

## Manolo Juárez: música y discurso estético

LIC. TOMÁS MARIANI, UNQ, EUDA, TEMAC

En este trabajo daremos cuenta de algunos avances en nuestra investigación sobre la trayectoria de Manolo Juárez, en particular en lo realizado en cuanto a análisis musical. Análisis hecho articulando dos familias de análisis (J.J. Nattiez, 1990): la Poiesis y el aspecto Inmanente. Esto lo combinaremos con algunos elementos de análisis del discurso estético según la propuesta de Simón Frith (2014).

A modo de presentación, Manolo Juárez (1937) es pianista, compositor, arreglador y docente. Nacido en Córdoba, Argentina, y criado en Buenos Aires. Formado en música “culta” (académica, clásica, etc.) y música “popular” y en particular el folklore. Su trayectoria incluye cerca de 20 discos editados, con producciones y circulación tanto de la tradición de la música “popular” como de la música “culta”, con reconocimiento y participación activa en instituciones de la música y la cultura en general y con una larga labor en la docencia.

Analizamos la tradicional zamba “La López Pereyra” (en dos versiones, 1970 y 2008) y la “Chacarera sin segunda” del propio Juárez (en dos versiones, 1977 y 1988). Consideramos que con las composiciones elegidas podemos desmenuzar los elementos principales del trabajo de Juárez, sus énfasis y sus

aportes. Rescatamos dos afirmaciones de él sobre el modo en que aborda el folklore y las herramientas que él considera importantes, que tomaremos como puntos centrales, a los cuales agregaremos algunos conceptos derivados del análisis. Por un lado dijo en 2015: “Lo mío es más sencillo de lo que parece. Yo me atreví a poner acordes de paso en canciones de tres tonos.” (Página/12, 11/01/2015). Y por otro lado dijo en 1999. “De la clásica no tomo las formas sino la tecnología muy grande y precisa que te permite agarrar un una célula muy pequeña y desarrollarla” (programa “La Nota”, Canal (á), 1999). Poniendo el énfasis así en la armonía y en el desarrollo motivico-temático.

Nuestra hipótesis es, y creemos haberla ratificado en la investigación, que en los dichos de Juárez, a lo largo de su trayectoria, pueden verse los valores que defiende, relacionados principalmente con el discurso “Art” (en términos de Frith, 2014), lo cual tiene relación directa con su formación académica. Con esos valores trabaja dentro del género Folklore tensando los límites del género. Por supuesto, también hace propios valores del discurso “Folk” (Frith, 2014) muy relacionados con el género Folklore.

Sin embargo, en su música vemos algunos (pocos) usos factibles de ser relacionados con la música “culta” a la que él hace referencia y otros usos (muchos más) relacionados con otras músicas, especialmente el jazz (además del folklore, por supuesto). Textualmente predomina la melodía con acompañamiento, incorpora timbres no tradicionales (batería, sintetizadores, guitarra eléctrica, etc.), pone un especial énfasis en la variación de las formas trabajadas desde la improvisación y/o el desarrollo motivico-temático, armónicamente usa acordes con tensiones agregadas con una conducción de voces en “bloques”. Varios de estos elementos han puesto en tensión el género folklore desde comienzos de los 70’.

En este trabajo daremos cuenta de algunos avances en nuestra investigación sobre la trayectoria de Manolo Juárez, en particular en lo realizado en cuanto a análisis musical. Análisis hecho articulando dos familias de análisis (J.J. Nattiez, 1990): la Poiesis y el aspecto Inmanente. Esto lo combinaremos con algunos elementos de análisis del discurso estético según la propuesta de Simón Frith (2014).

A modo de presentación, Manolo Juárez (1937) es pianista, compositor, arreglador y docente. Nacido en Córdoba, Argentina, y criado en Buenos Aires. Formado en música

“cultura” (académica, clásica, etc.) y música “popular” y en particular el folklore. Su trayectoria incluye cerca de 20 discos editados, con producciones y circulación tanto de la tradición de la música “popular” como de la música “cultura”, con reconocimiento y participación activa en instituciones de la música y la cultura en general y con una larga labor en la docencia.

Analizamos la tradicional zamba “La López Pereyra” (en dos versiones, 1970 y 2008) y la “Chacarera sin segunda” del propio Juárez (en dos versiones, 1977 y 1988). Consideramos que con las composiciones elegidas podemos desmenuzar los elementos principales del trabajo de Juárez, sus énfasis y sus aportes. Rescatamos dos afirmaciones de él sobre el modo en que aborda el folklore y las herramientas que él considera importantes, que tomaremos como puntos centrales, a los cuales agregaremos algunos conceptos derivados del análisis. Por un lado dijo en 2015: “Lo mío es más sencillo de lo que parece. Yo me atreví a poner acordes de paso en canciones de tres tonos.” (Página/12, 11/01/2015). Y por otro lado dijo en 1999. “De la clásica no tomo las formas sino la tecnología muy grande y precisa que te permite agarrar un una célula muy pequeña y desarrollarla” (programa “La Nota”, Canal (á), 1999). Poniendo el énfasis así en la armonía y en el desarrollo motivico-temático.

Nuestra hipótesis es, y creemos haberla ratificado en la investigación, que en los dichos de Juárez, a lo largo de su trayectoria, pueden verse los valores que defiende, relacionados principalmente con el discurso “Art” (en términos de Frith, 2014), lo cual tiene relación directa con su formación académica. Con esos valores trabaja dentro del género Folklore tensando los límites del género. Por supuesto, también hace propios valores del discurso “Folk” (Frith, 2014) muy relacionados con el género Folklore.

Sin embargo, en su música vemos algunos (pocos) usos factibles de ser relacionados con la música “cultura” a la que él hace referencia y otros usos (muchos más) relacionados con otras músicas, especialmente el jazz (además del folklore, por supuesto). Textualmente predomina la melodía con acompañamiento, incorpora timbres no tradicionales (batería, sintetizadores, guitarra eléctrica, etc.), pone un especial énfasis en la variación de las formas trabajadas desde la improvisación y/o el desarrollo motivico-temático, armónicamente usa acordes con tensiones agregadas con una conducción de voces en “bloques”. Varios de estos elementos han puesto en

tensión el género folklore desde comienzos de los 70’.

## 1. Primeras palabras

La presencia de Manolo Juárez en el campo del folklore, en particular el llamado de “Proyección” (ver Guerrero, 2014a y 2014b), desde la década del 70’ es de gran importancia. Su influencia tanto en co-generacionales como en las generaciones siguientes tiene que ver tanto con su música como con su faceta de docente, gestor cultural y su discurso estético y de extensión a otros ámbitos (ver Mariani, 2015).

En un trabajo anterior reflexionamos sobre el discurso estético de Juárez, siguiendo la propuesta sociológica de Simon Frith (2014), que agrupa esquemáticamente los discursos estéticos musicales en tres: “Art”, “Folk” y “Pop”. De allí concluimos que Juárez apoya su discurso estético en una concepción y valores típicamente “Art” (Mariani, 2016). Aquí analizaremos dos piezas grabadas por Juárez, en dos versiones cada una, buscando los aspectos que él nombra sobre su música y los que no nombra pero de todos modos aportan tensión al campo del folklore.

## 2. La López Pereyra

“La López Pereyra” es un “aire” de Zamba, siguiendo la nomenclatura que considera “aire de” las piezas que no siguen la forma de la coreografía del baile tradicional. La estructura coreográfica precisa dos partes, cada una con dos estrofas de 12 compases más un estribillo también de 12 compases (generalmente en frases de 4 compases).

“La López Pereyra” tiene varias versiones, siendo la autoría de la letra atribuida a varios escritores y la música a Artidorio Cresseri (1862-1950), aunque fue recopilada y registrada por Andrés Chazarreta (más tarde ya muertos ambos, en un juicio hecho por herederos, se reconoció la autoría de la música a Cresseri). La versión más antigua de la que se tiene registro tenía tres estrofas, más tarde se le agregó una cuarta. Considerando la incorporación de esta última estrofa, que es la forma de más difusión (grabada por Los Chalchaleros, Jorge Cafrune, Los Fronterizos, Eduardo Falú, etc.), la Zamba quedaría estructurada así: sin contar introducción y puente intermedio que suelen variar, son dos partes de dos estrofas, cada estrofa con 19 compases (con sus frases de 4+4+3+4 y repetición de los últimos 4).

Ahora sí, vamos a las versiones de Juárez.

**Versión de 1970 (disco “Trío Juárez”):**

**Instrumentos: Piano, guitarra y percusión**

### **Primera parte:**

Estrofa 1 - Tema A: Comienza sin introducción, el piano solo, tocando la primera estrofa, respetando la melodía original y variando levemente la armonía (en la tonalidad de Fa mayor). Son dos frases de 4 compases -en formato pregunta respuesta-, una tercera frase de 3 compases -sobre el III<sup>7</sup> y VI<sup>m</sup>, como segunda respuesta no conclusiva-. Luego le sigue una cuarta frase -más conclusiva- que se repite dos veces, terminando en la tónica. La primera frase hace la melodía en la mano derecha en la octava central (a veces sola y a veces con una segunda voz en terceras -no estrictas- más graves en paralelo) acompañada de acordes en registro medio-grave (sobre tónica, subdominante y dominante, con acordes de paso). La segunda frase hace la melodía (con terceras paralelas) acompañada por un bajo pedal en negras sobre la nota Do. La tercera frase despliega los acordes sobre la melodía, y en el tercer compás entran el bombo legüero (con un toque tradicional) y la guitarra (rasgueando). La cuarta frase hace la melodía primero una octava más grave y en la repetición en la octava central, acompañado por bombo y guitarra (sobre la armonía tradicional, IV, I, V, I y en la repetición igual con leves modificaciones).

Estrofa 2 - Tema A': Vuelve a hacer el tema A completo con algunas modificaciones. Ya desde el comienzo están tocando los 3 instrumentos. Le agrega a la melodía (en registro central) pequeños fragmentos de contra canto o segunda voz en movimientos oblicuos y contrarios (como se ve en la imagen)<sup>1</sup>. En la tercera frase la guitarra arpeggia los acordes y el piano hace la melodía una octava más grave. La cuarta frase y su repetición se ven más modificadas. El piano sobre la armonía juega (aparentemente improvisando) con un fragmento de la melodía tomado como motivo con contra cantos en el bajo. Los últimos dos compases cambian la armonía: V<sup>7</sup>4<sup>o</sup> y I<sup>dis</sup>7<sup>o</sup>,

<sup>1</sup> Como en los restantes ejemplos, la partitura es ilustrativa, no la escribimos necesariamente en la misma octava sino en la que nos sea más cómoda para graficar.



terminando en I en el tercer tiempo.

**Segunda:**

Puente modulante: es un puente de 6 compases sin conexión temática con el tema A, sobre el ritmo de Zamba, con menos densidad instrumental (el piano con apoyos de la percusión). Es un recorrido armónico inestable, con abundancia de acordes disminuidos. Texturalmente sigue siendo melodía con acompañamiento.



Estrofa 3 -Tema A'': la modulación del puente termina marcando un pedal de bajo sobre Re, el V grado de Sol, produciéndose finalmente una modulación por nota común. Sobre la nueva tonalidad (Sol) la guitarra toca la melodía, el piano un acompañamiento armónico y la percusión la base rítmica. Los primeros compases respetan la melodía de la primera frase (4c), pero el piano va agregando disonancias, acordes de paso y re-armonizaciones, lo cual lleva a modificar la melodía en la segunda frase (4c), no en sus figuraciones rítmicas y contornos melódicos sino solo en algunas notas siguiendo la armonía. Donde iría la tercer frase, la guitarra pasa al acompañamiento combinando acordes arpegiados y plaqué- sobre la armonía de las dos primeras frases (4c + 4c). Sobre eso el piano improvisa. Anticipada por el rasgueo de la guitarra llega la armonía de la tercera frase (3c). Mientras el piano sigue improvisando, sobre el mismo compás se duplica la velocidad incrustando un rasgueo similar al de la Chacarera. Sobre esa textura se empalma la armonía de la frase cuatro (4c). En el tercer y cuarto compás de esta frase se vuelve a la rítmica de Zamba y se retoma la melodía en el piano. La repetición de la cuarta frase se hace siguiendo la textura anterior hasta la mitad de la frase, quedando allí el piano solo que hace una cadencia final.



Resumiendo, hizo dos partes. En la primera hizo las dos estrofas con características esperables para una versión de esta zamba (salvo lo indicado). La segunda parte, hizo una estrofa y tiene en general mayores puntos en lo formal, armónico, melódico que se salen de lo esperable.

### **Versión de 2008 (disco “Juárez y Homer cuarteto”)**

**Instrumentos: Piano, Guitarra, Saxo-Quena.**

Introducción: el piano solo, hace un breve juego en tempo libre, sin referencia al tema.

Estrofa 1 - Tema A: el Piano hace la primera frase solo, respetando la melodía y agregando acordes de paso y pocas tensiones (4c). En la segunda frase el piano pasa a acompañar (con bajo pedal similar a la versión anterior) y la Guitarra lleva la melodía (4c). La tercera frase se saltea, pasando directamente a la cuarta frase y su repetición (4c + 4c), llevando la melodía el Piano, la guitarra primero rasguea y después combina con arpeggio.

Puente 1: en el último compás de la frase anterior se produce una elisión con el puente, ya que funciona como final de frase y como comienzo del puente. A ese compás de elisión se le suman tres, donde juegan sobre acordes con tensiones agregadas sobre un bajo pedal en Do. (aquí el puente parece “reponer” los tres compases de la tercera frase que se saltó).

Estrofa 2 - Tema A': el piano hace la melodía de la primera y segunda frase. En el lugar de la tercera frase (3c), la guitarra hace otra melodía con el acompañamiento del piano (acordes en corcheas con puntillo), empalmado con la cuarta frase (que no se repite).

Puente 2: aquí también en el último compás de la frase anterior se produce una elisión con el puente: 3 compases con bajo pedal en Do, que derivan en 3 compases con melodía en el piano -sin relación con el tema A- sobre una armonía con bajo descendente (Lam7º, Labdis7º6ºm, Solm4º, Lam6º/Solb, Solm9º, Do6º7º9ºdis), cadenciando finalmente en un Fa9º sobre una textura en corcheas por dos compases. Luego, sobre la textura en corcheas, entra el saxo tocando un fragmento de la melodía, haciendo secuencias de dos compases (variando la armonía). La cuarta secuencia completa la frase uno (o sea 6 compases, más 4 compases, modulando a Sol mayor). El piano hace 1 compás de cadencia, y seguido a eso la guitarra en bicordios por sextas hace una secuencia basada en la melodía del tema A (4 compases).

Improvisación: A partir de aquí hay doce compases (4+4+4 compases) donde el piano improvisa sobre la una armonía similar a las tres primeras frases del tema A: Sol7°M, Sim7° - Sibm7°, Lam7°, Lam7° - Re7°9°, Sol7°M, Fa#dis7°, Si7°, Mim, Lam7° - Sibdis6°, Sim7° - Mi7°9°dis, Lam7°9°, Lam7°9° - Re7°6°9°dis.

Tema A'': aquí entra la quena haciendo la melodía de las tres primeras frases (4c+4c+3c, con la armonía de la parte de improvisación del piano). Termina con la misma textura haciendo una vez la cuarta frase en un rallentando bastante marcado, con un desvío de la melodía y armonía (Fa#6°) en el final de la frase, que vuelve a la tónica en el acorde final (Sol).

La diferencia entre las dos versiones -más allá de la calidad de la grabación-, es bastante marcada. Si bien las herramientas compositivas tienen mucho que ver, el resultado es distinto. En la versión de 1970 el protagonismo del piano es mucho mayor, y en la de 2008 se comparte con la guitarra y el saxo-quena (es un disco compartido con Daniel Homer). En la versión de 2008 el lugar para la improvisación es menor y se nota a la vez una interpretación más apegada a un arreglo establecido<sup>2</sup>. Agregamos que en el sonido de los instrumentos vemos un trabajo en la "limpieza" de los sonidos históricamente "no musicales", como ruidos de llaves del saxo, arrastres en la guitarra, etc. En la interpretación de 1970 esa no parece ser una preocupación y se escuchan este tipo de sonidos. Aunque tampoco se lo toma como elemento central. En este sentido, en la entrevista que le hicimos a Juárez nos comentó el gusto de su compañero en este disco -Daniel Homer- por un sonido que llamó "new age" (haciendo referencia al sonido, la equalización, la compresión, reverberación, etc., de las guitarras, el saxo, la quena, el piano).

En la misma entrevista que le hicimos a Juárez, después de escuchar "La López Pereyra" en su versión de 2008, nos comenta: "Ahí hay pasajes que parecen impresionistas, otros no, y suena folklore. ¿O folklore es el 'se va la primera o se va la segunda'?" (Juárez, en Mariani, 2016). Preguntándole que es lo que lo hace folklore en ese caso, si la armonía no necesariamente, nos dice: "Primero que repito la estructura melódica. La enriquezco armónicamente eeh el ritmo, el ritmo está [canta el ritmo de la Zamba]. Es la columna vertebral, ¿me entendés?" (Juárez, en Mariani, 2016). Es decir, que piensa el tema centrado en la melodía original (del original del que parta) y en el ritmo del género en cuestión, todo el

<sup>2</sup> No tuvimos acceso al material, pero según sus declaraciones el arreglo está escrito.

resto es modificable y de todos modos lo sigue considerando una versión de ese tema y parte del género folklore. En esta versión hay un trabajo a partir de lo motivico-temático en las secciones agregadas que en la versión de 1970 no vemos.

### 3. Chacarera sin segunda

La “Chacarera sin segunda” es una de las composiciones “emblema” de Juárez, ya que condensa una de sus ideas más recurrentes: incorporar la “forma abierta” al folklore. Si bien es cierto que hay “formas fijas” en ciertos géneros del folklore, las “formas abiertas” son muy comunes. Por ejemplo, en payadas, en tonadas cuyanas, en cantos con caja del noroeste argentino, etc. Por lo cual, consideramos que lo que hace Juárez es traer una lógica de improvisación del Jazz y no la “forma abierta” al folklore.

En su relato de origen de esta composición queda así evidenciado, al relacionarlo con el “Mono” Villegas, un músico de Jazz argentino: “Al Mono le debo la idea de la forma abierta en el folklore “comenta Juárez”. Él se reía de los folkloristas cuando decían “¡se va la segunda!” y después tocaban de nuevo “la primera”. Y tenía razón. Entonces escribí “Chacarera sin segunda”, dedicada a él, un tema en que no hay repetición y la improvisación es fundamental. [ ] Las formas fijas son importantes “continúa”, en el folklore existen cosas realmente muy bellas a partir de las formas de las danzas tradicionales, pero la manera abierta ofrece otras posibilidades, abre otros panoramas” (Juárez, en Giordano, 2011).

Esta pieza consiste básicamente en un tema, un puente y sucesivos “solos” (improvisaciones de un instrumento que asume la voz principal sobre un acompañamiento de uno o más instrumentos del grupo), tomando como sustento la rítmica de la Chacarera<sup>3</sup>.

La grabó por primera vez en “Tiempo Reflejado” de 1977 (15’32”), luego en el disco en vivo con Lito Vitale de 1983 (9’52”), en “Solo Piano y algo más” de 1984 (10’58”) y en el disco con Jorge Cumbo de 1988 (10’04”).

Las versiones de 1983 y 1984 eliminan el tema inicial, comienzan con una larga improvisación, hasta que llegan a establecer la base de acompañamiento de los “solos”, que van a tener distintas duraciones y van a estar separados por el puente. En estas dos versiones la forma es mucho más irregular y se nota una improvisación menos pautada.

En la contratapa del disco en vivo con Vitale dice, refiriéndose al concierto en el que se grabó: “dos personas

3 Al tomar solo la rítmica del género, separándola de otros aspectos (armonía, forma, giros melódicos típicos, letra, etc.), podría relacionarse con otros géneros emparentados con la chacarera como el Gato o el Escondido. El tema podría llamarse “Gato sin segunda”. Quizás detrás de la elección de la Chacarera esté la centralidad de este género en los discursos y prácticas musicales de Santiago del Estero y la preferencia de Juárez por esta provincia.

ingresaron al escenario y se sentaron frente a dos pianos. Era la primera vez que iban a tocar juntos. No había partituras. No había atriles. [ ] ¿Qué eran? ¿pianistas de música “clásica” jugando a improvisar música “popular”? ¿pianistas populares con formación académica? Eran Manolo Juárez (46) y Lito Vitale (21)”. Las preguntas parecen retóricas y el juego de la improvisación parece abalado por la formación académica. Como si la improvisación y la música popular necesitaran ser legitimadas por esa formación. Sin embargo lo que ocurre es típico del jazz y quizás otras músicas populares. En la entrevista que le hicimos reivindica ese concierto como uno de los momentos más altos de su trayectoria. La versión del año siguiente en “Solo piano y algo más” parece inspirada en aquella, tiene varios puntos en común.

Analizaremos aquí la primera versión y la compararemos con la última de 1988, ya que en estas dos se presentan todos los materiales y nos permiten pensar el modo de trabajo que se plantea Juárez con esta composición.

### Versión de 1977 (disco “Tiempo Reflejado”)

**Instrumentos:** Sintetizadores, Percusión, Batería, Bandoneón, Voz, Bajo, Guitarra Criolla, Guitarra Eléctrica.

Introducción: comienza el sintetizador-piano<sup>4</sup> solo con lo que va a ser la base del tema A (Mezzo-Piano -MP-, 4



Tema A: sobre esa base entra la guitarra eléctrica haciendo una melodía por saltos octavada de 4 compases que se repite (sobre las notas re-la-re-la-re-la-si, quedando un modo dórico de Re, sin la séptima nota -Do-). Luego hay una continuación de la melodía por 8 compases, más 4 con una modulación en la base (crescendo poco a poco), que deriva en una parte que sale de la base y hace acordes más largos (Mib, Ladis7°, Sol#7°6°9°, Solaum7°9°dis, 4 compases, Forte). Luego 4 compases más rítmicos (Dom7°, Fa7°6°, Sol#7°6°9°, Solaum7°9°dis), vuelve la base 4 compases (ahora en Dom, MP) y termina con 4 compases en una armonía con bajos

4 Nombramos los distintos sonidos de sintetizador con el agregado de un instrumento acústico sobre el que estaría basada la síntesis. Por ejemplo, en este caso sintetizador-piano, sería un sonido sintetizado cercano al de un piano.

descendentes a modo de frase conclusiva.

Solo de Guitarra Eléctrica: en esta parte la Guitarra Eléctrica toma la voz principal haciendo improvisaciones (melódicas, con bicordios, en octavas, y otras variantes) y el resto de los instrumentos hace un acompañamiento (sumándose o retirándose en distintas partes, sobre  $\text{Dom}7^\circ$ ,  $\text{Fa}7^\circ6^\circ$  y variantes). Contando compases: 16 (Mezzo-Piano, percusiones y sintetizador-piano) + 16 (se suma la guitarra suave) + 16 (variación en el teclado, Mezzo-Forte) + 24 (ingreso de sintetizador-melódico) + 12 (MP, acento en 2º y 3º tiempo) + 20 (vuelta acompañamiento inicial, crescendo poco a poco hasta Forte) + 16 (vuelve MP) + 12 (F) + 24 (vuelve acento en 2º y 3º tiempo, MP) + 4 (transición, acordes  $\text{Sidis}7^\circ$  +  $\text{Sol}7^\circ5^\circ\text{dis}$ ). Los distintos momentos no parecen estar pautados previamente.

Puente: llamamos puente a esta sección que se repite varias veces a modo de separador o transición entre un “solo” y otro. Son 8 compases que se repiten. Está basado en acordes aumentados en paralelo y tocan todos juntos a modo de



Solo de Bandoneón: comienzan el bombo y la guitarra eléctrica en el acompañamiento, sumándose de a poco la batería y la guitarra criolla (MP). El bandoneón va variando la intensidad y la densidad de sus improvisaciones (48 compases). Con la entrada del sintetizador-piano sube la intensidad (16 compases, MF o F), yendo luego a una textura ya escuchada en el solo de guitarra con un marcado acento en los tiempos 2º y 3º del compás (16 compases). En ese momento se baja la intensidad otra vez (28 compases) y se finaliza con los 4 compases de transición igual que en el final del solo de guitarra (sobre los acordes  $\text{Sidis}7^\circ$  +  $\text{Sol}7^\circ5^\circ\text{dis}$ ).

Puente: prácticamente igual que el anterior.

Solo de Sintetizador-piano: comienza el sintetizador-piano a “solear”, apoyándose en el grave con un acompañamiento que acentúa 2º y 3º tiempo del compás, junto con el bombo legüero y la guitarra criolla (MP). Se suma poco a poco la batería, subiendo también la dinámica (16 + 16 + 16 + 16 + 8 compases). Se hacen los 4 compases de transición igual que en el final de los anteriores dos solos y se pasa al puente.

Puente: prácticamente igual que los anteriores.

Solo de Sintetizador-”melódico”: comienza el sintetizador-

”melódico” a “solear”, con un acompañamiento del sintetizador-piano con acordes plaqué en el primer tiempo, junto con el bombo legüero, un platillo (ride) y la guitarra criolla (MP). Se suma poco a poco la batería, el bandoneón en el agudo (y con disonancias), subiendo también la dinámica (16 + 16 + 16 + 16 + 16 + 16 compases). Un redoble de tambor de batería anuncia los 4 compases de transición como los del final de los anteriores solos y se pasa al puente.

Puente: prácticamente igual que los anteriores.

Solo de Percusión y Batería: comienza soleando el bombo con un suave acompañamiento de la batería (MP). Poco a poco la batería suma más toques, hasta relevar al bombo que queda haciendo la base de chacarera, dando lugar a un solo de batería que va aumentando el nivel de dinámica y densidad cronométrica (16+16+16+16+16+16). Un toque muy suave del bandoneón en el agudo y luego unos acordes desplegados de la guitarra eléctrica dan fin a la sección (volviendo a una dinámica MP).

Solo de bandoneón y voz: con acompañamiento de guitarra eléctrica, bombo, platillos, empieza un solo de bandoneón y voz -a cargo de Dino Saluzzi- (16 +16+16+16).

Esta sección se funde con una larga sección final de improvisaciones en simultáneo, que se cierra con un fade-out de consola.

## **Versión de 1988 (disco “Juárez & Cumbo”)**

**Instrumentos: Sintetizadores, Contrabajo, Guitarra Criolla, Quena.**

Introducción: comienza el sintetizador-piano solo con la base del tema A (Mezzo-Piano, 8 compases). Tiene una leve diferencia con la versión de 1977 por el agregado de una apoyatura en el segundo compás de la frase.

Tema A: se hace el tema A completo con leves diferencias, con la melodía a cargo de la quena.

Solo de Quena: con acompañamiento de los otros tres instrumentos (MP, subiendo en intensidad dinámica poco a poco), la quena “solea” durante tres partes de 16 compases cada una, cuyos últimos 4 compases tienen la armonía de la transición de los finales de solos de la versión de 1977 (sobre los acordes Sidis7°, Sol7°5°dis). Esto se va a repetir en los solos de los otros instrumentos, por lo cual las improvisaciones están más pautadas que en la versión de 1977. El contrabajo alterna entre un acompañamiento con acentuación en 2° y 3° tiempo, y uno al estilo “Walking Bass” típicamente jazzero.

Puente: el puente es prácticamente igual que en la otra versión, salvando las diferencias de instrumentación (e interpretación).

Solo de Guitarra: el solo de guitarra dura cinco partes de 16 compases, sobre el acompañamiento de sintetizador y contrabajo. El sonido de la guitarra criolla, a diferencia de la versión de 1977, está más procesado, con cámara, compresión, etc. En general el disco tiene este tipo de procesos, también en los otros instrumentos, dando un resultado sonoro muy de la época y sus medios técnicos.

Puente: se repite el puente muy similar (incorporándose otra vez la quena).

Solo de Contrabajo: el contrabajo solea durante dos partes de 16 compases, acompañado por el sintetizador-piano. Comienza en dinámica piano o mezzopiano y sube lentamente, fundiéndose en los últimos cuatro compases con el solo de sintetizador-celesta.

Solo de Sintetizador-Celesta: el contrabajo pasa a hacer un acompañamiento tipo “walking bass”, mientras el sintetizador-celesta solea (dos secciones de 16 compases, en MF) y hace un acompañamiento armónico en el grave (acentuando 2º y 3º tiempo).

Solo de Sintetizador-piano: enseguida continúa el solo de sintetizador-piano, con un acompañamiento armónico en el grave, en dinámica MP, rallando primero y quedándose en un tempo más lento y rubato, apenas acompañado por el contrabajo marcando el primer tiempo que desaparece en la segunda sección de 16 compases.

Solo de Sintetizador-piano- “pitch-bend”: el solo continúa con una vuelta al ritmo y tempo original poco a poco. Aquí hace un cambio de timbre con un uso de “pitch-bend” en la improvisación melódica, manteniendo en el acompañamiento el sonido de sintetizador-piano. Deducimos que hay una sobre-grabación por la densidad del acompañamiento. Hace tres secciones de 16 compases solo, 2 secciones de 16 compases con acompañamiento del contrabajo. Luego 2 secciones de 16 compases con un sonido de sintetizador-símil-cuerdas con acordes plaqué, sumándose también la guitarra muy suavemente.

Finalmente tenemos una última sección de soleo de la flauta, primero con acompañamiento de contrabajo y guitarra (2 secciones de 16 compases) y luego sumándose también el sintetizador-piano.

Puente: se repite el puente muy similar.

Final-coda: se hace una coda final de 7 compases (sobre los acordes Adis7°, Sol#7°6°9°, Reb7°M4°aum, Dom7°).

Sobresale en ambas versiones el uso de múltiples timbres e instrumentos, especialmente variedad de sintetizadores. Este punto no es menor ya que desde mediados de los años 70' Juárez incorporó este tipo de timbres, siendo algo poco común en esa época. Más allá de que en el año 2011 en una entrevista allá dicho que "Tocar con pianos electrónicos es como acariciar con guantes" (Juárez, en Giordano, 2011), una de las características del folklore de Juárez durante mucho tiempo ha sido el uso de este tipo de instrumentos. En su discurso no lo reivindica, sin embargo es una de las cosas con las que puso en tensión el género folklore.

#### 4. Palabras finales

En la entrevista que pudimos hacer con Juárez, nos comentó: "Mirá, cuando llegás a una edad como la que tengo yo, uno tiene que darse cuenta lo que es, lo que ha sido y lo que no ha sido. El contexto armónico, yo lo cambié acá en el folklore. Porque después del Negro Lagos, que fue un gran precursor, pero que armónicamente es mucho más endeble de lo que yo soy. ¿Por qué?, porque yo me trague, estoy intoxicado de Mendelssohn, Beethoven, Brahms, Eric Satie, Debussy, Ravel. [ ] He analizado toda mi vida. Por ejemplo, Guillo [Espel] vino a hacer conmigo -un gran músico Guillo- folklore. ¿Sabés lo que le di a analizar?, el Tristán e Isolda. Nota por nota." (Juárez, en Mariani, 2016).

Sin embargo, lo que se desprende de nuestro análisis musical es que Juárez usa una armonía tonal extendida, con usos típicos del Jazz, más que de la música clásica-romántica (por supuesto, también de uso en otras músicas). Vemos, en este sentido, una relación más directa en la música de Juárez con la de "Mono" Villegas o inclusive la de Miles Davis (el de "All blues"<sup>5</sup>), por ejemplo, que con las de Beethoven, Wagner, Brahms, Debussy, Ravel o Satie (menos con los nombrados en otras ocasiones por él: Igor Stravinsky y Arnold Schömberg). A grandes rasgos el uso que hace de la armonía, en general, es un uso de acordes con tensiones agregadas (4°, 5° disminuidas, 6°, 7°, 9°, etc.), con una conducción de voces en "bloques" para armonizar las melodías (recurso típico del jazz de la época del swing, de pianistas como Oscar Peterson<sup>6</sup>, por ejemplo). Más allá de eso, es claro que el tratamiento armónico que vemos

5 Agradezco a Hernán Samá por acercarme esa relación.

6 Agradezco a Cristian Accatoli por acercarme esa relación.

en las piezas de Juárez ha sido una novedad para muchos en el género folklore. En ese sentido consideramos que su práctica musical ha puesto en tensión al género.

Texturalmente predomina la melodía con acompañamiento, aunque como dijimos podemos encontrar secciones con más voces con un comportamiento más independiente en “Chacarera sin segunda” (en la sección final, con improvisaciones en simultáneo).

En el plano rítmico, a veces toma las “células básicas” (si se pueden llamar así) de los géneros en cuestión, con sus fraseos y acentuaciones, y a veces toma solo el compás, aplicando fraseos y acentuaciones que se salen de las “típicas”. También suele intercambiar rítmicas de distintos subgéneros como las incrustaciones de ritmos como el de la chacarera (u otros similares) dentro de una zamba.

Una de las cosas que consideramos más tensionante para el género folklore, en su primera etapa (décadas del 70’y 80’ principalmente), es el uso de timbres no tradicionales: desde la batería hasta los distintos tipos de sintetizadores.

Es inevitable pensar en la idea de “música absoluta” descrita por Dahlhaus al ver que la gran mayoría de sus grabaciones (y también sus presentaciones “en vivo”) son instrumentales, sin voces y sin texto. Aquí también hay un valor “Art” (en términos de Frith) traído al contexto de la música popular y al folklore en particular, que aunque no sea novedad ni exclusividad de Juárez, sigue siendo un factor de tensión para géneros principalmente cantados.

El punto sobre el que Juárez parece trabajar más enfáticamente, junto con la armonía, es la forma. En general en sus composiciones y las versiones, la forma se ve si no totalmente modificada, al menos variada, agregando secciones, recortando otras, extendiendo otras, etc.

## Bibliografía

Dahlhaus, Carl. 1980. *Between Romanticism and Modernism, Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, Mary Whittall (Translator), University of California Press. Páginas 79 a 101.

Frith, Simon. 2016. *Ritos de la Interpretación, Sobre el valor de la Música Popular*. Paidós, Buenos Aires, (v.o. 1996).

Guerrero, Juliana. 2014a. “Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la “música de proyección folclórica” argentina”. *Revista Runa*, nº 35.

Guerrero, Juliana. 2014b. “La emergencia de la “música de proyección

folklórica” en el debate del estilo musical”, Revista Música e Investigación, nº 22, INM “Carlos Vega”.

Mariani, Tomás. 2015. “Tensando la cuerda del folklore (1983-2010)”, Jornadas de Becarios y Tesistas, UNQ.

Mariani, Tomás. 2016. “Tensando la cuerda del folklore: Manolo Juárez”, Jornadas AAM-INM, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, ISM.

Nattiez, Jean-Jacques. 1990. Music and discourse. Princeton University Press, USA.

Entrevista de Santiago Giordano a Manolo Juárez: “Tocar con pianos electrónicos es como acariciar con guantes”. Diario Página 12, 04/11/2011. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-23398-2011-11-04.html>

Entrevista realizada por Tomás Mariani a Manolo Juárez, el día 14 de julio de 2016. Fragmentos tomados de la grabación inédita de la misma.