 2]. Algunos ejemplos de la estructura de alturas.

El despliegue registral en cada una de las cinco piezas se da a partir del uso de intervallos amplios. Los intervallos mayores a una cuarta, incluyendo a los compuestos (superiores a la octava), son los más utilizados para recorrer el registro completo del piano. Por otro lado, las segundas son evitados casi completamente. Las únicas excepciones se hallan en *Birichino*, el segundo número de la obra: encontramos una segunda menor armónica entre los cc. 22 y 23, otra en el compás 40 y dos segundas mayores melódicas en el c. 36.

El ritmo de estas piezas es predominantemente métrico. El primer número, *Misterioso*, es lento y consiste en una melodía en valores de semicorcheas, corcheas y negras (sin tener en cuenta los valores más largos de final de frase) sobre un acompañamiento de notas largas. *Birichino* es un movimiento rápido de carácter *vivace*. Se trata de un ritmo ternario donde el valor más breve y predominante es la corchea. El tercer número, *Trágico*, es lento, pero a diferencia del primero, las subdivisiones de semicorcheas en la melodía son más frecuentes y el valor más breve es la semicorchea de quintillo [Figura 3]. El cuarto número, *Grottesco*, sigue, a grandes rasgos, la estructura rítmica y textural de un vals. Finalmente, *Fúnebre* es muy similar al tercero debido a la recurrencia textual de un material musical extenso en relación a la duración total de ambos.

III. Tragico
c. 7-8

Largo $\text{♩} = 46$

V. Funebre
c. 4-5

Largo $\text{♩} = 42$

Figura 3. Material recurrente en III y V.

Como marco de referencia de estas dimensiones, en la tabla de la figura 4 se representan los *tempi* y las duraciones en tiempo y en cantidad de compases de cada uno de los números. [Figura 4]

Las dinámicas acompañan mayormente al movimiento melódico con indicaciones de *crescendo* y *diminuendo* en los ascensos y descensos de registro. Todas las variaciones son graduales excepto en dos ocasiones: una indicación de *fortissimo* luego de un *pianissimo* en el c. 9 del primer número y otra de *piano súbito* en el c. 32 del segundo. Este comportamiento puede parecer genérico, pero cobrará relevancia cuando lo comparemos con el de sus obras posteriores.

Número	Título	Tempo	Caracter	Duración aproximada
I	Misterioso	♩=48	Largo	50 segundos
II	Birichino	♩ ca.120-126	Vivace	40 segundos
III	Tragico	♩=46	Largo	1 minuto
IV	Grottesco	♩=104	Tempo di vals	26 segundos
V	Funebre	♩=42	Largo	1 minuto

Figura 4 . Tabla de tempi y duraciones.

Al contrastar esta descripción de *5 piezas para piano* con sus otras obras, reconocemos cuatro rasgos que han sido abandonados en pos de nuevos comportamientos musicales: el desarrollo temático, ciertos aspectos tradicionales del comportamiento rítmico, la intensidad como mero énfasis expresivo de otros parámetros musicales, y la abundancia de texturas, formas y materiales dentro de una sola pieza musical.

En primer lugar, el desarrollo temático que implica la distribución más o menos equitativa del total cromático y los movimientos melódicos (aunque sinuosos y escalonados) que recorren linealmente los extremos registrales fueron suplantados por grupos de alturas caracterizadas por su sonoridad tímbrica y no por sus propiedades interválicas. Es decir que los procedimientos compositivos se vinculan a la materialidad del sonido y no al desarrollo con su despliegue lineal.

En sus obras posteriores, los registros usualmente se organizan por estratos independientes. En *un lado, otro lado* y en *otra vez*, encontramos una separación en tres estratos: extremo agudo, registro medio y extremo grave. En la obra *en abril*, todo el material se concentra en el registro central del piano. En *contra la olvidación* ocurre algo parecido, pero menos acotado, abarcando desde el registro medio hacia el extremo agudo. En *cada cual* se utiliza la totalidad registral del piano organizada en estratos independientes.

En muchas obras los materiales musicales están constituidos por un grupo de alturas fijas que no se desarrolla. En, por ejemplo, *quemando miedos*, el segundo número de *dos piezas para piano*, uno de los materiales musicales consiste en las alturas *do re mi fa* que se alternan desordenadamente a un ritmo estable de corcheas sin ningún desarrollo basado en sus propiedades interválicas.

En segundo lugar, en *5 piezas para piano* encontramos ciertos aspectos tradicionales en el comportamiento rítmico que no se encuentran en sus obras posteriores. Señalamos que en la obra de 1964, la alternancia de tempo lento y tempo rápido funciona como ordenador formal. También mencionamos que *Grottesco*, el cuarto número, es un vals, lo que determina los rasgos generales de su comportamiento rítmico y su textura musical. A grandes rasgos, el ritmo de esta obra a lo largo de todos sus números está organizado en una estructura métrica pulsada y más o menos clara al servicio del movimiento melódico y no como parámetro independiente.

En sus obras posteriores, en cambio, desaparece la alternancia de *tempo*. Tampoco encontramos estructuras rítmicas heterónomas, como la del vals (u otra forma predeterminada) que organicen a priori el comportamiento de la obra. Por el contrario, abundan los ejemplos donde el ritmo se comporta como una unidad independiente de los otros parámetros. Mencionamos que en *quemando miedos* las alturas fijas se alternan sobre un devenir constante de corcheas, que es análogo a la permutación de ritmos fijos que se da, por ejemplo, en una de las secciones intermedias de la obra *un lado, otro lado* en donde las duraciones de dos, tres, cuatro y cinco pulsos se suceden desordenadamente.

También es característica la aparición de los movimientos perpetuos en los que se establece un valor fijo como pulsación y se sostiene persistentemente a lo largo de toda una obra. El caso ya citado de las corcheas de *quemando miedos* es un ejemplo representativo, pero podemos mencionar otros como la pulsación en negras de *contra la*

olvidación o, menos rigurosamente, las pulsaciones en corcheas y negras de los ostinatos de *en abril*.

En tercer lugar, incluimos el comportamiento de las intensidades como mero énfasis expresivo de otros parámetros musicales, elaborado en un rango fluido y versátil con variaciones dinámicas detalladas. En las obras posteriores, en cambio, encontramos lo que Cergio Prudencio llama «dinámica sensitiva» (2014, p. 15) en la que se adopta o un punto fijo en algún límite de la escala y se sostiene a lo largo de toda una obra, o las variaciones dinámicas se dan en bloques contrastantes, abruptos y/o escalonados. En ambos casos, los cambios graduales de intensidad se evitan lo más posible. La única excepción es la del trino de los cc. 6 a 17 de la obra *un lado, otro lado*. El *crescendo* de *piano pianissimo* a *forte fortissimo* seguido de *diminuendo* que vuelve a *piano pianissimo*, es parte constitutiva de ese material. En todas las demás obras, se manifiesta alguna de las dos variantes del comportamiento dinámico descrito por Prudencio. En el caso de *contra la olvidación*, por ejemplo, pide en sus indicaciones «atender a los cambios y planos dinámicos de f y mf» (Paraskevaídís, 1998, p. 2). Por otro lado, varias obras directamente mantienen una dinámica inmóvil en algún extremo, como *otra vez* o *en abril*, ambas con la indicación de *sempre pianissimo*.

Finalmente, encontramos que la abundancia de texturas, formas y materiales presente en *5 piezas para piano*, es abandonada posteriormente. La producción pianística post CLAEM de Paraskevaídís se caracteriza por la austeridad y estatismo en la composición de los materiales musicales yuxtapuestos en la textura. *5 piezas para piano*, sin tratarse de una obra sobrecargada de diversidad, definitivamente no posee la austeridad ni el estatismo extremos que sí destaca en su producción posterior.

En el mismo sentido, Áñez ha señalado que el «estatismo de materiales se puede encontrar en todas las obras para piano. Los conjuntos de notas usadas para una pieza se proponen desde el principio de la obra y permanecen sin variación de principio a fin. Las recurrencias de materiales se dan sin desarrollo y con mínima o nula variación.» (Áñez, 2014, p. 37).

De cualquier modo, es necesario aclarar que en *5 piezas para piano* ya se manifiestan incipientemente algunos rasgos que la compositora explorará en profundidad en su obra posterior. El interés temprano por los límites se puede ver en el uso de los extremos registrales, en la brevedad de cada número y en los tempi lentos extremos, apenas sostenibles. Otra cualidad que perdura es la preferencia por los intervalos de séptima y novena, aunque, como dijimos, en este contexto

temprano se desarrollan a partir de su interválica y sus propiedades armónicas, mientras que en las obras posteriores estos intervalos son objetos definidos por su sonoridad tímbrica.

Podemos concluir con que los rasgos explorados en *5 piezas para piano* que luego son abandonados en sus otras obras para ese instrumento son aquellos que más alineados con la trayectoria de la tradición musical según se la interpretaba en aquel momento en América Latina. Fundamentalmente, las nociones de desarrollo temático, la importancia central de las relaciones interválicas de alturas y de las estructuras formales predeterminadas.

Luego de la experiencia del CLAEM, despreocuparse por pertenecer a las vanguardias europeas y estadounidenses de mediados del siglo XX parece haber sido la consigna, y no solo desde la práctica compositiva, sino también con respecto al estudio e investigación musicales. Según Paraskevaídís,

...hay que partir desde el creador y su contexto, desde adentro del hecho mismo y no abordarlo sólo desde afuera, imponiéndole patrones preexistentes, que sólo servirán para comprimir la información y el contenido en una reducción lamentable, como ésta, bastante habitual: Revueltas se parece a Stravinski. (Paraskevaídís, 1999, p. 3).

A partir del CLAEM, Graciela Paraskevaídís, junto a otros compositores entre los que podemos mencionar a Coriún Aharonián y Mariano Etkin, comenzó a construir los núcleos de la narrativa acerca de la identidad musical latinoamericana sobre la cual se construyó su legado. Explorar las alternativas sonoras en un contexto de austeridad y estatismo se convirtió en una constante dentro de su música. De qué manera esa búsqueda fue compartida por diferentes compositores latinoamericanos de esa generación, es una pregunta que queda abierta para futuros trabajos.

REFERENCIAS

Áñez, D. (2011). *Silence, Repetition and Staticity: Non-Discursive Elements in Selected Works for Piano by Graciela Paraskevaídís, Eduardo Bértola and Mariano Etkin*, (Tesis de doctorado). Facultad de Música de la Universidad de Montreal, Canadá.

Áñez, D. (2014). La música para piano de Graciela Paraskevaídís. En O. Corrado (Comp.), *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís* (pp. 55–61). Gourmet Musical Ediciones.

Castiñeira de Dios, J. (2011). *La música en el Di Tella, resonancias de modernidad*. Secretaría de cultura de la presidencia de la Nación.

Corrado, O. [Comp.] (2014). *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís*. Gourmet Musical Ediciones.

GP-magma. (s.f.). <http://www.gp-magma.net/contacto.html>

GP-magma. (s.f.). *Testimonios*. http://www.gp-magma.net/es_testimonio.html

Prudencio, C. (2014). El grito en el cielo. En O. Corrado (Comp.), *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís* (pp. 15–18). Gourmet Musical Ediciones.

Schinca, J. (13 de julio de 2015). *JIDAP2013 UNLP 2ª parte*. [Archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/otq7gbgZBD8?t=995>

Latinoamérica Música. (s.f.). *Biografías*. <https://www.latinoamerica-musica.net/bio/paraskevaidis-in.html>

Paraskevaídís, G. (1996). cd m a g m a / nueve composiciones. http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-cd-magma-PLANTILLA.pdf

Paraskevaídís, G. (2002). Jacqueline Nova en el contexto latinoamericano de su generación. A *Contratiempo*, (12), 19-27. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7642222>

Paraskevaídís, G. (1998). Contra la olvidación. http://www.gp-magma.net/pdf/partituras/contra_la_%20olv.pdf

Paraskevaídís, G. (octubre de 1999). *La investigación musical en su laberinto*. Conferencia de clausura en el 1º Foro de Investigación, Universidad de los Andes, Santa Fe de Bogotá, Colombia.

Paraskevaídís, G. (2011). *De mitos y Leyendas*. http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-CLAEM-2011.pdf