1) Título: **“Tensando la cuerda del folklore (1983-2010)”**  
2) Autor: Mariani, Tomás Agustín.  
3) Dirección electrónica: [tomasmariani040487@yahoo.com.ar](mailto:tomasmariani040487@yahoo.com.ar)  
4) Formación de grado: Lic. En Composición con Medios Electroacústicos (UNQ)  
5) Tipo de beca: Beca de formación en Docencia e Investigación, UNQ.  
6) Tema de la investigación: “Tensando la cuerda del folklore (1983-2010)”  
7) Director de la beca: Liut, Martín.  
8) Denominación del programa o proyecto en cuyo marco se inscribe la beca: TeMAC (Territorios de la Música Argentina Contemporánea); Director: Liut, Martín.

***Resumen*:**El presente es un proyecto de investigación a realizarse entre agosto de 2015 y julio de 2016, enmarcado en el proyecto TeMAC, en el que nos planteamos el estudio de estéticas que ponen en tensión al Folklore, de 1983 a 2010, a través de un recorrido que se apoye en la trayectoria de dos referentes: Manolo Juárez y Guillo Espel. Ambos con formación de la música escrita de tradición europea (Clásica, culta, académica, contemporánea).El primero fue maestro del segundo, ambos vinculados con el folklore y con otras músicas populares, ambos tensando sus espacios de influencia. Nos proponemos ver, en las distintas etapas demarcadas por el proyecto (pos-dictadura, década neoliberal, pos-crisis-década kirchnerista), las relaciones entre los espacios de la música popular argentina, en especial aquellos que ponen en tensión al folklore, y las relaciones de estos músicoscon esos espacios. A la vez podemos verificar algunas diferencias y coincidencias generacionales en torno a la identidad, los géneros, las hibridaciones, las vinculaciones socio-políticas. Este es un proyecto amplio que permite hacer un primer acercamiento y en una eventual segunda etapa poder profundizarlo.

**Introducción:**

En esta ponencia daremos cuenta de algunos avances en nuestro trabajo de investigación. En principio nos propusimos profundizar algunos aspectos de la metodología, por un lado, y de los antecedentes y la historia del género musical folklore, por otro.

Además, quisimos poner como prioridad la recopilación de fuentes primarias y secundarias relacionadas con Manolo Juárez (sobre Guillo Espel tenemos un trabajo previo). En este sentido, en los últimos meses hubo varias entrevistas a Juárez y un evento de mucha importancia que es el homenaje que se le hizo el 3 de julio de 2015 en el flamante Centro Cultural Kirchner. Dedicaremos un apartado especial a este homenaje, que consideramos un reflejo de la influencia de Juárez en el campo del folklore.

**Metodología:**

La metodología se divide en dos momentos:

El primero es el del relevamiento de fuentes primarias y secundarias, la realización y desgrabación de entrevistas, tomando como marco teórico para nuestro acercamiento elementos que provienen de la sociología de la cultura y la musicología (Bourdieu, Becker, Peterson, Frith, López Cano, Fischerman, Gilbert, Rodríguez Kees, Madoery, Guerrero, etc.).

Las fuentes primarias para la elaboración de este trabajo están compuestas por elementos de distinta índole -dado el énfasis puesto en los discursos y propuestas estéticas que ponen en tensión el folklore-, que en cada caso y época implican varias cosas. Lo primero son las obras musicales en sí, sus partituras y/o grabaciones, y en varios casos su escucha “en vivo”. A lo que agregamos los comentarios de los propios autores sobre ellas y su producción en general, vertidas en publicaciones escritas y entrevistas (propias y realizadas por terceros). También tomamos aspectos relacionados con su circulación y mediaciones, si bien no se hace una recopilación exhaustiva de este tipo de fuentes (que sería tema de otro tipo de investigación), sino que tomamos algunas que nos sean representativas para nuestros fines.

Son fuentes secundarias las referencias bibliográficas sobre música argentina y latinoamericana, música culta y música popular, Folklore, Jazz, Clásica, performance, etc.

El segundo momento es el análisis musical, que se hará siguiendo el modelo semiológico de Jean Jacques Nattiez, y el análisis del discurso estético, que se hará siguiendo el modelo sociológico propuesto por Simon Frith. El objeto de análisis son un grupo de obras de cada compositor y sus diferentes interpretaciones, que ponen en diálogo principalmente el folklore, el Jazz y la Clásica -aunque también en ciertos casos el Rock/Pop y músicas populares de otras latitudes- y sus formas, funciones y valores. Generando así músicas “mestizas” en las que se ven reflejados los discursos estéticos que les son propios y los que ponen en discusión.

El análisis musical lo haremos articulando dos familias de análisis: la Poiesis y el aspecto Inmanente (o Neutro). La Estésis (conductas perceptivas dentro de una población de oyentes determinada) será tomada solo desde algunos ejemplos que refuercen nuestros análisis. El trabajo exhaustivo sobre ella excede la intención de nuestro trabajo –si bien puede ser interesante para una futura investigación-. Buscaremos para nuestro análisis elementos dentro del Campo de vocabulario de los géneros en cuestión (ritmo, armonía, fraseología, expresividad, articulación, marcación, timbre), del Campo referencial (Cita textual y cita tópica) y del Campo metafórico (elementos simbólicos y paratextuales)[[1]](#footnote-2).

El análisis del discurso estético lo haremos identificando los tres discursos principales propuestos por Frith[[2]](#footnote-3): el discurso *Art*, el discurso *Folk* y el discurso *Pop*.Los juicios de valor estéticos están atravesados por estos tres discursos estéticos, cuyos criterios tienen muchas veces fines funcionales, y “*cada discurso representa una respuesta al problema compartido de hacer música en una sociedad industrial capitalista*” (pág. 90). Por lo tanto para analizar los discursos estéticos buscaremos descifrar los ejes estético-funcionales que según Frith (pág. 51-52) están presentes en todo juicio cultural: “*credibilidad (y sus complejas relaciones con el realismo tanto como con la fantasía); coherencia (sea en términos de forma o moralidad, y con una gran variedad de formas en que se toma la causa en relación con sus efectos); familiaridad (y el problema constante de lo nuevo, la novedad); utilidad, sea a un nivel material (¿esa pintura tiene el tamaño, la forma y el color adecuados para colgarla en la pared de la sala?); o a uno más espiritual (¿esta experiencia me eleva, me convierte en mejor persona?)*”.

**Antecedentes:**

**1. Alto/Bajo o Culto/Popular y “la invención del folklore”:**

En Europa occidental y sus zonas de influencia, a partir del siglo XV, se empezó a consolidar, junto con el afianzamiento de la burguesía como clase dominante, la separación de la música “culta” (propia de las clases dominantes) y la música “popular” (propia de las clases subalternas). Cada una con sus sistemas de valores estéticos, éticos e ideológicos, con una clara jerarquización de la música “culta” sobre la “popular”. Esto fue exportado a las colonias latinoamericanas y atravesó sus procesos de constitución como estados naciones independientes, siendo difundida la música “culta” como factor civilizatorio, de superioridad y distintivo de clase[[3]](#footnote-4).

Durante el siglo XIX se dieron -dentro de un contexto socio-político marcado por el nacionalismo-, primero en países no centrales de Europa y después en Latinoamérica, escuelas dentro de la música “culta” que buscaron incorporar a sus lenguajes elementos que puedan percibirse como “nacionales”.Con la hipótesis de que el “espíritu del pueblo” (la hipótesis "Volksgeist", en términos de Dahlhaus[[4]](#footnote-5),la idea de que el espíritu nacional se manifestó en la música *folklórica[[5]](#footnote-6)*, aunque en un nivel elemental)erala sustancia activa, creativa y fuente de energía fundamental del arte de una *nación*, tuvieron lugar músicas enmarcadas en escuelas nacionales, las cuales tuvieron un amplio reconocimiento como tales –aunquelo que hicieran sea interpolar una melodía o una escala típica de una música popular regional(del *folklore*) en un contexto del arte polifónico de *escuela* alemana.La aplicación que hicieron los románticos del siglo XIX de la hipótesis "Volksgeist"fue en parte responsable de crear el fenómeno en el que la teoría se basaba.Terminó influyendo en el *pueblo*y en la conformación de las identidades nacionales[[6]](#footnote-7).

En Argentina, fue el llamado nacionalismo musical argentino o escuela nacional el que expresó esa tendencia. Los compositores fundacionales de la escuela nacional, como Alberto Williams (1862-1952), Julián Aguirre (1861-1924) y Arturo Berutti (1858-1938), se formaron musicalmente en Europa y de regreso al país comenzaron el estudio del folklore argentino[[7]](#footnote-8).

Melanie Plesch afirma: “*Juntando «retazos y recortes» tomados de una o varias culturas «bajas», pre-existentes, heterogéneas, tradicionales y de transmisión oral, el nacionalismo inventa una cultura «alta», homogénea, letrada y transmitida por especialistas. Los elementos de la antigua cultura folklórica, una vez que han pasado un proceso de selección y estilización, son modificados sustancialmente, cuando no radicalmente transformados. La cultura resultante es impuesta sobre la sociedad, reemplazando y obliterando otros fenómenos culturales heterogéneos y tradicionales, y funcionando como un elemento de cohesión entre los individuos anónimos, impersonales y atomizados característicos de los estados naciones modernos*”[[8]](#footnote-9).

La escuela nacional toma especialmente las músicas de origen criollo rural (las del *gaucho*), desechando en general las músicas indígenas y las músicas populares urbanas, por considerarlas aún como una amenaza en la construcción de la identidad nacional (ver Plesch, Melanie. 2008 Pág. 62-65). La autora concluye que esta escuela logró instalar una serie de tópicos (topos) de la “cultura musical nacional” alrededor de la guitarra, la huella, la milonga, el triste/estilo, el gato, el malambo, la vidala, la zamba, el bailecito, el imaginario incaico, caracterizando sus modos de interpretación, melodías, ritmos y armonías.

La generación nacida en 1890[[9]](#footnote-10), con Juan Carlos Paz (1897-1972)como principal promotor, fue la que trajo ideas contrarias al nacionalismo en el ámbito “culto”. Las ideas universalistas, basadas en el progreso, que solo las vanguardias con su crítica a las convenciones del arte y su afirmación del carácter histórico de los materiales (en este caso musicales), podrían garantizar. A lo largo del siglo, “*como en las demás artes el `cambio´ adquirió un ritmo vertiginoso hasta transformarse en un valor en sí mismo en la década de 1960*”[[10]](#footnote-11). Alberto Ginastera (1916-1983) es el máximo exponente de la continuidad de la escuela nacionalista a lo largo del siglo xx, siendo además, como dice Liut, “*el arquitecto de la institucionalización de la música académica argentina*”[[11]](#footnote-12). Por lo cual el peso específico de esta escuela en la realidad musical local, en la construcción de identidades, representaciones de lo social y creación de sentido, ha sido -y todavía es- de mucha relevancia. Sin embargo, el lenguaje de Ginastera, en especial a partir de la década de 1960, fue cada vez más abstracto, aunque sin dejar de tener referencias “nacionales”, llegando inclusive a ser director del Claem[[12]](#footnote-13), con una orientación fuertemente universalista. Acordamos en este sentido con Murgier cuando dice que “*nacionalismo y universalismo, dos tendencias que lejos de ser compartimentos estancos en el tiempo, son resignificadas y reinterpretadas a lo largo de la historia, e incluso de la vida de distintos compositores, y no siempre se encuentran enfrentados como muchas veces se cree*.”[[13]](#footnote-14)

**2. Cultura de masas y nuevas perspectivas:**

A la par del proceso de discusiones en el ámbito “culto” sobre Nacionalismo-Universalismo, las *vanguardias* y sus reconfiguraciones, el siglo XX fue el siglo de las músicas populares. Como dice Sergio Pujol: “*Una historia que no le otorgue a la grabación musical en sus más diversos soportes una importancia documental equivalente, o incluso superior, a la que en otro momento se le reconocía a la notación musical, sería una historia falaz*”[[14]](#footnote-15) . Esta posibilidad de documentar su propia historia, conjuntamente con el desarrollo de la industria cultural, derivó en un impulso sin precedentes a la música popular (en lo local el folklore y el tango, pero también el rock, el pop, el jazz, y otras). A la vez que generando músicas estandarizadas de circulación masiva, a través de estrategias del mercado, con una violencia simbólica “*que consiste en imponer significaciones en el espacio social dando toda la fuerza de la razón a la razón del más fuerte*”[[15]](#footnote-16), también propiciando cruces, intercambios y diálogos entre músicas populares de distintas latitudes y variados casos de reelaboraciones, distanciamientos, incorporación de valores y hasta cambios en sus usos y circulación, inclusive muchas veces propios de las músicas de tradición escrita europea (como la complejidad como valor o la situación de concierto), más que de las propias tradiciones populares[[16]](#footnote-17). Quizás también por el espacio vacío que dejó la música “culta” moderna a partir de ponerse en crisis el sistema tonal, que le significó una reducción de público –y de productores- al no poder asimilarlo.

Acordamos con Frith cuando dice que“*la emergencia de una cultura de masas a principios de siglo [XX] significa de hecho el borramiento de la distinción entre lo alto y lo bajo, el arte y el negocio, lo sagrado y lo profano*.”[[17]](#footnote-18) Y también, “*el surgimiento de la `cultura de masas´ significaba, paradójicamente, nuevas formas de actividad social, nuevas formas de usar la experiencia estética para definir la identidad social*.”[[18]](#footnote-19) Estas *nuevas formas,* ese *borramiento*de algunas distinciones que antes eran más rígidas,han abierto un espacio para el crecimiento de las músicas de tradición popular. Por otro lado, Frith también afirma que “*el conflicto crucial alto/bajo no es un conflicto entre clases sociales sino un conflicto producido por el mismo mercado en todos los niveles de la cultura, tanto en la música pop como en la clásica, en el deporte como en la literatura*”[[19]](#footnote-20), arrojando un poco de luz a cómo funcionan en este sentido distintos espacios culturales. La erudición no es un atributo de una clase social o de un género musical.

**3. El género Folklore en Argentina:**

En nuestro país, el término “*Folklore*” se ha usado para designar cosas distintas.

Así tenemos que en el campo de la música, como analiza Juliana Guerrero en su trabajo sobre la ambigüedad terminológico-conceptual del concepto de “proyección folclórica”: “*Los primeros investigadores que se dedicaron al estudio del folclore musical argentino se ocuparon de delimitar su área de estudio”*[[20]](#footnote-21)*,* definiendo las músicas folklóricas por su carácter anónimo, su circulación rural y su origen desconocido o remoto.

Además, estos investigadores distinguieron estas músicas de las que denominaban de “proyección folklórica”,“fusión” o “nativismo”, producidas a partir de elementos musicales de las primeras pero con marca de autor y con circulación en los medios masivos urbanos.

Sin embargo, para los músicos, cultores y oyentes todas esas músicas eran simplemente “folklore”.

Por lo tanto, se ha designado como Folkloristas tanto a investigadores como a músicos y cultores del folklore, y una gran cantidad de músicas con estéticas y funciones sociales distintas han sido nombradas por igual, y todavía lo son, como “folklore”.

Los primeros investigadores –los que refiere Guerrero: Carlos Vega, Augusto Cortazar, Bruno Jacovella-, además de considerar el folklore como anónimo y rural, “*destinaban el término `folklore´ para reivindicar la recolección del acontecer cultural del pueblo, distinguiendo sus producciones de aquellas correspondientes a estratos socialmente `superiores´*.”[[21]](#footnote-22) Esta distinción se basaba en considerar el folklore como la “degradación” de prácticas de clases superiores a través de un largo proceso. Además, pensaban los “hechos folklóricos” como estáticos, detenidos en el tiempo, de poco o escaso cambio, no los pensaban como prácticas culturales dinámicas.

Estas ideas y concepciones tienen su origen en el éxito de los discursos nacionalistas románticos en nuestro medio, desde fines de siglo XIX y principios del XX. Discursos que buscaban contrarrestar la corrupción de la “esencia nacional” causada por la inmigración masiva; siendo esta la principal crítica al liberalismo cosmopolita de la generación del ochenta, de parte de la generación del centenario –formada principalmente por las oligarquías provinciales y por intelectuales, como Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas-. Este discurso fue ganando lugares institucionales, académicos y en la educación, manteniendo su influencia a pesar de los cambios políticos durante varias décadas.

Un papel importante lo jugaron las elites de las industrias azucareras tucumanas, difundiendo -desde una tesis hispanista y católica que desestimaba la influencia indígena- la “pureza” de las tradiciones folklóricas del noroeste argentino, en contraposición a la “decadencia” moral bonaerense, como la esencia de la argentinidad. En esa línea, fundaron la Universidad de Tucumán (hoy Universidad Nacional de Tucumán), y fueron los que financiaron las investigaciones de Juan Alfonso Carrizo, primero, y luego, la de Isabel Aretz (discípula de Carlos Vega, quien hiciera una extraordinaria recopilación de músicas folklóricas del noroeste con su grabador portátil).

Claro, jamás consideraron a los propios productores de eso que se denominó folklore, esos criollos rurales que tanto idealizaban, como “*sujetos de su propio destino*”[[22]](#footnote-23).

Desde mediados de la década del 10, pero especialmente desde la década del 20, el santiagueño Andrés Chazarreta con su Conjunto de Arte Nativo, emprendió una doble tarea. Investigación y recopilación informal por un lado, y difusión y creación artística por otro. Ocupando un lugar intermedio entre los músicos campesinos y los cancionistas nacionales (como Gardel en su comienzo).

Sin embargo, como dice Oscar Chomosa en su Breve Historia del Folclore: “*En la opinión de los críticos, las chacareras, zambas y vidalas interpretadas por Chazarreta no eran de `inspiración folclórica´ sino que era la música nativa misma, traídas desde el monte al escenario nacional sin distorsiones por auténticos representantes de la patria profunda. Fuera o no un auténtico músico popular, la percepción que se habían formado de él y del género que representaba eran consecuencia de la necesidad de autenticidad y tradicionalismo generados por el giro derechista de la elite*”[[23]](#footnote-24).

Chazarreta suele ser considerado el padre del folklore por su presentación en Buenos Aires en 1921, cuya repercusión marcó el nacimiento del folklore como género musical masivo a nivel nacional. Fue pionero, aunque no fue el único que trabajó en esa línea: “*Chazarreta y Gómez Carrillo ocupaban una posición intermedia entre la de investigador y la de músico popular que pronto también ocuparían Atahualpa Yupanqui, Buenaventura Luna, Montburn Ocampo y Ariel Ramírez*”[[24]](#footnote-25).

La expansión del sistema de radiodifusión, la era de oro del cine argentino, y luego el impulso dado por el peronismo, que “*dio cobertura política y financiera al movimiento folclórico, tanto en su aspecto académico como en lo educativo, artístico, mediático y social*”[[25]](#footnote-26), fueron fortaleciendo el folklore a lo largo del tiempo. Incluyendo también las peñas, los festivales, academias y centros criollistas, con la gran complejidad y variedad de ideologías, sectores económicos, intereses políticos y sectores sociales, detrás de eso.

Músicos como Yupanqui agregaron en sus letras un realismo y una crítica social, y un desarrollo particular de la guitarra, y desde mediados del 40 el grupo La Carpa –con Raúl Galán, Manuel Castilla, Cuchi Leguizamón- agregaron además del realismo y crítica social otras búsquedas estéticas, abriendo otro camino posible dentro del folklore.

Pero es en la primera mitad de la década del 60 cuando se llega a un *boom* del folklore[[26]](#footnote-27). El terreno preparado durante décadas, las generaciones más jóvenes escolarizadas con el folklore como música-danza principal, en conjunción con la apuesta al folklore de parte de discográficas, radios y televisión, y sin duda una amplia gama de propuestas, dio lugar al momento de mayor popularidad y difusión del género. Los Chalchaleros marcaron el estándar de grupo folklórico[[27]](#footnote-28), mientras los Huanca Hua marcaron una línea más de “vanguardia”, y grupos como los Cantores de Quilla Huasi transitaron un camino intermedio. A la vez tuvieron más difusión los folkloristas académicos –buscando siempre establecer los límites entre la música folklórica y la de raíz folklórica o proyección. Además, también la continuidad de la línea abierta por La Carpa, Eduardo Falú, las recopilaciones de Leda Valladares y una gran cantidad de grupos y solistas de lo más variados, en su gran mayoría basados en el folklore del noroeste argentino. Como señala Sergio Pujol en *Cien años de música argentina[[28]](#footnote-29)*, el boom del folklore se caracterizó no tanto por la difusión masiva del repertorio ya existente como por las nuevas creaciones y nuevos intérpretes, con un fuerte predominio del ritmo de Zamba.

Por supuesto, varias de estas líneas de creación fueron discutidas por tradicionalistas –incluyendo a Yupanqui y a Valladares-, unas por sus experimentaciones, otras por su mercantilización[[29]](#footnote-30).

Pero lo que marcó un quiebre más profundo fue el Movimiento del Nuevo Cancionero, que postulaba un cancionero popular unificado, de raíz folklórica -que incluía al tango-, con libertad creativa, hablando de temáticas de la realidad actual, deshaciéndose de criterios de autenticidad estrictos, desligándose del folklore académico, criticando la mercantilización, y vinculándose con movimientos similares del continente. Muchos de estos postulados eran inéditos en el folklore, de todas maneras el discurso del Movimiento se seguía apoyando en una visión *romántica* de la identidad nacional[[30]](#footnote-31).

Por lo tanto, músicos como Atahualpa Yupanqui, Ariel Ramírez, Cuchi Leguizamón, Eduardo Falú, el movimiento del Nuevo Cancionero, Chango Farías Gómez, Carlos Guastavino, Waldo de los Ríos, Eduardo Lagos, Manolo Juárez, entre tantos otros, han reelaborado, descentrado y puesto en tensión el eje de esta tradición por caminos diversos. A veces nombrados dentro del folklore, otras veces como proyección folklórica, otras veces de más difícil clasificación, han abierto un camino que tiene continuidad en las generaciones siguientes y hasta la actualidad[[31]](#footnote-32).

Coincidiendo con la concepción de Fischerman y Gilbert de que “*El mal entendido es uno de los motores más poderosos de la cultura*”[[32]](#footnote-33) , entendemos que a pesar de las intenciones y conceptos de académicos, oligarquías, poderes económicos y políticos, los sujetos involucrados en la cultura llegan a trazar puentes y cruzar fronteras difíciles de anticipar y de frenar.

**4. Nuestros casos:**

Compositores como Juárez y –aún más- Espel se ven influidos tanto por la historia de la música “culta”[[33]](#footnote-34) como por este proceso de reconfiguración del campo de la música popular en general y en particular del folklore. Los discursos estéticos basados en valores de orígenes distintos se ponen en tensión en las producciones estéticas, y estas a su vez ponen en tensión ese campo musical que conocemos como folklore.

Creemos que el discurso estético (en términos de Frith) en el que predominantemente se apoya Juárez es el de “Art” por sobre el “Folk” y el “Pop”. Desde ese lugar construye su legitimación en el campo de la música popular argentina y se relaciona con –o no- y actúa en los distintos subcampos.

En este trabajo el énfasis va a estar sobre los espacios del folklore y en cómo se van reformulando a partir de poéticas que los ponen en tensión, en la etapa propuesta. Consideraremos para eso los trabajos de Guerrero sobre proyección folklórica; los de Madoery sobre géneros, arreglos, el uso de la percusión en el folklore; el trabajo de Rodríguez Kees sobre Liliana Herrero; El trabajo de Beaulieu sobre el Chango Farías Gómez; el propio sobre Espel, etc.

**Manolo Juárez:**

**1. Breve biografía[[34]](#footnote-35):**

Manolo Juárez realizó estudios de piano con el maestro Ruwin Erlich, composición con Horacio Sicardi y Guillerrno Graetzer en nuestro país y con Doménico Guáccero en Italia. Es miembro fundador de la Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina (que presidió entre 1972-75), integró la comisión directiva de la Unión de Compositores de la Argentina (1970-1977), fue Secretario Adjunto del Sindicato Argentino de Músicos. Ha recibido diversos premios de composición por sus obras tanto sinfónicas como de Cámara, de música popular, programa de música en radio, a la Trayectoria Musical, etc.

Su producción abarca tanto música sinfónica y de cámara como también obras para ballet y teatro. En el género popular ha editado los discos: De aquí en más, Tiempo reflejado, Tarde de invierno, Encuentro, Contraflor al resto, El que nunca se va, Grupo de Familia, Manolo Juárez Teatro Colón, Juárez & Homer cuarteto, Manolo Juárez Incidental, Manolo Juárez Cuarteto. En el género sinfónico y de cámara editó Manuel Juárez obras sinfónicas y de cámara, Panorama de la música argentina y Quinteto Ceamc – 20 Century Composers.

En el campo docente se ha desempeñado como Jefe de la Cátedra de Composición de Música Clásica en la Universidad de La Plata y ha dictado cursos y conferencias en distintos Congresos de Compositores. Fue Director fundador del Conservatorio de Música Popular de Avellaneda. Fue Director del Fondo Nacional de las Artes,entre 1990/1991 Subdirector - Programador de la Orquesta Sinfónica Nacional.

**2. El homenaje a Manolo Juárez como punto de partida:**

Elhomenaje a Manolo Juárez, “Tiempo Reflejado” (haciendo referencia a uno de sus primeros discos), realizado en el Centro Cultural Kirchner, el 3 de julio de 2015, se hizo en el marco del Festival Internacional Piano Piano, con la dirección de Lito Vitale, quién junto con Mora Juárez (hija de Manolo) llevaron adelante la organización del evento (con colaboración de Guillo Espel).

El evento contó con la presencia de compañeros/as de generación y de sus distintos proyectos (principalmente del Folklore y del Jazz), músicos/as de generaciones siguientes (del Folklore, delTango, del Jazz y hasta del rock-pop), varios formados con Juárez.También contó con dos intérpretes de música contemporánea.

Los principales invitados fueron pianistas:por supuesto Manolo Juárez, Jorge Navarro, Haydée Schvartz, Leo Sujatovich, Adrián Iaies, Lito Vitale, Lilián Saba, Carlos “Negro” Aguirre, Diego Schissi, Pablo Fraguela; también participaron Cantantes: Marián Farías Gómez - Galo García, Juan Carlos Baglietto - Silvina Garré, Verónica Condomí; Guitarristas: Daniel Homer, Luis Salinas; Bajo: Lucas Homer; Vientos: Víctor Carrión; Flauta Traversa: Mono Izarrualde; Violín: Elías Gurevich; y el actual Manolo Juárez Cuarteto, a modo de grupo estable: Roberto Calvo (Guitarra), Mono Hurtado (Contrabajo), Colo Belmonte (Batería), más Facundo Guevara (Percusión).

***Detallamos la lista de temas del concierto:***

En el comienzo Vitale hace una comparación con breves fragmentos de los estilos de Ariel Ramírez, Adolfo Ábalos y Manolo Juárez, enganchando el último fragmento con “Al pie de la cordillera”.

**1) “Al pie de la cordillera” (Andres Chazarreta)**

Piano: Lito Vitale. Vientos: Víctor Carrion. Guitarra: Roberto Calvo. Bajo: Lucas Homer. Batería: Colo Belmonte. Percusión: Facundo Guevara.

**2) “Cueca para Daniel Homer” (Manolo Juárez)**

Guitarra: Daniel Homer. Piano: Lilian Saba. Vientos: Víctor Carrión. Bajo: Lucas Homer. Batería: Colo Belmonte. Percusión: Facundo Guevara.

**3) “Presencia del Diablo” (Manolo Juárez)**

Piano: Diego Schissi. Contrabajo: Mono Hurtado. Percusión: Facundo Guevara.

**4) “Pablo y Alejandro” (Manolo Juárez y Víctor Heredia)**

Cantan: Juan Carlos Baglietto y Silvina Garre. Piano: Lito Vitale. Guitarra: Roberto Calvo. Contrabajo: Mono Hurtado. Batería: Colo Belmonte. Percusión: Facundo Guevara.  
**5) “Mutaciones” (Manolo Juárez) (obra contemporánea)**

Piano: Haydeé Schvartz.

**6) “Sagitario” (Manolo Juárez) (obra contemporánea)**

Violín: Elías Gurevich.

**7) “Invitación a la nostalgia” (Juárez, Ruiz, Oliva)**

Canta: Verónica Condomí. Piano: Pablo Fraguela. Guitarra: Roberto Calvo. Contrabajo: Mono Hurtado. Batería: Colo Belmonte. Percusión: Facundo Guevara.

**8) “Chacarera de un triste” (Hermanos Simón)**

Canto y Bombo: Marián Farías Gómez. Canto: Galo García. Piano: Carlos “Negro” Aguirre. Flauta: Mono Izarrualde. Guitarra: Roberto Calvo.

**9) “Tarde de Invierno” (Manolo Juárez)**

Piano: Leo Sujatovich. Percusión: Facundo Guevara.

**10) “Criollita santiagueña” (Andrés Chazarreta) y “Mujer, niña y amiga” (Figueroa Reyes)**

Guitarra: Luis Salinas. Piano: Lito Vitale.

**11) “Mora” (Manolo Juárez)**

Piano: Adrián Iaies. Contrabajo: Mono Hurtado. Percusión: Facundo Guevara.  
**12) “Zamba de mi esperanza” (Luis Profili)**

Piano: Jorge Navarro.

**13) “Chacarera doble” (Andrés Chazarreta)**

Manolo Juárez Cuarteto: Piano: Manolo Juárez. Batería: Colo Belmonte. Guitarra: Roberto Calvo. Contrabajo: Mono Hurtado. Percusión: Facundo Guevara.

**14) Bis / “La loca” (Andrés Chazarreta)**

Pianos: Manolo Juárez + invitados. Batería: Colo Belmonte. Guitarra: Roberto Calvo. Contrabajo: Mono Hurtado. Percusión: Facundo Guevara.

El repertorio atraviesa temas clásicos del folklore basados en las versiones de Juárez y composiciones de él mismo sobre ritmos folklóricos (principalmente instrumentales, dos de ellas cantadas) y dos de estética contemporánea.

El concierto da cuenta de la influencia de Juárez en la música y en la formación de sus contemporáneos y de las generaciones siguientes, especialmente en el ámbito del folklore “proyección” (en sus distintas vertientes) pero también del tango, del jazz local, del rock-pop. Esto tiene que ver tanto con su producción musical como con su trabajo en la educación (EMPA) y en la gestión cultural (FNA)[[35]](#footnote-36). En el concierto, Juárez redirigió el homenaje a Waldo de los Ríos y al “Chango” Farías Gómez, otros dos referentes del folklore “proyección”.

En los próximos meses analizaremos las músicas de Juárez, su recorrido profesional y diversas entrevistas, en la búsqueda de desentrañar los discursos estéticos que predominan, con sus valores y sus funciones, tensando las concepciones y los espacios del folklore.

**Bibliografía:**

Beaulieu, Julián. ““Chango” Farías Gómez y Folklore Joven. Una aproximación a los criterios de legitimidad del campo folklórico en la década neoliberal argentina”. Avance de investigación, GT 32- Sociología del Arte y la Cultura, UNC.

Chamosa, Oscar. *Breve historia del folclore argentino (1920-1970). Identidad, política y nación*. Editorial Edhasa, Buenos Aires, 2011.

Corrado, Omar. “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”. en Revista Argentina de Musicología, Número 5-6, Buenos Aires, 2004-2005, pp. 17- 44.

Corti, Benerice. *Jazz Argentino. La Música “Negra” en el país “Blanco”*. Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires, 2015.

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

Fisherman, Diego. *Efecto Beethoven, complejidad y valor en la música de tradición popular*, Paidós, Buenos Aires, 2ª ed. 2013 (1ª ed. 2004).

Frith, Simon. *Ritos de la Interpretación, Sobre el valor de la Música Popular*. Paidós, Buenos Aires, 1º ed. 2014 (v.o. 1996).

Guerrero, Juliana. “Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la “música de proyección folclórica” argentina”.

Guerrero, Juliana. “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”. TRANS - Revista Transcultural de Música, 16, 2012. <http://www.sibetrans.com/trans/>

Liut, Martín, “Ginastera versus Paz, La construcción de la identidad de la música académica argentina a partir de la polémica Nacionalismo – Universalismo”. Fotocopias cedidas por el autor. Buenos Aires, Octubre de 2001. Revisado: Febrero de 2005.

Liut, Martin. “Territorios de la música argentina contemporánea (TeMAC)”,

Proyecto de Investigación y Desarrollo de la UNQ. 2015.

Mariani, Tomás. “Estrategias de diálogo entre composición contemporánea y folklore:

en Guillo Espel, José Halac y Esteban Benzecry”. Seminario de Investigación, UNQ, 2015.

Mondolo, Ana María, “Primer acercamiento a una periodización de la música académica argentina”, en Actas del Primer congreso nacional de artes musicales. El arte musical argentino: Retrospectiva y proyección al siglo XXI, Buenos Aires, IUNA, 2006.

Murgier, Pablo, Ponencia “Un modelo para el análisis de las interrelaciones entre música académica y popular”, en Jornadas de Becarios y Tesistas UNQ 2014.

Murgier, Pablo. Ponencia “Ginastera - Guastavino – Leguizamón. Obras: Circulación y recepción”, en Jornadas de Becarios y Tesistas UNQ 2014.

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

Olivera, Rubén. “Identidad nacional y música en América Latina”. Semanario Brecha, Montevideo, 21 de febrero de 1992.

Plesch, Melanie. “La lógica sonora de la generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”, en Los caminos de la música, Europa y Argentina, del Mozarteum Argentino Filial Jujuy, UNJu, 2008.

Pujol, Sergio. *Cien años de música argentina*, Buenos Aires, Biblos-Fundación Osde, 2012.

Rodriguez Kees, Damián, *Liliana Herrero, Vanguardia y canción popular*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2006.

Rodríguez Kees, Damián. “La función de la vanguardia en la música popular latinoamericana a través de la canción Épico de Caetano Veloso”. Actas del IV congreso latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular. Pág. 12.

Rodríguez Kees, Damián. “Caetano Veloso. Entre la mesomúsica y la música erudita del siglo XX”. Revista del Instituto Superior de Música N° 2, Enero de 1992. Pág. 51 a 110.

1. Basándonos en: Murgier, Pablo, Ponencia “Un modelo para el análisis de las interrelaciones entre música académica y popular”, en Jornadas de Becarios y Tesistas UNQ 2014. [↑](#footnote-ref-2)
2. Frith, Simon. *Ritos de la interpretación*… pág. 55-96. [↑](#footnote-ref-3)
3. Ver Olivera, Rubén. “Identidad nacional y música en América Latina”. Semanario Brecha, Montevideo, 21 de febrero de 1992. Pág. 1 y 2. [↑](#footnote-ref-4)
4. Ver “Nationalism and music”, en Dahlhaus, Carl. *Between Romanticism and Modernism, Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, Mary Whittall (Translator), University of California Press, 1980. Páginas 79 a 101. [↑](#footnote-ref-5)
5. El término “*Folklore*” –del alemán *Volk*(pueblo),traspasado al inglés *folk*, y del inglés*lore* (saber)– lo inventa William John Thoms (1803-1885) en 1846, para nombrar el estudio de los usos, las costumbres, las ceremonias, las creencias, los romances, los refranes, etcétera, de los tiempos antiguos. [↑](#footnote-ref-6)
6. Cosa que también ocurrió en otros ámbitos como el de la literatura, como lo explicara Borges en su momento para el caso argentino. Ver “El escritor argentino y la tradición”, en *Discusión,* J.L. Borges (Madrid, Alianza, 1997). [↑](#footnote-ref-7)
7. Liut, Martín, *Ginastera versus Paz, La construcción de la identidad de la música académica argentina a partir de la polémica Nacionalismo – Universalismo*. Fotocopias cedidas por el autor. Buenos Aires, Octubre de 2001. Revisado: Febrero de 2005. [↑](#footnote-ref-8)
8. Plesch, Melanie. “La lógica sonora de la generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino*”*, en Los caminos de la música, Europa y Argentina, del Mozarteum Argentino Filial Jujuy, UNJu, 2008. Pág. 59 y 60. [↑](#footnote-ref-9)
9. Ver Mondolo, Ana María, “Primeracercamiento a una periodización de la música académica argentina”, en Actas del Primer congreso nacional de artes musicales. El arte musical argentino: Retrospectiva y proyección al siglo XXI, Buenos Aires, IUNA, 2006. [↑](#footnote-ref-10)
10. Liut, Martín, *Ginastera versus Paz*… pág. 34. [↑](#footnote-ref-11)
11. Liut, Martín, *Ginastera versus Paz*… pág. 19. [↑](#footnote-ref-12)
12. Claem: Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, que funcionó dentro del Instituto Di Tella. [↑](#footnote-ref-13)
13. Murgier, Pablo, Ponencia “Un modelo para el análisis…”, pág. 2. [↑](#footnote-ref-14)
14. Pujol, Sergio. *Cien años de música argentina*, Buenos Aires, Biblos-Fundación Osde, 2012. Pág. 14. [↑](#footnote-ref-15)
15. Rodríguez Kees, Damián. “La función de la vanguardia en la música popular…” Pág. 12. [↑](#footnote-ref-16)
16. Ver Fisherman, Diego. *Efecto Beethoven…* [↑](#footnote-ref-17)
17. Frith, Simon. *Ritos de la interpretación*… pág. 73. [↑](#footnote-ref-18)
18. Frith, Simon. *Ritos de la interpretación*… pág. 76. [↑](#footnote-ref-19)
19. Frith, Simon. *Ritos de la interpretación*… pág. 77. [↑](#footnote-ref-20)
20. Guerrero, Juliana. “Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la `música de proyección folclórica´ argentina”, Revista Runa / 35.2, Buenos Aires, 2014. Pág. 52. [↑](#footnote-ref-21)
21. Guerrero, Juliana. “Medio siglo de ambigüedad…”. Pág. 53-54. [↑](#footnote-ref-22)
22. Chomosa, Oscar, *Breve historia del folclore, 1920-1970: identidad, política y nación*, pág.19. [↑](#footnote-ref-23)
23. Chomosa, Oscar, *Breve historia del folclore*, pág.102. [↑](#footnote-ref-24)
24. Chomosa, Oscar, *Breve historia del folclore*, pág.103. [↑](#footnote-ref-25)
25. Chomosa, Oscar, *Breve historia del folclore*, pág.119. [↑](#footnote-ref-26)
26. Hecho que tiene su correlato en otras latitudes. Ver “La invención del folklore” en Fischerman, Diego, *Efecto Beethoven, complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires, Paidós, 2013 (2ª ed.), pág. 155-168. [↑](#footnote-ref-27)
27. El cuarteto vocal acompañado de guitarras y bombo. [↑](#footnote-ref-28)
28. Pujol, Sergio. *Cien años de música argentina, desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires, Biblos-Fundación Osde, 2012. Pág. 145. [↑](#footnote-ref-29)
29. Según recordara el Chango Farías Gómez en varias oportunidades, Yupanqui dijo al ser consultado sobre su grupo: “En los Huanca Hua uno canta y los otros le hacen burla” (por ejemplo, lo recuerda en el booklet del disco “Chango sin arreglo”). [↑](#footnote-ref-30)
30. Chomosa, Oscar, *Breve historia del folclore*, pág.170-184. [↑](#footnote-ref-31)
31. Ver Pujol, Sergio. *Cien años de música argentina*.Pág. 243. [↑](#footnote-ref-32)
32. Fischerman,Diego y Gilbert, Abel. *Piazzolla, el mal entendido*. Pág. 10. [↑](#footnote-ref-33)
33. Que, por supuesto, abunda en casos locales que no nombramos por razones de espacio. También hay abundantes casos de compositores de formación clásica-contemporánea más jóvenes, de entre los 30 y los 50 años –aproximadamente-, que de distintas formas han establecido vínculos con músicas populares y folklóricas latinoamericanas: José Halac, Esteban Benzecry, Alejandro Iglesias Rossi, Osvaldo Golijov, Gerardo Di Giusto, Alejandro Simonovich, Oscar Strasnoy, entre otros.Inclusive referentes de generaciones mayores como Oscar Edelstein-universalista y vanguardista si los hay- grabó un disco de improvisaciones con un músico de folklore, Raúl Barbosa. [↑](#footnote-ref-34)
34. Basado en<http://manolojuarez.com/site/biografia/> Última visita 22-09-2015. [↑](#footnote-ref-35)
35. EMPA: Escuela de Música Popular de Avellaneda. FNA: Fondo Nacional de las Artes. [↑](#footnote-ref-36)