

Otras voces
**Gustavo Beytelmann: un lenguaje
propio con raíces tangueras**

Bárbara Varassi Pega

Otras voces
**Gustavo Beytelmann: un lenguaje propio
 con raíces tangueras***

En el presente artículo se estudian algunas características de la obra de Gustavo Beytelmann (Venado Tuerto, 1945), que interrelaciona los campos académico y popular. Luego de una breve reseña biográfica del compositor, se aborda el análisis de su obra *Otras Voces*, que se basa en la partitura original, la grabación realizada por el Quatuor Caliente en 2011 y datos obtenidos en diversas entrevistas con el compositor.

Se desarrolla textualmente el análisis de la obra con los puntos estilísticos salientes y 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, se estudian materiales derivados de la música académica y se esquematizan una cantidad de elementos tangueros característicos.

Con este trabajo se contribuirá al estudio de las nuevas vertientes relacionadas con el género tango. Se espera que los recursos y las técnicas compositivas empleadas por Beytelmann sirvan como punto de referencia a las nuevas generaciones.

Palabras clave: creación; tango; música contemporánea; Beytelmann; estudio.

Otras voces
**Gustavo Beytelmann: a language of his own
 with roots in tango**

This paper studies some features in Gustavo Beytelmann's work, which connects tango and contemporary western art music. After a brief review of his biography follows a thorough analysis of his piece *Otras Voces*, based on the original score, the recording by Quatuor Caliente in 2011 and information gathered in several interviews with the composer. The analysis explores its main stylistic highlights and contains graphic examples taken from the score. Aspects explored include the use of instrumental sections, registers, textures and the division and characterization of formal sections. Besides, the study draws upon materials derived from western art music and schematizes several tango features.

This study aims to contribute to the research on new creations related to the tango genre, hoping that the resources and compositional techniques used in Beytelmann's music will be a reference for new generations.

Keywords: creation; tango; western art music; Beytelmann; research.

*Una primera versión de este trabajo se presentó en el coloquio "Tango: Créations, Identifications, Circulations", organizado por el Centre de recherche sur les arts et le langage (L'École des hautes études en sciences sociales, EHESS, y Centre national de la recherche scientifique, CNRS) como parte del programa Globalmus (París, octubre de 2011)

Introducción

En los últimos años han sido varios los intentos de renovación del tango. Esto puede apreciarse 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 que la interrelación entre los campos académico y popular 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

Nacido en Venado Tuerto en 1945 en el seno de una familia de músicos y melómanos, Beytelmann comenzó a tocar en el piano repertorio de música clásica y popular desde muy joven. Participó en orquestas típicas y ensambles –algunos de ellos junto a su padre violinista– en que tuvo contacto con diversos géneros musicales que marcaron su trayectoria. El vínculo continuó durante sus años de estudio de piano clásico, armonía y composición académica en Rosario. Desde 1968 –ya radicado en Buenos Aires– integró diversos grupos de jazz y realizó trabajos como compositor para cine y, como pianista y arreglador, para diversas producciones discográficas. También en la capital, estudió música contemporánea de tradición clásica con Francisco Kröpfl, 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. Pero fue en París, su ciudad de residencia desde 1976, donde su relación con el tango pareció estrecharse y el género comenzó a ocupar un lugar privilegiado en su producción no obstante su formación académica.²

1 Esteban Buch (compilador): *Tangos Cultos: Kagel, J. J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012), p. 19.

2 Gustavo Beytelmann declara en una entrevista personal: “Yo me había preparado para ser compositor, no para otra cosa. Si bien tenía el *métier* (sabía escribir para films, escribía arreglos para música comercial, rock, y lo sabía hacer), yo estaba preparado para ser compositor en el sentido social de la palabra ‘compositor’ [de música contemporánea de tradición clásica]. Pasé por un período no diría de crisis pero sí de mucha perplejidad de lo que me venía [el tango]; me ponía en una situación incómoda porque no correspondía a lo que yo esperaba de mí, ni a la imagen que yo tenía de mí. Me llevó un tiempo ajustar estas dos cosas: qué es lo que espero de mí y qué es lo que me viene de adentro. Justamente esas dos cosas decidieron de alguna manera el itinerario que seguí hasta hoy, es decir cómo hacer uno de dos y no dos de uno, que es un poco lo que hago, la música que me salió, mi música. Es un poco

En 1977 participó de la gira europea del conjunto de Astor Piazzolla y ese mismo año, junto a otros músicos argentinos, fundó el ensamble Tiempo Argentino³, con el que desarrolló una importante etapa de su carrera como compositor. “Tango Rojo”, el único disco que grabaron, testimonia la estrecha relación del compositor con diversos géneros populares, en particular con el jazz. Su acercamiento definitivo al tango puede situarse en las piezas compuestas para el trío Mosalini-Beytelmann-Caratini, grabadas en tres discos a partir de 1980.⁴ En ellos, arreglos de tangos tradicionales como *La Bordona* y *La Cumparsita*, entre otros, ya muestran de forma inequívoca rasgos del lenguaje que desarrollaría en los años siguientes en su propia música.⁵

Por entonces, compone piezas en los campos académico y popular paralelamente a sus actividades como intérprete. Desde 1993, intensifica su trabajo compositivo y académico al mismo tiempo que su música se toca con regularidad en Europa.⁶ 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”.⁷

A continuación mostraremos cómo interactúan el tango y la música académica contemporánea en la música de Gustavo Beytelmann. Para tal fin, estudiaremos su obra *Otras Voces*, escrita en 2006 para violín, vibráfono,

una síntesis o un punto de llegada de eso, de dos fuentes que se confunden y hacen una, que ya a esta altura es menos una música con elementos de esto o de aquello, sino que es la música que yo fabrico. Hoy las cosas se han confundido de tal manera que yo soy eso. Tenés que resignarte a eso, a eso que sos vos. Mi trabajo fue ese. Como dice Borges: ‘Dentro del lenguaje el deber de cada uno es encontrar su propia voz’. Yo creo haberla encontrado pero trabajé para ello. De un yo plural traté de hacer un yo singular; esa es un poco mi historia en resumidas cuentas”.

- 3 Este ensamble estaba compuesto por Juan José Mosalini en bandoneón, Tomás Gubitsch en guitarra, Enzo Gioco en flauta traversa, Jacques Paris en percusión, Francis Le Guern en contrabajo y bajo eléctrico, el cantor rosarino Néstor Gabetta y Gustavo Beytelmann en composición, arreglos, piano y dirección musical. Se formó en 1977 y se disolvió en 1979.
- 4 “*La Bordona*” (1983), “*Imágenes*” (1987) y “*Violento*” (1988), editados por Label Blue (Amiens, Francia).
- 5 En 1986, durante una presentación del trío en Buenos Aires, Osvaldo Pugliese los felicitó y comentó: “Ustedes se fueron pal’ centro y nosotros nos quedamos en el barrio”, refiriéndose al grado de modernidad e innovación de la música que acababa de escuchar.
- 6 Es compositor residente en Dijon (1995/1998) y Guebwiller (2002/2003), en Francia, y en Moritzburg (2008), en Alemania. Es invitado por la Universidad de Seattle y de Bellingham para dictar master clases sobre su música (2002), por la Académie de Musique de Mónaco para dar master clases regulares (desde 2005) y por el Festival de Tango de la Ciudad de Buenos Aires (2004). Toca entonces un recital de piano solo en el Teatro Colón. Desde 1996 es director artístico del Departamento de Tango del Conservatorio de Rotterdam, Holanda.
- 7 Federico Monjeau: “Presencia del tango en la obra de Julio Viera”. Ponencia presentada en “Tango: Créations, Identifications, Circulations”, organizado por el Centre de recherche sur les arts et le langage (L’Ecole des hautes études en sciences sociales y Centre national de la recherche scientifique) como parte del programa Globales, París (2011).

bandoneón, piano y contrabajo. El análisis se basó en la partitura original, entrevistas con el compositor⁸ y la grabación realizada por el Quatuor Caliente.⁹ En cuanto a la cuestión interpretativa, cabe señalar que en el tango existen 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 Pelinski¹⁰, 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 acortó esta distancia entre lo escrito y lo sonoro, resulta fundamental el aporte de los músicos del Quatuor Caliente. La grabación da cuenta del conocimiento que tienen del género, con el que otorgan a la obra una profundidad y un sabor tanguero imposibles de señalar en la partitura. Asimismo, la formación musical de Beytelmann como intérprete de tango confiere a la escritura rasgos estrechamente ligados a su ejecución.

La obra

La pieza 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 dismantelar la construcción típica del tango y utilizar con libertad muchos de sus elementos estructurales característicos, Beytelmann instaura una nueva sintaxis: “Desarmo el juguete y rearmo las piezas, así encuentro un enorme jardín a disposición, que utilizo de manera creativa dando vida a nuevos universos. Y porque los elementos tienden a su reproducción, estos nuevos universos están íntimamente ligados al modelo original [el tango]”. De esta afirmación se desprende el título de la obra, que “es otra manera de hablar de lo mismo, y no otra música; hay una traducción, puesto que hay un modelo”.

En el tango, la pulsación y la organización del ritmo constituyen aspectos fundamentales alrededor de los que se articulan los demás elementos estructurales. En *Otras Voces*, sin embargo, la pulsación no es constante, sino un elemento más que aparece y desaparece. El término *pulsación* designará en este trabajo a la marcación estable del pulso típica del tango, por lo general en 4/4, sobre la que se organizan las diferentes figuras rítmicas. Según Buch, en otras obras relacionadas con la música ciudadana compuestas por músicos de tradición académica, “la pulsación tanguera está casi siempre ausente, y el ritmo se orienta hacia los horizontes más variados, y a la vez más austeros, de la música

8 Salvo indicación contraria, todas las citas de Gustavo Beytelmann incluidas en este artículo se extrajeron de entrevistas realizadas al compositor en agosto y septiembre de 2011.

9 *Encuentro. Obras de Astor Piazzolla–Gustavo Beytelmann*. Quatuor Caliente: Gilberto Pereyra, bandoneón; Michel Berrier, violín; Cédric Lorel, piano; Nicolas Marty, contrabajo. Editado por Aeon, AECD 1107 (París, Francia, 2011).

10 Ramón Pelinsky: “Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística”, en Omar García Brunelli (compilador) *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2008), pp. 37-38.

contemporánea".¹¹ En su obra, en cambio, Beytelmann pone y saca de foco¹² el tango a través de la pulsación. Estructura secciones con pulsación implícita (derivadas de la música académica) y otras con pulsación explícita (derivadas de la tradición tanguera) que suelen articularse de manera gradual. El compositor define este proceso como "modulación de la pulsación" y lo utiliza para acercar o alejar la obra de ambos lenguajes: "La pulsación es deseada y justamente por su fuerte relación con el tango en ciertos momentos de la obra está escamoteada".

En la Figura 1 se muestra la modulación de la pulsación descripta: las gamas más oscuras corresponden a los momentos de pulsación explícita (estable), las más claras a los momentos de pulsación implícita (menos estable o no estable) y las diferentes gradaciones intermedias a los momentos de pasaje entre una y otra. La articulación gradual de la pulsación es una técnica que atraviesa las secciones formales y caracteriza los estratos texturales.

A- Homofonía con deslices

A1 9 c. [00:00]	A2 8 c. [00:20]	A3 11 c. [00:36]	A4 8 c. [00:58]
-----------------	-----------------	------------------	-----------------

Intervalos de 3ra y 6ta ↔ Int. 3ra y 6ta-Intro 4ta Predominan intervalos de 4ta y 5ta, ac. sim. 4aug-4J-4aug
Pulsación implícita

B- Melodía con acompañamiento

B1 7 c. [01:16]	B2 7 c. [01:34]	B3 5c.[01:53]	B4 14 c. [02:06]	B5 10 c. [02:39]
-----------------	-----------------	---------------	------------------	------------------

Solo vibr. Solo vln. Solo band. Vln. + Bnd. Modul. < Instrum. Max. dens. ritm. instr.
Modulación hacia pulsación Pulsación explícita

C- Polifonía

C1 8 c. [03:04]	C2 13 c. [03:43]	C3 13 c. [04:31]	C4 16 c. [05:14]
-----------------	------------------	------------------	------------------

Solo cb., densidad 1/2 Densidad 2/3, líneas recortadas Densidad 3/4 Solo piano
Intervalos de 2da
Líneas en agregación, generan ritmo de entrada que anticipa pulsación

B'1 10 c. [06:01]	B'2 10 c. [06:25]	B'3 7 c. [06:49]
-------------------	-------------------	------------------

A'1 10 c. [07:06]	A'2 9 c. [07:29]	A'3 12 c. [07:47]	A'4 9 c. [08:12]	Homofonía Coda 4c. [08:33]
-------------------	------------------	-------------------	------------------	-------------------------------

Figura 1: Modulación de la pulsación y diagrama formal

11 Buch, *Tangos*, p. 10.

12 Monjeau, "Presencia". Monjeau utiliza esta metáfora esclarecedora al referirse a *Serenatas a la luna* de Julio Viera (2005), en que el compositor "pone y saca de foco los rasgos típicos del tango" como si se mirara a través de una cámara que deja ver más o menos nítidamente el objeto en cuestión.

Para “borronear” la pulsación, el compositor utiliza polimetrías horizontales y polirritmias. De este modo, con valores rítmicos simples y asimetrías acentuales logra un alto nivel de complejidad e inestabilidad rítmicas (Fig. 2)¹³.



Figura 2: Foto de la partitura original, cc. 139-140
[06:25-06:30]

13 La foto muestra, en orden descendente, las líneas de: violín, vibrafón, bandoneón, piano y contrabajo.

Por otro lado, en los momentos de pulsación explícita pueden percibirse ritmos y marcaciones típicas del lenguaje del tango (Fig. 3).

The musical score consists of four systems of music for piano in 4/4 time. Each system shows a different rhythmic pattern or marking. The first system is labeled 'Bajo en 4/4', 'Arolas', and 'Diversas marcaciones en 4/4'. The second system is labeled 'En 3-3-2'. The third system is labeled '3-2-3/3-3-2', 'Variante', 'Solo en el bajo', and 'Síncopas'. The fourth system is labeled 'En 2/4' and 'En 2/4 con fórmulas rítmicas'. The score includes treble and bass staves with various rhythmic notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests.

Figura 3: Ritmos y marcaciones derivadas del tango utilizados en la obra

Otro rasgo llamativo de *Otras Voces*, derivado de la música académica, es el trabajo contrapuntístico alrededor de las direcciones de los estratos texturales, por medio del que 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 es derivación de la música académica 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. De este modo se suavizan las transiciones entre los diferentes elementos y se 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”. En las Figuras 4 y 5 se ejemplifica lo dicho.

Figura 4: Partitura original, cc. 14-18 [00:28-00:38]

En los compases 14 y 15 de la partitura (primeros dos compases de la Figura 4) todos los instrumentos realizan un pasaje homorrítmico, excepto el violín. Los diferentes estratos texturales evolucionan con distintas direcciones registrales: el vibráfono y el piano se desplazan hacia el agudo, y el contrabajo hacia el grave, mientras que el bandoneón asciende zigzagueando entre el grave y el agudo. La dirección preponderante es ascendente. Este bloque compacto así dispuesto cumple una triple función: anticipa el sector del registro en que aparecerá el nuevo evento sonoro, a la vez que salva la distancia registral para la entrada del violín y suaviza el contraste de la densidad instrumental: masa - solo (vibráfono, bandoneón, piano y contrabajo - violín). Después de este pasaje homorrítmico, el mi bemol pedal del bandoneón (Fig. 4) funciona como puente para la entrada del solo de violín. En el compás 16 (tercero de la Fig. 4), la línea del violín desciende una octava en las dos últimas corcheas y salva la distancia registral para la entrada del vibráfono, que señala una nueva dirección hacia el registro grave, en el que entra el contrabajo en homorrítmia. Este movimiento

general descendente compensa el anterior. Luego, en el compás 19 (primero de la Fig. 5), el contrabajo solo vuelve a comenzar un movimiento ascendente. En el compás 20 se incorpora el violín en el grave, y juntos (otra vez en un pasaje homorrítmico) violín y contrabajo se dirigen hacia el agudo y conducen al compás 21, en el que entran los demás instrumentos para llenar el espacio registral entre ambos.

The image shows a handwritten musical score for four instruments: Violin, Viola, Bass, and Piano. The score is divided into three measures, numbered 19, 20, and 21. The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat). The Violin part starts in measure 19 with a treble clef and a 4/4 time signature. The Bass part starts in measure 19 with a bass clef. The Viola part starts in measure 20 with a bass clef. The Piano part starts in measure 20 with a bass clef. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *crese* (crescendo), and *mf* (mezzo-forte). There are also performance instructions like *3* (triplets) and *mf* (mezzo-forte). The score is written in a cursive, handwritten style.

Figura 5: Partitura original, cc. 19-21 [00:38-00:44]

La estructura formal

La obra consta de cinco secciones (A B C B' A') caracterizadas principalmente por sus texturas: A se ordena de manera más bien homofónica o polifónica homorrítmica, B es una melodía con acompañamiento y C es polifónica. La alternancia de estas texturas cumple una función formal análoga a la que en el tango tradicional solían desempeñar el pasaje de una tonalidad mayor a una menor o la oposición temática. Este modo de construcción formal basado en la forma tripartita típica de los primeros tangos (A, B, C, o "trío") sustenta una novedosa disposición simétrica de las secciones escritas ajena a la tradición tanguera.

A su vez, las subsecciones se caracterizan por el predominio de clases interválicas. El trabajo interválico sistemático en las dos dimensiones (vertical y horizontal) está inspirado en la técnica de unificación temática de Schoenberg¹⁴ y define, en gran medida, la sonoridad de cada sección y los campos armónicos generados. Aun sin establecer una tonalidad precisa, los campos armónicos presentan una fuerte polaridad, lo que relaciona la obra con las músicas populares urbanas, por lo general tonales. A su vez, los cambios entre un campo armónico y otro son, como ya viéramos en otros parámetros, graduales.

A (cc. 1-36): homofonía "con desvíos"¹⁵/polifonía homorrítmica

Esta primera sección se caracteriza por tener contornos melódicos más angulosos y figuras rítmicas entrecortadas. La pulsación es implícita y no tanguera, pero las texturas utilizadas son habituales en el tango tradicional, en que se alternan secciones de solos instrumentales con otras de *tutti* (a veces homofónicas, otras polifónicas homorrítmicas).¹⁶

A1 (cc. 1-9): utiliza el Mi como nota central y los intervalos que la caracterizan son el de 3ra. y 6ta. (mayor y menor, siempre utilizados en forma vertical y

14 A la manera del principio de unidad del espacio musical: "El espacio de dos o más dimensiones en el que se representan las ideas musicales es una unidad. [...] Los elementos de la idea musical están parcialmente incorporados al sentido horizontal en forma de sonidos sucesivos, y en parte se hallan en el sentido vertical como sonidos simultáneos. La mutua relación de los sonidos regula la sucesión de intervalos, así como su asociación en armonías; el ritmo regula la sucesión de los sonidos, como también la de las armonías, y organiza el fraseo." Arnold Schoenberg [1951]: "La composición con doce sonidos", en *El estilo y la idea* (Madrid, Taurus, 1963), p. 151.

15 Beytelmann define esta sección como una "homofonía con desvíos, con deslices" porque la homofonía no es total ni permanente, sino que los elementos se ordenan en bloques homorrítmicos, a veces monódicos otras polifónicos. La homofonía y la polifonía se interfieren una con otra.

16 Algunos ejemplos son los inicios de *Si sos brujo*, *Taconeando* y *Recuerdo*, en las versiones de la orquesta de Osvaldo Pugliese, y de *A fuego lento*, por la orquesta de Horacio Salgán. Ambos artistas son referentes musicales para Beytelmann.

horizontal).

A2 (cc. 10-17): la línea se fragmenta entre el violín y la homorritmia del bandoneón con el vibráfono; introduce el intervalo de cuarta justa.

A3 (cc. 18-28): se aumentan la actividad rítmica, las intromisiones en la homorritmia y la presencia del intervalo de cuarta. En el cuarto compás de esta sección todos los instrumentos realizan un pasaje homorrítmico.¹⁷

A4 (cc. 29-36): se caracteriza por el intervalo de cuarta y la preponderancia de la dinámica *forte*. La sección concluye con un pasaje homorrítmico de gran densidad realizado por todos los instrumentos excepto el vibráfono. Este pasaje introduce la sección B, construida justamente alrededor de un solo de ese instrumento.

B (cc. 37-77): melodía con acompañamiento

En esta sección una serie de solos instrumentales con acompañamiento estabiliza la pulsación en forma gradual hasta culminar en la marcación tanguera clásica (la consagración de la pulsación explícita). Se establecen la mayor densidad instrumental y la mayor amplitud registral.

B1 (cc. 37-43): solo de vibráfono acompañado con notas largas. Se simplifican el ritmo y la textura para retomar la pulsación explícita que comienza a sugerirse otra vez. Aparecen intervalos de cuarta aumentada y de cuarta y quinta justas.

B2 (cc. 44-50): solo de violín. Se suma densidad instrumental y se amplía el registro; continúa la modulación hacia la pulsación explícita mientras que la interválica es inespecífica.

B3 (cc. 50-54): solo de bandoneón; continúan los procesos iniciados en B2.

B4 (cc. 55-68): la base rítmica establece la pulsación explícita en 4/4 con la marcación típica de Eduardo Arolas en *La Cachila*¹⁸ (Fig. 3). El violín y el bandoneón ejecutan una línea melódica fragmentada que no coincide con el metro. Se produce un claro aumento de la densidad instrumental.

B5 (cc. 68-77): acompañamiento tradicional tanguero en 4/4; la mano derecha del piano y el bandoneón producen variaciones rítmicas dentro de esa marcación. El violín y el vibráfono ejecutan líneas independientes de la base acompañante. De este modo se alcanza el clímax de la obra con los materiales más explícitamente tangueros.

C (cc. 78-137): polifonía

17 Basado en el acorde "místico" (o "Prometeo") de Alexander Scriabin.

18 Sección B de la forma en que la interpreta, entre otras, la orquesta de Carlos Di Sarli. 06/03/1941, Buenos Aires, Sello Victor.

Sección central contrastante con la precedente: disminuye la densidad instrumental de manera radical y la pulsación vuelve a “borronearse” (es decir, tiende hacia la pulsación implícita). A la vez, es la sección que conducirá de manera progresiva al retorno de B: se instaura la polifonía y las distintas entradas de los estratos fijan un ritmo que anticipa el ritmo de la pulsación de la reexposición variada de B.

C1 (cc. 78-95): cambio tajante en la densidad instrumental; por primera y única vez se escucha el contrabajo solo acompañado por un *si* del bandoneón que articula las secciones B5 y C1. Se presentan los materiales generadores que se utilizarán en toda la sección. La indiferenciación interválica cesa y predominan los intervalos de cuarta, quinta y segunda menor.

C2 (cc. 96-108): reaparece la polifonía. Se estructura en torno a los materiales presentados en C1. Aumenta de a poco la densidad instrumental. Predominan las segundas mayores y menores.

C3 (cc. 109-121): continúa el proceso de C2 pero la interválica se torna indiferenciada.¹⁹

C4 (cc. 122-137): cadencia escrita de piano basada en intervalos de cuarta. Es el único momento de la obra en que una subsección completa está realizada por un solo instrumento, lo que genera un gran contraste con la próxima sección (B'). Además, se anticipan la pulsación explícita, los registros y los intervalos de 6ta. de B'.

B' (cc. 138-164)

Recorre B con menos subsecciones y algunos elementos típicos del tango (descriptos más adelante en este trabajo). Al contrario de B, en que los solos determinaban las secciones, en B' los solos y las secciones se imbrican.

Se suceden momentos tangueros con pulsación explícita, pero a diferencia de B, que termina con la consagración de la pulsación explícita, en B' la pulsación explícita más estable se encuentra hacia la mitad de la sección; luego se desestabiliza para conducir a A' (de pulsación implícita).

A' (cc. 165-204)

Retorna A con algunas variantes: adición y sustracción de compases, cambios en la instrumentación y modulación de la altura en algunos pasajes. Sobre el final de A' el violín funciona de nexo hacia la coda.

CODA (cc. 205-208)

19 Una célula sobre el final de esta sección es una cita autorreferencial de la obra “The Turkish Bath (*Le Bain Turc*)”, grabada en el CD *An Argentinian at the Louvre* (2001).

Se establece una homofonía homorrítmica casi total con duplicaciones en varias octavas que recuerda el inicio de la obra y resume sus materiales principales.

Relaciones temáticas

En *Otras Voces* las relaciones de parentesco temático no son evidentes. Los intervalos melódicos conforman líneas texturales que, aunque fragmentadas, se constituyen como tales y acercan la obra más al lenguaje del tango que al de la música contemporánea. Sin embargo, aunque la textura se establece en al menos dos estratos, fuera de la sección B difícilmente se perciben como una melodía con acompañamiento, lo que contradice una característica básica del tango tradicional. En la Figura 6 se pueden observar varias particularidades de la construcción de algunas de las líneas melódicas.

A1- Inicio de la obra

B1- Solo vibr.

B2- Solo vln.

B3- Solo band. mano izq.

Figura 6- Parentesco temático

El material generador se encuentra en la frase de apertura de la obra (transcripta en el primer pentagrama). Las notas extremas del perfil melódico de la sección A1 priorizan las clases interválicas 3 y 4 y se suelen atacar por grados conjuntos. Do# - Fa (señalados con puntas de flecha) son las notas extremas de la línea (sin contar las dos de cierre). A estos intervalos les suceden tres segundas ascendentes (señaladas con un rectángulo de puntas redondeadas). La frase concluye con un intervalo de segunda mayor descendente (señalado con un rectángulo). La utilización de estos materiales en las demás líneas es manifiesta y, a pesar de las variaciones, son siempre reconocibles. Los solos instrumentales de la sección B (transcriptos en el segundo, tercer y cuarto pentagrama de la

Fig. 6) son un ejemplo del proceso constante de reutilización variada de los materiales. El uso recurrente de estructuras interválicas y de algunas notas particulares confieren a *Otras Voces* una sólida unidad y –como señala Ulrich Krämer con respecto a *María de Buenos Aires* de Astor Piazzolla– “un alto grado de constructividad”.²⁰

Además de los vínculos ya mencionados con el tango, la obra presenta:

- solos, contracantos y fraseos²¹ tangueros: en la sección B' de la partitura se indica *fraseo* al bandoneón como si fuera una partitura de tango tradicional
- efectos tímbricos y percusivos típicos: *chicharra*²², látigo²³ (*whip* en la partitura) y *glissando* en el violín; *strappata*²⁴ y arrastres²⁵ en el contrabajo; arrastres, “campanitas”²⁶ y pasajes conectores en el piano
- ostinatos
- ornamentos musicales (mordente, *acciaccatura*, apoyatura, anacrusa)
- recursos tangueros que debilitan el compás de 4/4: ritmos sincopados, contratiempos y asimetrías acentuales.

Conclusiones

En *Otras Voces*, Beytelmann incorpora elementos de los campos académico y popular a su propia escritura: “síntesis de dos fuentes que se confunden y hacen una”. Produce una obra orgánica y personal que logra la continuidad del lenguaje tanguero en su propio lenguaje.²⁷

20 Ulrich Krämer: “Armonía y forma en *María de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla”, *Revista del Instituto Superior de Música* N.º 9 (2002), pp. 40-51.

21 A propósito de este término, a continuación se presentan dos definiciones:

“Se denomina fraseo a la reformulación de la melodía como recurso para lograr mayor expresividad en la interpretación”. Julián Peralta: *La Orquesta Típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango* (Buenos Aires: Autor, 2008), p. 32.

“[...] exponer, o mejor dicho “decir” la melodía, haciendo uso del ‘rubato’, anticipaciones y/o cualquier otra sutileza que contribuya a la mejor expresión de la frase”. Horacio Salgán: *Curso de tango* (Buenos Aires: Autor, 2001), p. 41.

22 Según la definición de Peralta (*La Orquesta Típica*, p. 189): “Se frota con el arco al talón sobre el refuerzo de la tercera o cuarta cuerda detrás del puente”.

23 Peralta: (*La Orquesta Típica*, p.189): “Violento y breve *glissando* ascendente sobre la primera cuerda con arco empujando”.

24 Peralta (*La Orquesta Típica*, p.189): “Rebote del arco *col legno* sobre las cuerdas mientras se golpea el diapasón con la mano izquierda”.

25 Según la definición de Salgán (*Curso de tango*, p. 86): “Se llama *arrastre*, dentro del género tango, al hecho de dar comienzo a una síncopa o a un marcado en ‘cuatro’ o en ‘dos’ anticipando su ataque [...]”.

26 Peralta (*La Orquesta Típica*, p.189) “Serie de efectos de relleno en registro agudo. Se utilizan, según el estilo, arpeggios, octavas, segundas menores, etcétera”.

27 La opinión del compositor Juan José Castro acerca de su *Sinfonía Argentina* (citado en Omar García Brunelli: “El tango en la obra de Juan José Castro”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 25, 2011, pp. 83-113) se aplica perfectamente a la música de Beytelmann: “[...] Creo que la verdadera producción nacional ha de venir muy lentamente, cuando se haya

Utiliza la modulación de la pulsación como proceso para renovar el lenguaje del tango y explorar conceptos ajenos al universo de esta música popular. Por otro lado, la segmentación formal no se constituye por la oposición temática sino principalmente por el tratamiento del material textural, lo que representa una variación con respecto al modelo histórico. Además, los cambios de textura se realizan gradualmente, lo que genera a su vez secciones de carácter transitorio que otorgan fluidez a la obra.

La música de Beytelmann busca integrar de manera consciente y consistente el mundo sensible con el mundo intelectual.

Con este trabajo se espera contribuir al estudio de las nuevas vertientes del género. Así como Beytelmann encuentra su 'voz' por medio del estudio sistemático del tango y de la música contemporánea (entre otras), los recursos y técnicas compositivas empleadas en *Otras Voces* podrían servir como punto de referencia a las nuevas generaciones.

hecho una síntesis de todos sus elementos, traducida en una modalidad, sabor o aire, y expresado con los elementos técnicos más perfectos. *El Falla de El retablo* de Maese Pedro y *el Concierto*, Ravel, Debussy, Hindemith, Stravinsky, representan la cultura de un país, y sin embargo no han tomado lo popular o folklórico para transportarlo íntegro a sus obras. No obstante, en ellos está la esencia de un pueblo [...]"

Bibliografía

- AA. VV. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”: *Música e investigación*, 18 (2010).
- Buch, Esteban (compilador): *Tangos Cultos: Kagel, J. J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012).
- García Brunelli, Omar: “El tango en la obra de Juan José Castro”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 25 (2011), pp. 83-113.
- García Brunelli, Omar (compilador): *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2008).
- Kohan, Pablo: *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2010).
- Krämer, Ulrich: “Armonía y forma en *María de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla”, *Revista del Instituto Superior de Música*, 9 (2002), pp. 40-51.
- Peralta, Julián: *La Orquesta Típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango* (Buenos Aires: autor, 2008).
- Salgán, Horacio: *Curso de tango* (Buenos Aires: autor, 2001).

Tesis inéditas

- Varassi Pega, Bárbara: “Musical Arrangements in Tango: an Encounter with their Creators”, Codarts Hogeschool voor de Kunsten, Rotterdam, Países Bajos, 2009.

Conferencias

- Monjeau, Federico: “Presencia del tango en la obra de Julio Viera”, en “Tango: Créations, Identifications, Circulations”, organizado por el Centre de recherche sur les arts et le langage (L’Ecole des hautes études en sciences sociales y Centre national de la recherche scientifique) como parte del programa Globalmus, París 2011.

Comunicaciones personales

- Beytelmann, Gustavo. Entrevistas personales en París; agosto y septiembre 2011.
- García Brunelli, Omar. Entrevistas personales en Buenos Aires; enero 2012.
Comunicaciones por correo electrónico; marzo y abril 2012.
- Rodríguez, Edgardo. Comunicaciones vía Skype; octubre-diciembre 2012.
Entrevista personal; marzo 2013.

Material sonoro

- Quatuor Caliente: *Encuentro. Obras de Astor Piazzolla – Gustavo Beytelmann*. Gilberto Pereyra, bandoneón; Michel Berrier, violín; Cédric Lorel, piano; Nicolas Marty, contrabajo. Aeon, AECD 1107, 2011. París, Francia.
- Beytelmann, Gustavo: *An Argentinian at the Louvre*. Camerata de Bourgogne, Quatuor Boréal, Henri Bok, Víctor Hugo Villena, Roberto Tormo, Gustavo Beytelmann. Hamaco, 2001. Francia.