UCA
Pontificia Universidad Católica Argentina
Biblioteca digital
de la Universidad Catolica Argentina

Varassi Pega, Bárbara

La obra de Gustavo Beytelmann como referencia para nuevas creaciones en la escena del tango actual

Décima Jornada de la Música y la Musicología, 2013
Jornadas Interdisciplinarias de Investigación
Facultad de Artes y Ciencias Musicales - UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.
La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Varassi Pega, Bárbara. "La obra de Gustavo Beytelmann como referencia para nuevas creaciones en la escena del tango actual" [en línea].Jornada de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación : Investigación, creación, re-creación y performance, X, 4-6 septiembre 2013. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Buenos Aires. Disponible en: http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/obra-gustavo-beytelmann-como-referencia.pdf [Fecha de consulta: ….]

LA OBRA DE GUSTAVO BEYTELMANN COMO REFERENCIA PARA NUEVAS CREACIONES EN LA ESCENA DEL TANGO ACTUAL

BÁRBARA VARASSI PEGA

INFORME DE INVESTIGACIÓN

Resumen

El objetivo de este informe de investigación es dar cuenta de la variedad de recursos y tratamientos de materiales estructurales del tango presentes en la obra de Gustavo Beytelmann (Venado Tuerto, 1945), que interrelaciona los campos académico y popular.
Luego de una breve reseña biográfica, se aborda el análisis de su obra *Encuentro*. El análisis se basa en la partitura original, la grabación realizada por el Mosalini/Agri Quintet en 1997 y en datos obtenidos en diversas entrevistas con el compositor.
Se desarrolla textualmente el análisis de la obra con los puntos estilísticos salientes y los ejemplos gráficos tomados de las partituras. Se investigan aspectos relacionados con la utilización de las secciones instrumentales, las texturas registrales y la caracterización y división de las secciones formales. Además del análisis armónico y melódico, se estudian materiales derivados de la música académica y se esquematizan una cantidad de elementos tangueros característicos. Por último, se realizan algunas observaciones sobre la interpretación de la obra.
Con este trabajo se contribuirá al estudio de las nuevas vertientes del género tango. Se espera que los recursos y técnicas compositivas empleadas por Beytelmann sirvan como punto de referencia a las nuevas generaciones.

Palabras clave: creación, tango, música contemporánea, Beytelmann, investigación

A**bstract**

The aim of this paper is to show the variety of resources and treatment of structural tango materials present in Gustavo Beytelmann's work, which connects the academic and popular fields.
After a brief review of his biography, we approach the analysis of his piece *Encuentro*. This analysis is based on the original score, the recording by Mosalini/Agri Quintet in 1997 and info gathered in several interviews with the composer.
We develop the thorough analysis of the piece with its main stylistic highlights and graphic examples taken from the score. We research issues related to the use of instrumental sections, registers, textures and the division and characterization of formal sections. Besides the harmonic and melodic analysis, we also study materials derived from western art music and schematize several tango features. Finally, we look into some issues regarding the performance of the piece.
With this work we aim to contribute to the research on new creations within the tango genre, hoping that the resources and compositional techniques in Beytelmann's music will be a reference for new generations.

Key words: creation, tango, contemporary music, Beytelmann, research

*** * ***

Introducción

El objetivo de este informe de investigación es dar cuenta de la variedad de recursos y tratamientos de materiales estructurales del tango presentes en la obra de Gustavo Beytelmann (Venado Tuerto, 1945). Este tema forma parte de mi proyecto de investigación artística en curso sobre la creación en el tango, centrado en el estudio de los rasgos novedosos incorporados al género por diversos compositores.

En los últimos años han sido varios los intentos de renovación del tango. Esto se puede apreciar en especial en las fusiones con otros géneros musicales que han generado propuestas diversas que, en mayor o menor medida, elaboran o reproducen materiales estructurales del género. Dentro de este contexto, la obra de Gustavo Beytelmann constituye uno de los pocos casos en los que la interrelación entre los campos académico y tanguero ha producido numerosas composiciones, a lo largo de más de treinta años. Según Esteban Buch, "la complejidad genérica de la música de Piazzolla abrió un espacio de posibilidades que pocas veces ha sido transitado de manera verdaderamente original. Acaso la obra de Gustavo Beytelmann [...] represente la propuesta más relevante en ese sentido, capaz de agregarle aquello que, precisamente, faltaba en el mundo de Piazzolla: la 'verdadera' música contemporánea que a partir de los años cincuenta no se volvió hacia Nadia Boulanger sino hacia Pierre Boulez y, en el caso concreto de Beytelmann, hacia Francisco Kröpfl".[1]

Comenzaré con una breve reseña biográfica del compositor, indispensable para comprender su mirada artística. Beytelmann participó desde muy joven en orquestas típicas y ensambles en que tuvo contacto con diversos géneros musicales populares que marcaron decisivamente su desarrollo posterior. Este vínculo continuó durante sus años de estudio de piano clásico, armonía y composición académica en Rosario y con Francisco Kröpfl en Buenos Aires, lo que enriquecería sus múltiples experiencias con la música popular y le permitiría, a la postre, delinear una voz única y personal en ambos campos. También integró diversos grupos de jazz y realizó trabajos como compositor para cine y, como pianista y arreglador, para diversas producciones discográficas. Pero fue en París –su ciudad de residencia desde 1976– donde su relación con el tango parece estrecharse y éste empieza a ocupar un lugar privilegiado en su producción. A partir de ese momento sus obras son "un ejemplo de cómo el tango puede representar para la música contemporánea un verdadero elemento inspirador; no una concesión a la música popular que el compositor culto realiza de tanto en tanto, sino algo que puede renovar el universo de los materiales de la tradición clásica".[2]

Estos aspectos serán rastreados a través del análisis de su obra *Encuentro*, escrita para quinteto de violín, bandoneón, guitarra, piano y contrabajo. El análisis se basa en la partitura original editada en 1999 por Tonos Musikverlags GmbH, Darmstadt, Alemania y la grabación realizada por el Mosalini/Agri Quintet en 1997. Asimismo, se utilizan datos y observaciones obtenidos en dos entrevistas con el compositor el 13/10/2012 y el 19/07/2013 (todas las citas presentes en este trabajo se extraen de dichas entrevistas).

*** * ***

La obra

Encuentro está construida, por un lado, con rasgos distintivos del lenguaje del tango organizados de una manera novedosa para el género y, por el otro, con materiales ajenos a su tradición que lo atraviesan. De este modo, al desmantelar la construcción típica del tango y utilizar libremente muchos de sus elementos estructurales característicos, Beytelmann instaura una nueva sintaxis.

[1] E. Buch, año: 2012. Tangos Cultos, p. 19.

[2] Federico Monjeau: "Presencia del tango en la obra de Julio Viera". Ponencia presentada en "Tango: Créations, Indentifications, Circulations", organizado por el "Centre de recherché sur les arts et le langage (EHESS- L'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales and CNRS- Centre National de la Recherche Scientifique) como parte del programa Globales (París, 2011).

Una de las ideas principales de la obra fue utilizar una línea melódica larga que contuviera todos los materiales constitutivos de la totalidad de la pieza. En este trabajo la llamaremos 'tema' aunque no responda a las características formales de un verdadero tema. El bandoneón la introduce en los primeros catorce compases, seguido por el violín (cc.15-31). Al analizarla, se logra comprender la utilización de algunos de sus materiales en las secciones subsiguientes, tanto en las voces principales como en las secundarias y en los acompañamientos. Por otro lado, las técnicas de escritura utilizadas en la obra caracterizan ulteriormente las segmentaciones con momentos homofónicos, polifónicos u homorrítmicos.

En *Encuentro* hay tres grandes solos que están designados a los instrumentos de cuerda: el primero, de contrabajo, cierra la primera sección de la obra (cc.48-71); el segundo, de violín, abre la segunda sección (cc.72-102) y por último, el de guitarra, es una cadencia que produce una neta fragmentación y conduce al final de la obra (cc.132-136 –no hay división de compases). Esto es interesante no solo a nivel formal –por la función de segmentación sintáctica que cumplen los solos– sino también a nivel instrumental: de un grupo de cinco elementos se enfatizan tres con características similares. Según el compositor, esta decisión estuvo influenciada por el hecho de haber sabido a priori quiénes serían los intérpretes de su obra: "Contando con la presencia de Antonio Agri no podía no escribirle un solo". A su vez, el solo de guitarra fue pensado para Leonardo Sánchez, excelente guitarrista que grabaría la obra con el quinteto.

En cuanto a la cuestión interpretativa, sabemos que en todo género musical popular existe una gran cantidad de elementos que no se hallan escritos en la partitura pero que es posible reconocer y determinar en la grabación. Ello se debe, según Pelinski[3], al "carácter ambivalente del tango como música compuesta (escrita) pero cuya naturaleza exige la concreción sonora de rasgos idiomáticos en la interpretación". En la música de Beytelmann, si bien se ha acortado esta distancia entre lo escrito y lo sonoro, resulta fundamental el aporte de los músicos del quinteto Mosalini/Agri, expertos en el estilo. La grabación da cuenta de su gran conocimiento del género, con el que le dan a la obra una profundidad y un sabor tanguero imposibles de señalar en la partitura. Asimismo, la formación musical del compositor como intérprete de tango confiere a la escritura rasgos estrechamente ligados a la ejecución de esta música popular.

Por último, otro rasgo llamativo de *Encuentro*, derivado de la música académica, es el trabajo artesanal alrededor de las direcciones de los estratos texturales, por medio del cual se articulan cambios en la instrumentación y el registro. Se compensan los movimientos de los estratos texturales, así como los cambios de las densidades instrumentales. También derivación de la música académica es cierta causalidad que el compositor parece establecer en la sucesión de los materiales. Estos se articulan cuidadosamente: por conducción y anticipación registral, por acorde o ritmo común, por nota pedal y por similitud melódica, de modo tal que algunos de esos procesos resultan imperceptibles, lo que suaviza las transiciones entre los diferentes elementos y genera fluidez. Con estos procesos Beytelmann cristaliza su idea de que en el tango "para asegurar el cambio hay que asegurar la continuidad, y para asegurar la continuidad hay que asegurar el cambio".

Estructura formal y descripción de secciones

Sección A

Como se mencionó antes, los materiales constitutivos de todas las secciones se hallan en la línea melódica de apertura; sus ritmos e intervalos se manipulan de múltiples maneras durante toda la pieza. Su perfil melódico y el timbre del bandoneón (que la presenta por primera vez) le dan una fuerte connotación tanguera. Numerosos tangos tradicionales poseen características similares: a simple escucha se percibe la íntima relación de Encuentro con el género, aunque el

[3] Ramón Pelinsky: "Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística", pp. 37-38. En "Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla", Omar García Brunelli, compilador. Gourmet Musical Ediciones, 2008. ISBN 978-987-22664-2-4.

desarrollo de la obra tenga muy poco de tradicional. Por otro lado, el marcado contraste entre secciones está ligado no solo a la tradición tanguera, sino también a la 'piazzolleana', no obstante el tipo de lenguaje de Beytelmann se aleje radicalmente del de Piazzolla. En la Figura 1 se muestran los dos primeros compases de la obra.

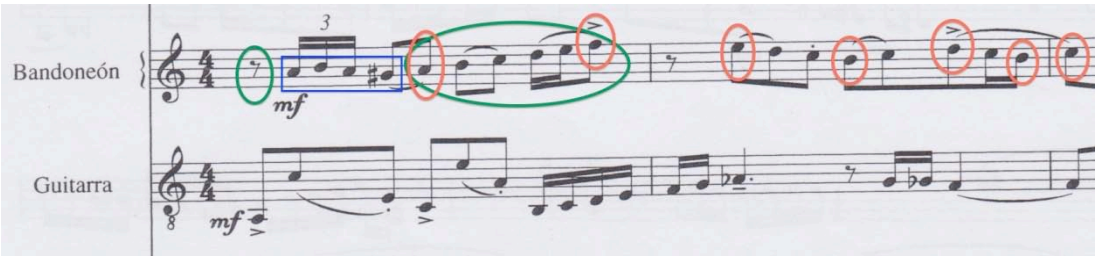

Figura 1: Inicio de la obra, cc. 1-2 [00:00-00:04]

La línea melódica comienza con un grupeto sobre el La (fundamental de la tonalidad de inicio, La menor) y está constituido por grados conjuntos que se mueven formando los siguientes intervalos decrecientes: 6ta. menor ascendente, 5ta. y 4ta. justas descendentes, 3ra. menor ascendente y descendente y 2da. menor ascendente. Dentro de los tangos con inicios comparables podemos citar dos, compuestos por Horacio Salgán (referente musical declarado de Beytelmann): *A Fuego Lento* y *A don Agustín Bardi*. Este último (Figura 2) también comienza con un grupeto (esta vez sobre el quinto grado de la tonalidad) y continúa con intervalos similares (4ta. justa ascendente y descendente, 6ta. menor ascendente, 4ta. justa descendente, 3ra. mayor descendente y 2da. menor ascendente). A pesar de su similitud, la diferencia radical se observa en la continuación de ambas líneas. En el caso de Salgán, se desarrolla un verdadero tema que reitera la fórmula de los dos primeros compases. En el caso de Beytelmann, la línea se desarrolla libremente en una variación progresiva que nunca retoma materiales de forma textual.

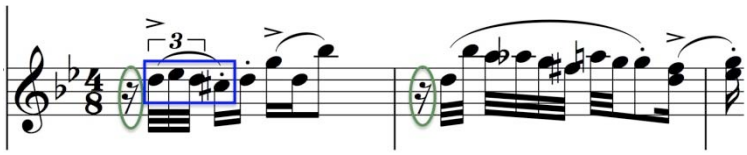

Figura 2: Inicio de *A don Agustín Bardi*, de Horacio Salgán

En el inicio de *Encuentro*, la línea del bandoneón se introduce como la voz principal de una polifonía. Por el tipo de articulación que se instaura entre las voces se percibe como un contrapunto aún sin serlo. Los instrumentos se introducen haciendo un discurso en agregación: inician bandoneón y guitarra, luego se suma el violín y por último el piano y el contrabajo en bloque. Otra peculiaridad es que la línea melódica comienza con un silencio de corchea y finaliza en un punto modulatorio que facilita la llegada a diferentes tonalidades a distancia de 2da. mayor descendente, lo que determina a la vez subsecciones. La primera de estas subsecciones está en La menor (subsección a), la segunda en Sol menor (subsección b) y la tercera en Fa menor (subsección c). De esta manera el compositor logra avanzar con un mismo material en el que se perciben una actividad y una densidad instrumental y registral crecientes, pero no la imposición de las transposiciones. A su vez, la escala ascendente inicial del tema (La, Si, Do, Re, Mi, Fa) contrasta con la escala descendente que conforman las diferentes tonalidades de llegada (La, Sol, Fa), con lo cual se obtiene un interesante macrocontrapunto de movimientos contrarios.

La subsección b comienza con la entrada de la línea del violín que se suma a la polifonía creciente. Al iniciar en la segunda corchea se acentúa aún más la percepción contrapuntística (Figura 3).

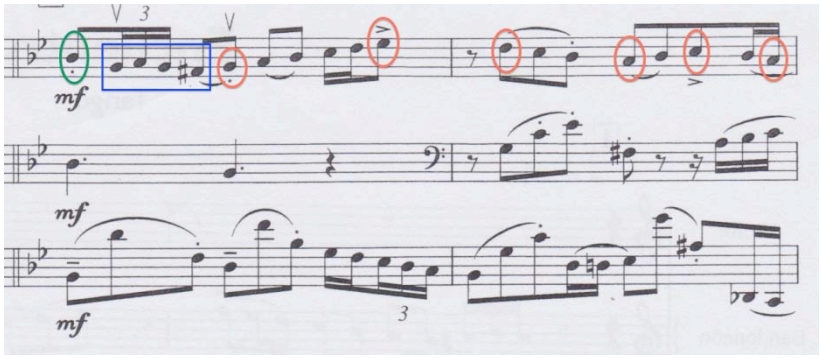

Figura 3: Inicio subsección b, cc. 15-16 [00:29-00:33]

En los últimos cinco compases de esta subsección (cc. 27-31) aparece el primer pasaje homorrítmico de la obra: una serie de negras con puntillo a distancia de intervalos de 5ta. justa que anuncian una variación textural. La siguiente subsección (c) es una desviación de las anteriores. Ya no hay solista pero se mantienen la estructura y la armonía implícita. Los cinco instrumentos se articulan en tres estratos texturales cuya relación se percibe como una polifonía. Esta sección contrasta también por su comienzo tético, acentuado con un arrastre de contrabajo y bandoneón audible en la grabación pero no escrito en la partitura. La reutilización de los materiales de la línea original se observa en la Figura 4.

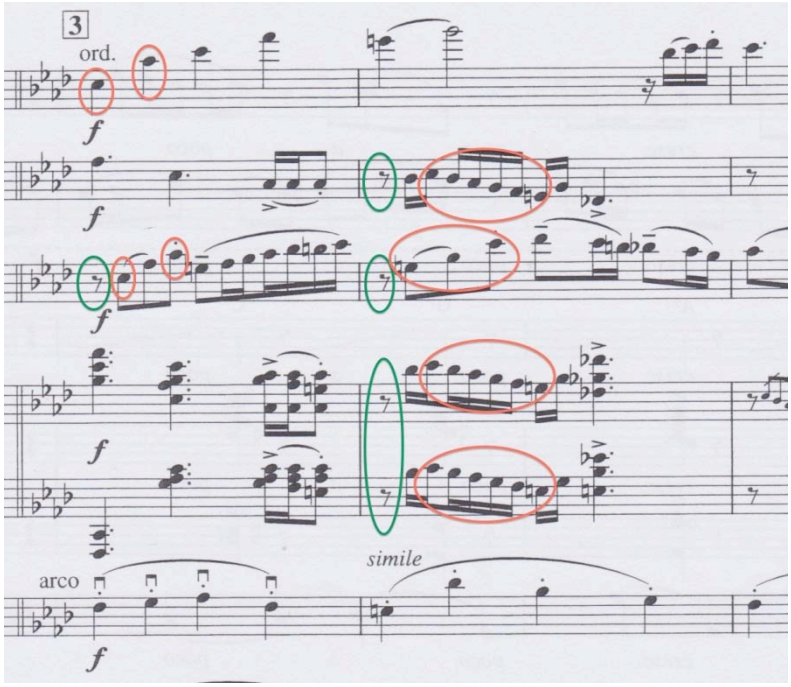

Figura 4: Inicio subsección c, cc. 32-33 [01:05-01:10]

Si bien todos los instrumentos recrean materiales de la línea original, la guitarra resalta porque inicia con un silencio de corchea que se asocia de inmediato con el inicio del tema. A su vez, la línea del violín sobresale por cuestiones de registro y porque está constituida por valores rítmicos más largos. Por primera vez hay una marcación tanguera de acompañamiento en cuatro, ejecutada por el contrabajo. Este pasaje, aún polifónico, se percibe como una textura intermedia entre la articulación de voces independientes del inicio y la melodía con acompañamiento hacia la cual se dirige. Además, en dos momentos de esta subsección, el piano y el bandoneón se unen en un pasaje que anticipa el acompañamiento homorrítmico presente en subsecciones posteriores. En el cc. 47, último de esta subsección, se realiza un tutti homorrítmico en voces que segmenta y anticipa la subsección sucesiva.

La última subsección (d) está compuesta por el primer solo de los anteriormente mencionados, el de contrabajo. Los demás instrumentos acompañan de manera homorrítmica, lo que acentúa aún más el cambio de textura que pasa de polifonía a melodía con acompañamiento. La línea del contrabajo también está basada en los materiales del tema original. Como muestra la Figura 5, se recrea la escala del tema que comienza otra vez en La pero invierte la dirección (ahora descendente) y contiene cromatismos.

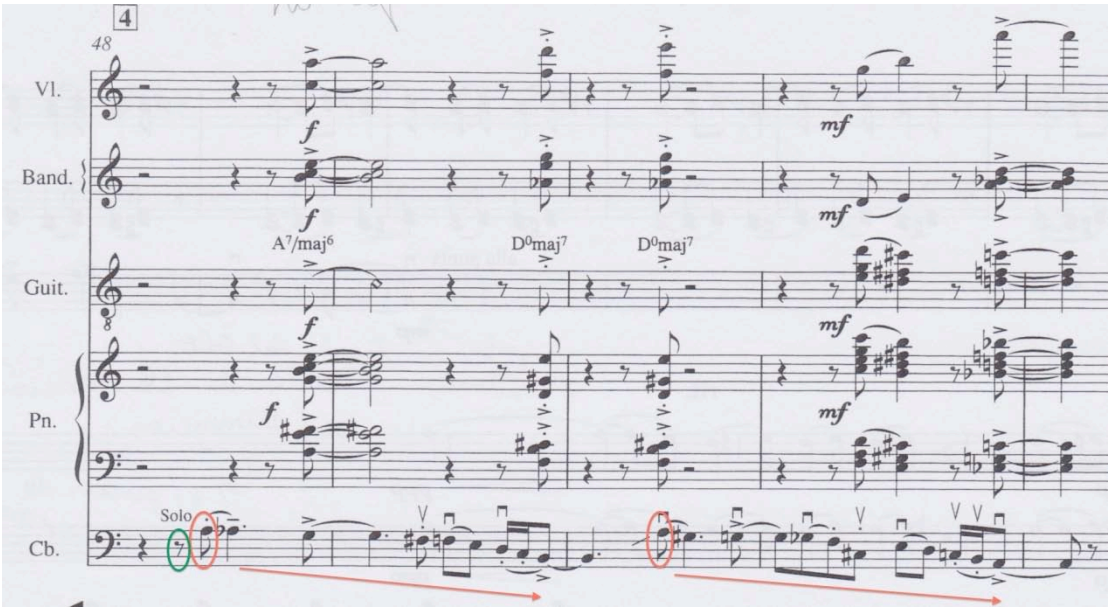

Figura 5: Inicio subsección d, cc. 48-51 [01:38-01:47]

En esta sección la estructura armónica está dada por la línea melódica del solo y no por los acordes, que no pertenecen a una tonalidad precisa. Se articulan por registro, color y densidad pero no por concatenaciones armónicas tradicionales. Se presentan como un elemento más bien percusivo que da profundidad a la sección. Aunque con momentos de pausa, el solo de contrabajo continúa hasta el final de esta subsección, que incluye diez compases de transición hacia la sección B (cc. 62-71). Esta transición comienza con ambas manos del piano en terceras paralelas y, como la entrada en agregación del inicio de la obra, se suman luego el violín y el bandoneón también en movimiento paralelo, en un pasaje homorrítmico. La guitarra entra recién sobre el final de este pasaje y conduce al solo de violín con arpegios que reutilizan los intervalos del tema: 6ta. (aquí mayor), 3ra. mayor y, prevalentemente, 4ta. justa descendente.

Sección B

Se caracteriza por la llegada del segundo gran solo de cuerdas: el de violín, cuyo lirismo responde a la tradición clásica y tanguera. Es una línea melódica aún más larga que la inicial, comienza en la octava grave y avanza casi sin detenerse mientras sube gradualmente de registro hasta la vuelta de A (A'). Beytelmann comenta al respecto: "Es como si yo no hubiera sacado el lápiz del papel". Hay una analogía entre esto y A, con la longitud y con la organización de los materiales que se ordenan en frases más largas que las usuales de cuatro u ocho compases. Y continúa: "Eso es un esfuerzo, eso es producto de la voluntad; yo lo trabajé para que así fuera". En la Figura 6 se muestra el inicio del solo (en el pentagrama superior) y la transcripción en notación musical de la interpretación de Agri, que lo ejecuta con mucha libertad y fraseo, aunque en la partitura se especifique 'a tempo'. En la misma figura se han señalado los materiales utilizados para la construcción de la línea melódica, nuevamente derivados de la línea inicial.

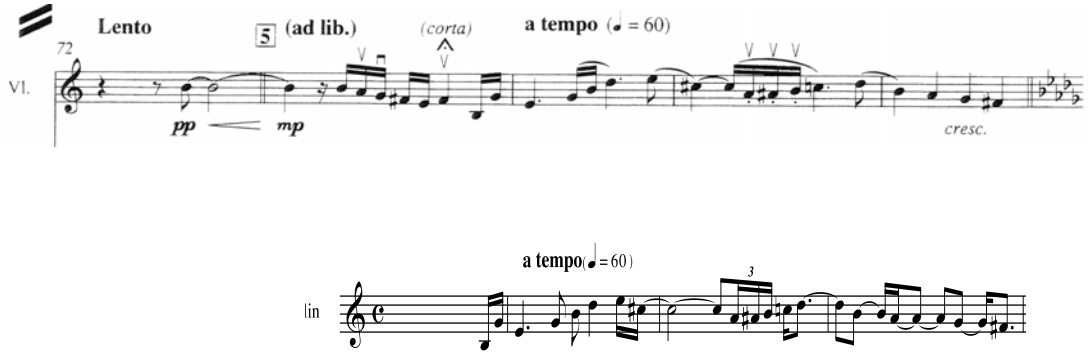

Figura 6: Inicio sección B, cc. 72-76 [02:38-03:02]

En esta sección el ingreso de los instrumentos también es por agregación. Comienza el violín solo, se suma luego el bandoneón como acompañamiento y, por último y al mismo tiempo, la guitarra y el contrabajo. Beytelmann reserva el piano para el levare tanguero de cuatro semicorcheas cromáticas ascendentes del último compás de B, que conduce a una nueva subsección.

Sección A'

La primera subsección (a') se caracteriza por la vuelta variada del inicio de la línea melódica original en tres etapas sucesivas de cuatro compases cada una, sustentadas por una marcación de acompañamiento netamente tanguera: la de Arolas en *La Cachila*.[4] Los acordes utilizados pertenecen a la armonía tradicional (I-II-V-I), en Re menor, subdominante de la tonalidad inicial. En la primera de estas tres etapas, el violín continúa el solo, lo que confiere unidad e imbrica las secciones. En la Figura 7 se muestran los dos primeros compases de esta sección y se señalan los intervalos de la línea derivados del tema original.

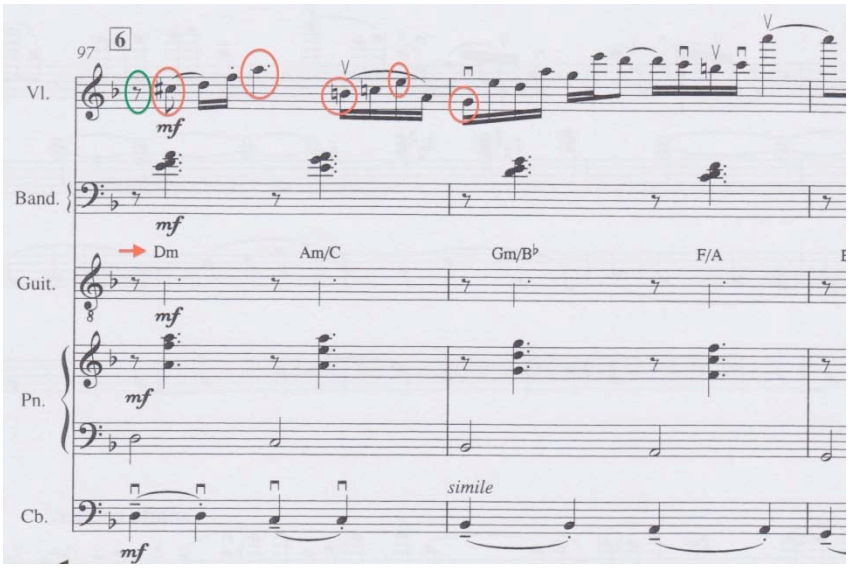

Figura 7: Inicio sección A', cc. 97-98 [04:18-04:22]

[4] Sección B como es interpretada, entre otras, por la orquesta de Carlos Di Sarli. 06/03/1941, Buenos Aires, Sello Víctor.

En la segunda etapa (cc. 101-104), el piano realiza la línea melódica sobresaliente, con un pasaje en semicorcheas derivado también del tema. El violín finaliza su solo después del inicio del piano, lo cual vuelve a imbricar secciones. En la tercera etapa (cc. 105-108), el bandoneón ejecuta un pequeño solo de cuatro compases en el que se explicita aún más la línea melódica original, que aparece por último, en la subsección b' (cc. 109-118). Contrariamente al comienzo de la obra, tiene un inicio tético y está ejecutada en tutti, con acompañamiento en cuatro del contrabajo y mano izquierda del piano (Figura 8).

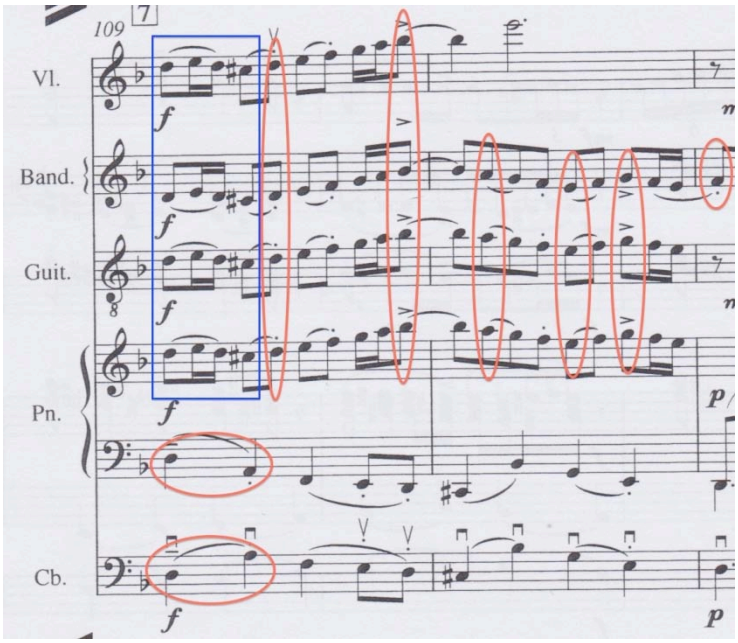

Figura 8: Inicio subsección b' de A', cc. 109-110 [04:42-04:47]

Esta re-exposición del material inicial se desarrolla de manera diferente a su exposición en A. Retoma la tendencia homorrítmica de la subsección d de A con pasajes homofónicos. Desde el cc. 115 se retoman a su vez materiales del cc. 27: el pasaje de negras con puntillo y, en la siguiente subsección (c', cc. 118-131), los intervalos de quinta. En toda la subsección c' se retoma la cabeza variada del tema que se reitera en segmentos de a dos compases con marcación en cuatro. A la vez, se retoma el discurso de la entrada de instrumentos en agregación (y aquí también disgregación), con lo que se logra ampliar o contraer la masa orquestal con los siguientes estratos texturales:

- Cc. 119-120: guitarra y mano derecha del piano = 2
- Cc. 121-122: guitarra, mano derecha del piano y mano derecha del bandoneón = 3
- Cc. 123-124: guitarra, mano derecha del piano, mano derecha del bandoneón y violín = 4
- Cc. 125-126: el violín cambia de actividad = 3
- Cc. 127: la guitarra está variada = 2,5
- Cc. 128-129: continúa solo el bandoneón, el piano realiza marcación rítmica de base y la guitarra continúa variada = 1,5

En los últimos dos compases de esta subsección se detiene la actividad. Los acordes en registro grave dificultan la percepción de alturas precisas pero por su estructura rítmica funcionan como un punto de arribo que da inicio a la cadencia de guitarra (tercer y último gran solo de cuerdas).

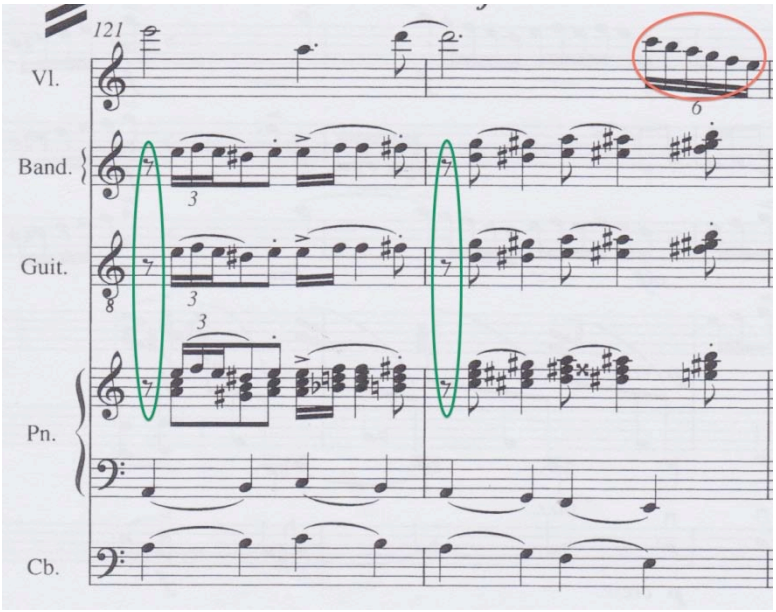

Figura 9: Inicio subsección b' de A', cc. 119-120 [05:03-05:07]

Sección C

La cadencia de guitarra comienza con arpegios en intervalos de 4ta. justa descendente similares a los utilizados para conducir al solo de violín que abre la sección B. Está basada en los materiales de la línea melódica original y, como se ha mencionado antes, segmenta la obra. A su vez, funciona como una gran extensión del primer compás de la sección A al redefinirlo el bandoneón en el cc. 137 con la respuesta del tema. Este compás cumple dos importantes funciones: es un puente a la re-exposición del tema y una evocación inequívoca del inicio de la obra.

Sección A'' – Final

El comienzo de esta última sección resulta evidente al evocar no solo la respuesta de la línea inicial sin variaciones, sino también en la misma tonalidad, en el mismo registro y con el mismo instrumento (bandoneón) que en el cc. 2 de la obra. La guitarra y el contrabajo acompañan con un ritmo de milonga campera.

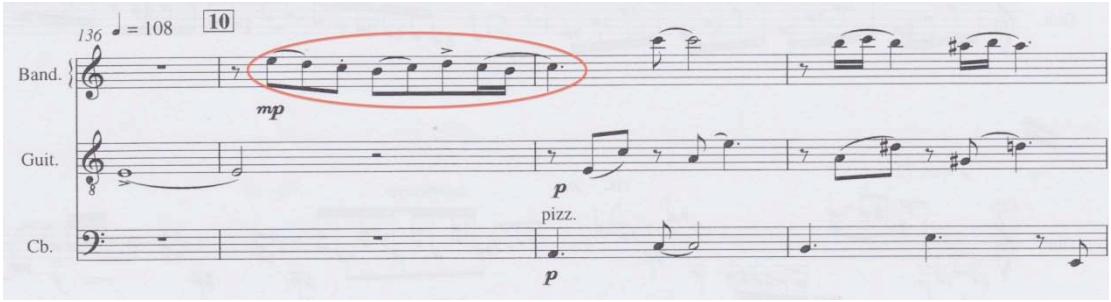

Figura 10: Inicio sección A'', cc. 136-139 [06:52-07:02]

Sin embargo, pronto se descubre que el tema no vuelve. Y aquí llegamos al punto crucial de la innovación del compositor respecto al tratamiento de la idea de re-exposición temática. Lo que retorna con A'' no es el tema sino la textura: vuelve la polifonía inicial de tendencia contrapuntística. Una vez más, se agregan los instrumentos en etapas: primero el bandoneón, la guitarra y el contrabajo, luego el violín y por último el piano. A partir de este momento se

reutilizan libremente los materiales estructurales del tema a modo de interludio. Es una sección suspensiva, que genera una cierta incertidumbre ya que no avanza como las secciones anteriores. Se utilizan segmentos de duraciones irregulares que, en su continuidad, producen una tensión creciente para conducir hacia el final de la obra. Para acentuar este carácter, en la sección final (cc. 164) Beytelmann utiliza cambios de metro por primera vez. A excepción de la cadencia de guitarra que no tiene división de compases y un breve pasaje en 3/4 en los cc. 59-60 y 164, la obra está siempre en 4/4. Aquí, en cambio, se utilizan compases de 3/4, 5/4, 6/8, 9/8 y 12/8 que desequilibran la escucha a la vez que permiten que los materiales y recursos recreados sean aún reconocibles.

En esta sección, el compositor –que en sus obras no suele repetir material sino desarrollarlo– se sirve de la reiteración para afirmar el final. Los siete compases previos a la coda refuerzan la percepción polifónica con la articulación de dos grupos instrumentales: violín, bandoneón y guitarra, por un lado, y piano y contrabajo, por el otro.

Coda

La coda contrasta con las secciones anteriores no solo por ser un tutti completo al que se llega en etapas, sino también por ser homorrítmica y ordenar los intervalos característicos del tema de forma vertical (en acordes). En los últimos tres compases se ejecuta una línea temática en tutti por última vez y se cierra la obra.

*** * ***

Comentarios finales

Encuentro es una obra 'laboratorio', ya que en ella el compositor explora conceptos nuevos para el universo del tango. La segmentación formal no está dada por elementos temáticos sino principalmente por tres solos que articulan la pieza, lo que representa una variación con respecto al modelo histórico. Propone la textura como valor temático y la posibilidad de percibir un retorno incluso sin retomar un tema. Si bien la percepción global de la obra no parece lejana al universo tanguero, desde el punto de vista conceptual representa el primer intento de este tipo.

A través de un tratamiento innovador del material, que no parte de la literatura tanguera pero se agrega a ella, sustituye el elemento temático con el elemento textural para caracterizar secciones. Además, los cambios de textura se realizan gradualmente, lo que genera a su vez secciones de carácter transitorio. Hay una manera artesanal de trabajar las tensiones internas y las relaciones de los materiales temáticos entre sí.

Los conceptos tratados son fruto de la voluntad de probar recursos que pudieran contribuir a la renovación del género, un camino que el compositor considera un esfuerzo intelectual. La música de Beytelmann busca integrar de manera consciente y consistente el mundo sensible con el mundo intelectual.

Finalmente, el propósito principal de la presente investigación es mostrar una cantidad de posibilidades para la renovación del tango. Así como Beytelmann encuentra su 'voz' a través del estudio sistemático de este género y de la música contemporánea (entre otras), es esperable que la investigación de los recursos y técnicas compositivas empleadas por el compositor sirvan como punto de referencia a las nuevas generaciones.

*** * ***

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUCH, Esteban (compilador).
2012 *Tangos Cultos*, Gourmet Musical Ediciones, ISBN 978-987-25614-7-5.

GARCÍA BRUNELLI, Omar (compilador).
2008 *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*". Gourmet Musical Ediciones, ISBN 978-987-22664-2-4.

*** * ***

Bárbara Varasi Pega (Rosario, Argentina) se recibió como pianista en 1998 en el Instituto Provincial del Profesorado de Música (IPPM) de su ciudad. Formó parte de la Orquesta Juvenil de Tango del IPPM dirigida por J. Martinez Lo Re y de la Orquesta de Tango de la Universidad Nacional de Rosario, dirigida por el Mtro. Domingo Federico. En 2000 recibió una beca del Instituto Italiano di Cultura de la Embajada Italiana para realizar estudios de perfeccionamiento pianístico en Italia y se graduó en 2003 en el Conservatorio Statale di Musica Giuseppe Verdi de Milán. En 2009, completó una Maestría en Codarts University, Rotterdam, Holanda, con el Mtro. G. Beytelmann, director artístico de sus actuales estudios de Doctorado, dentro del programa docArtes del Orpheus Institute, Gent, Bélgica.
Ha realizado giras y recitales con numerosos ensambles y orquestas en Argentina y Europa. Forma parte del ensamble Sobre el Pucho y el cuarteto Tango Tinto, con el que grabó dos CD.

*** * ***