

MARIACHI

LOS CAMPEROS

DE JESÚS "CHUY" GUZMÁN

SONES DE
MARIACHI





**1. *Las olas (Las solas)* –The Waves
(The Single Women)**

(S. Vargas—R. Fuentes/Peer International Corp., BMI)

2. *El chinesco*

(Arr. by Jesús Guzmán, BMI)

3. *El toro viejo* –The Old Bull

(Arr. by Jesús Guzmán, BMI)

4. *El pasacalles* –The Street Passerby

(Arr. by Jesús Guzmán, BMI)

5. *El toro antejuelo* –The Spotted Bull

(Arr. by Jesús Guzmán, BMI)

6. *El cuervo* –The Crow

(S. Vargas—R. Fuentes/Edward B. Marks Music, BMI)

7. *El gusto* –The Pleasure

(Arr. by Jesús Guzmán, BMI)

8. *El becerro* –The Young Bull

(S. Varga—R. Fuentes/Peer International Corp., BMI)

9. *El gavilancillo* –The Little Sparrowhawk

(S. Vargas—R. Fuentes/Peer International Corp., BMI)

10. *El cuatro* –The Four Card

(S. Vargas—R. Fuentes/Promotora Hispanoamericana de Música S.A. de C.V., SACM)

11. *El son del perro* –The Son of the Dog

(Arr. by Jesús Guzmán, BMI)

12. *El burro* –The Donkey

(S. Vargas—R. Fuentes/Promotora Hispanoamericana de Música S.A. de C.V., SACM)

13. *El huizache* –The Sweet Acacia

(Ignacio Pérez Meza/Promotora Hispanoamericana de Música S.A. de C.V., SACM)

14. *El palmero* –The Palm Man

(S. Vargas—R. Fuentes/Peer International Corp., BMI)

15. *El tranchete* –The Shoemaker's Knife

(S. Vargas—R. Fuentes/Peermusic III LTD., BMI)

Produced by Jesús “Chuy” Guzmán and Daniel E. Sheehy

This project has received federal support from the Latino Initiatives Pool, administered by the Smithsonian Latino Center
Este proyecto ha recibido apoyo federal del Fondo para Iniciativas Latinas, administrado por el Centro Latino del Smithsonian.





SONES DE MARIACHI

MARK FOGELQUIST

“Arránquense con un son alegre.” “Crank it up with a lively *son*.” This cry has been heard at countless fiestas and is the signal for the mariachi to get things moving. The *son*, high spirited and filled with driving energy, is the quintessential mariachi genre. No other song type makes better use of the instruments of the ensemble, and none projects the festive exuberance of the mariachi better than the *son*, which remains an active component of the mariachi repertoire. A primary factor in the success of the mariachi has been its ability to absorb song types from numerous sources, both Mexican and non-Mexican, but the *son* remains its signature genre, and mariachi performances almost invariably begin with “El son de la negra” or a similar selection.

In this album, Mariachi Los Camperos performs a variety of *sones*. The group has long been recognized as one of the world’s great mariachis with a bent for the traditional. Upon the death of founder Nati Cano in 2014, some observers of the mariachi scene wondered whether the group might flounder, since Don Nati had been such a powerful force in shaping the mariachi world for more than 50 years. Fortunately, Jesús (Chuy) Guzmán had spent nearly three decades as the musical director of Los Camperos and had internalized Cano’s musical integrity, love of discipline, and aesthetic values. When asked what had

inspired him to create this recording, Guzmán responded: “This recording is designed to promote our music, our culture for the education of new generations . . . so that they learn of their musical roots.” Los Camperos continue to be true to Nati Cano’s legacy.

Though the *son* is no longer at the forefront of the mariachi repertoire, it remains the identifying genre of the ensemble. When mariachis want to evoke the essence of the tradition, they invariably return to the rich collection of *sones*, some of which date back hundreds of years. In this recording, Los Camperos give fresh arrangements and new energy to *sones* that have been recorded many times since 1907, when the first recordings of mariachi music were made, and to *sones* that have been neglected or nearly forgotten. Los Camperos, with their deep understanding of the roots of the mariachi, their legendary power, rhythmic precision, virtuosic playing, and superb vocals, are the perfect mariachi to execute this album of the most traditional of all mariachi genres.

SON DE MARIACHI VERSUS SON JALISCIENSE

Since contemporary mariachis perform a variety of *sones* that may not originate in the Mexican state of Jalisco or speak of Jalisco, the term *son jalisciense* has been generally replaced by *son de mariachi*. “El sinaloense,” “El caporal de Chihuahua,” and “Camino Real de Colima” are frequently heard examples.

The central themes, conflicts, and ironies found in Mexico’s past are embodied in the story of the national music. The most important of these is the shifting and unresolved tension between indigenous and foreign forces, reflecting Mexico’s multicultural heritage. In Mexico, it is possible to identify individual cultural traits of remote origins, but centuries of interaction and conflict have produced a unique culture and musical tradition, clearly distinguishable from any of the contributing elements. On the surface, mariachi music is a branch of European folk music. It is

executed on instruments imported from Spain—instruments unknown to the peoples of the Western Hemisphere before the 16th century, when the first Europeans arrived. It is constructed of tonal melodies, supported by harmonic structures of the common practice of the Baroque era in Europe. Yet, as documented in the earliest known references, the music and dance of mestizos have evoked something totally non-European. Like other Mexican artisans, mestizo musicians adopted foreign elements to their own aesthetic requirements, creating a new and original product of great impact. So powerful is their musical expression that it has served as the “voice of the people” at almost every turning point in the national odyssey. That voice, in its most developed form, is the urban mariachi, now considered the musical symbol of Mexico.

HISTORY

Spaniards, first arriving in Mexico in 1519, found advanced civilizations that were beyond anything they ever imagined. They encountered great cities with stunning architecture, as well as sophisticated social, political, economic, religious, and cultural organization, including complex music executed by trained professionals. In Aztec Mexico, music was tied to religion and taken so seriously that mistakes, such as a missed drum beat during a ceremony, might have been punishable by death.

The military conquest of the Aztecs and other indigenous peoples was followed by the conscious transplantation of Spanish culture, and music was an integral part of this process. The Spanish found music to be an important tool in converting the natives to Roman Catholicism. String instruments were introduced (chordophones were virtually unknown in Mexico before the arrival of Cortés), along with Spanish religious, high art, and folk music. Music-making thrived, as did the production of musical instruments based on Spanish prototypes, usually with a distinctly Mexican flair.

The importation of enslaved people of African origin added another complexity to the melding of cultures in New Spain. An African presence was most widely discernible on the gulf and western coasts, but it soon spread throughout Mexico. A city as far north and inland as Durango was founded in 1563 by “15 o 20 *jefes de familia españoles y aproximadamente 80 esclavos*” (15 or 20 Spanish heads of family and approximately 80 slaves). In fact, from the middle of the 16th to the middle of the 17th century, the Black population in New Spain outnumbered the white population. The African influence on *mestizo* music is notable.

By the late 18th century, after 250 years of conquest and colonization, a new culture and music, uniquely Mexican in character, had emerged. One of the most widely disseminated musical ensembles consisted of harp, violin(s), and some form of guitar, with musical organization rooted in the Baroque concept of a melody supported by harmonies founded on a bass. The iconic song type was the *son*, which made use of Spanish poetic forms and *zapateado* dancing, but featured uniquely Mexican rhythms. Guitar patterns that juxtaposed two groupings of three pulses with three groupings of two pulses, with syncopated bass lines and melodies, formed its driving engine. Lyrics, though cast in popular Spanish forms, such as the *copla*, depicted aspects of rural life and often compared the behavior of farm animals or local wildlife to that of human beings. Humor and the clever use of double meanings were the norm.

Toward the end of the 18th century, sentiment for political independence from Spain was growing. The movement for Mexican independence was led by *criollos*, people entirely of Spanish blood but born on Mexican soil. *Criollos* were shut out of the highest positions of power in the government and the Catholic Church, which were reserved for *peninsulares* (people born on the Iberian Peninsula), and their resentment grew, even though they belonged to the upper classes and were culturally Spanish themselves. In their fight against Spain, they had to look to the *mestizaje* for expressions of Mexican identity. Thus, popular musical ensembles performing



sonecitos del país (little *sones* of the country) found their way into the Coliseo in Mexico City, the nation's most elegant theater.

Following the achievement of independence (1821), political instability spawned regionalism, along with many variants of the *son*. In Veracruz, the *son* might have been executed by an ensemble including a harp, a *jarana*, and a *requinto* (two regional guitar variants). In the Huasteca region of northeastern Mexico, the ensemble might have featured a solo violin with a *jarana huasteca* and a *huapanguera* (two different guitar variants). In west central Mexico, the ensemble usually consisted of harp, violins, and guitar variants, such as the *vihuela* and *guitarra de golpe*. In Jalisco and surrounding areas, this ensemble came to be called the mariachi.

The advent of radio, recorded sound, and film after the Mexican Revolution (1910–1920) enabled regional music to reach a national audience. The government promoted this trend, and musicians flocked to Mexico City to participate in films, radiobroadcasts, and recordings. No regional music took better advantage of this favorable circumstance than the mariachi. During the 1920s, 30s, and 40s, the mariachi emerged as a symbol of Mexican culture throughout the nation and the world. As time passed, it underwent changes in instrumentation and repertoire. The ensemble began to include more violins, the standard six-stringed guitar, and the trumpet. The *guitarrón*, which appeared in mariachis in the Cocula region around 1900, became its standard bass instrument. The harp, which had originally provided the bass line, suffered a decline in use. The repertoire expanded to include the *canción ranchera*, the *bolero*, the *huapango*, the polka, the *danzón*, the *pasodoble*, the waltz, and other forms. Through all of this, the *son* remained the quintessential genre of the mariachi.

By the 1950s, Mariachi Vargas de Tecalitlán had established the model for instrumentation and arrangements of *sones*. The ensemble first grew to include ten musicians and eventually to 12, where it remained for several decades: six violins, two trumpets, *guitarrón*, *vihuela*, guitar, and harp. The stylistic norms for arrange-

ments followed those solidified by Rubén Fuentes and Silvestre Vargas through landmark recordings made in the 1950s and 60s. Three types of *compás* (measure or rhythmic pattern in the guitar section) can be discerned: (1) **12/8**, a pattern of 12 pulses (eighth notes) with two groups of three, followed by three groups of two. In the first half of the *compás*, the bass sounds on the second of each group of three, creating tension. In the second half, the bass sounds on the first of each group of two and provides resolution and forward movement. (2) **6/8**, a *compás* of six pulses, in which the *vihuela*/guitar plays five equal downstrokes preceded by a *redoble* (rapid down-up-down flourish). The *redoble* defines the beginning of the measure while the *guitarrón* determines whether the six pulses are in 3/4 or 6/8 time. (3) **3/4**, a straight 3/4 rhythm with the *vihuela*/guitar executing 16th-notes and the bass landing on the first and third of each group.

Over the last 50 to 60 years, the preeminence of the *son* in the overall mariachi repertoire has diminished. The earliest recordings of mariachis consisted almost entirely of *sones*. Today, recordings may contain one or two *sones*, but are rarely devoted exclusively to them. That's what makes this recording by Los Camperos so special: they have gone back to the roots of the mariachi tradition and recorded stellar examples of some of the best-known *sones*. Several of their arrangements follow the *arpa grande* (large harp) tradition of the Tierra Caliente (hot lands) region of Michoacán. The *conjunto de arpa grande* (large harp ensemble) makes use of the same instrumentation as the early mariachi. In fact, Tecalitlán (birthplace of Mariachi Vargas) is closer geographically and musically to Tepalcatepec, Michoacán, a principal center of Tierra Caliente music, than it is to Cocula, Jalisco, the self-proclaimed birthplace of the mariachi.







TRACK NOTES

1. *Las olas (Las solas)*—The Waves (The Single Women)

S. Vargas/R. Fuentes; arrangement by Jesús Guzmán

“Las olas” is one of the pillars of the *son* repertoire, having appeared on the first recording of mariachi music by the Cuarteto Coculense in 1908–1909. The piece has an unusual form: it begins with an extended instrumental section, in which the music depicts the movement of waves on a lake. Subsequently, four verses are sung in succession with no instrumental *intermedio* in between. The closing instrumental section is a compendium of most of the rhythms found in the 6/8 *son*. The lyrics use double meanings, taking advantage of the homophones *las olas* (the waves) and *las solas* (the single women).

Ay, ay, ay, ay, ay. The waves (single girls) of the lake!

Ay, ay, ay, ay, ay. How they come, how they go,

The waves (single girls) of the lake!

2. *El chinesco*

Traditional; arrangement by Jesús Guzmán

The *chinesco* is a musical instrument of Turkish origin which found its way to Europe and to the Americas. It consists of a frame on a pole, from which hang bells and other metallic soundmakers. The player moves the pole up and down to agitate these attachments and produce sound. The word *chinesco* may refer to a Chinese or Asian-looking person. Trade occurred continuously between Mexico and Asia, especially the Philippines, during the colonial period. In fact, for two-and-a-half centuries, the Spanish administration of the Philippines was assigned to the Viceroy

of New Spain (Mexico). A third explanation for *chinesco* dates to the colonial caste system. *Chino*, which denotes a person with curly hair, was the designation given to persons of 25% African blood. Howsoever the debate concerning the specific meaning of *chinesco* might eventually be resolved, this instrumental *son* from Apatzingán, Michoacán, drives forward relentlessly from start to finish and makes a rare flirtation with the minor mode.

3. *El toro viejo*—The Old Bull

Traditional; arrangement by Jesús Guzmán

“El toro viejo,” another staple of the mariachi repertoire, first recorded by the Mariachi Cocolense de Cirilo Marmolejo in 1926, is a 12/8 *son* depicting scenes from rural life. A unique feature of it is the solo call and choral response. In this new arrangement by Jesús “Chuy” Guzmán, the *son* is introduced by a vocal solo a cappella. The subsequent entrance of the entire mariachi has added power by means of contrast.

There comes the foreman,
Falling down drunk,
Saying to the cowboys,
“Sic that mean bull on me.”

4. *El pasacalles*—The Street Passerby

J. M. Barajas, composer; arrangement by Jesús Guzmán

The *pasacalle* (the street passerby) was a popular musical and dance form of 17th-century Spanish origin. Originally comprising variations over a repeating bass pattern, it was adopted by classical composers such as Bach, Handel, and Brahms.

It was lively rhythmically and filtered down from the upper classes in several parts of Latin America, including Peru and Ecuador. The mariachi version is a 6/8 *son abajeño*, related to the original *pasacalle* in name only.

Upon turning around, I said to a pug-nosed girl:

“Come with me, for I have money.”

How sad I become when I look for you and can't find you,

So you can go out and dance the *son* of the street passerby!

How sad I become when I have no money,

So you can go out and dance the *son* of the street person!

5. *El toro antejuelo*—The Spotted Bull

Traditional; arrangement by Jesús Guzmán

This *son* is a staple of the *conjunto de arpa grande* (large harp ensemble) in the Tierra Caliente region of Michoacán. The rhythms of this gem match the climate. Mariachi Vargas, when it arrived in Mexico City in 1932, was closer geographically and culturally to this musical tradition than it was to the mariachi *coculense*. In fact, it was the faster, more complicated “hot” rhythms of the Mariachi Vargas that distinguished it from the Cocula mariachis already established in the Plaza Garibaldi. Los Camperos cast this brilliant *son* in the style of the modern mariachi. It shows textual similarities with “El toro viejo.”

Dying of a hangover

With pistol in hand,

Saying to Los Camperos,

Play “El toro” again.

6. *El cuervo*—The Crow

S. Vargas/R. Fuentes; arrangement by Jesús Guzmán

“El cuervo” is a classic 6/8 *son*, which appeared on the recording *Mariachi Coculense “Rodríguez” de Cirilo Marmolejo (1926–1936)*, rereleased on the compilation by Arhoolie Records in 1993. Its folkloric nature is revealed in an unusual detail: a single melody, used in both introduction and verse, is set first so that it resolves on a downbeat and is then set so that it cadences in the middle of the *compás*. “El cuervo” shows the type of humor common to the *son*, and dates back to a time when illiteracy was the norm in rural Mexico. Every plaza had one or more scribes who could take dictation of a letter or a document for those unable to write.

The crow with so much plumage
Can't even support himself.
The scribe with one [quill pen]
Supports a wife and a mistress.

7. *El gusto*—The Pleasure

Traditional; arrangement by Jesús Guzmán

One of the most powerful *sones* in the standard repertoire of the mariachi, “El gusto” shares verses with “El gustito” from the Huastecan region of Mexico. (The *gusto* is a genre or song type from the state of Guerrero.) In the mariachi arrangement, “El gusto” opens with rapid 16th-note motion before breaking into the standard 12-pulse *compás* and derives unusual power in its final section by holding back the rhythm with a repeated pattern of 6/8, with the bass coming on the afterbeat before rushing forward to the end in relentless 3/4 motion.

I was singing “El gustito,”
When I fell asleep.
My mother woke me up.
I pretended not to understand
So she’d leave me with you
A little while longer.

8. *El becerro*—The Young Bull

S. Vargas/R. Fuentes; arrangement by Jesús Guzmán

“El becerro” is another standard of the mariachi *son* repertoire. As with many *sones* cast in 6/8 meter, it has a lilting feel and inserts a half measure just to create asymmetry. It features a florid trumpet melody and verses depicting rural life with humor.

I have the pleasure of the young bull.
I go out to the hills to eat,
Mingling with the cows,
Even though I neither drink nor eat.

9. “*El gavilancillo*—The Little Sparrowhawk

S. Vargas/R. Fuentes; arrangement by Jesús Guzmán

“El gavilancillo” is another staple of most mariachis today. Its distinguishing feature is the virtuoso *vihuela* solo in which a rapid series of *redobles* (rapid down-up-down strokes) evokes the wings of the sparrowhawk. Cast in the most common 12-pulse *compás*, it is always a crowd pleaser.

I'm a little sparrowhawk
Who's flying around here.
Don't worry, pigeons:
I'm looking for doves.

10. *El cuatro*—The Four Card

S. Vargas/R. Fuentes; arrangement by Jesús Guzmán

“El cuatro” is one of the most difficult *sones* to play because of its shifting rhythms and unconventional form. It has four instrumental sections: an introduction, an *intermedio* between each of the verses, and an extended final section. Each section is different. “El cuatro” explores many combinations of *mánicos* (*vihuela*/guitar strum patterns in the mariachi lexicon) and brags of its importance in the *son* repertoire.

This is the famous “Four Card,”
The king of all the *sones*,
Loved by the women
And admired by the men.

11. *El son del perro*—The Son of the Dog

Traditional; arrangement by Jesús Guzmán

“El son del perro” is another *son* from the Tierra Caliente region. Los Camperos have created an extremely effective arrangement for full mariachi. The relentless drive of the rhythm section and virtuoso double-tonguing in the trumpets make this *son* irresistible.

Ay, ay, ay, ay, Los Camperos are leaving,
Ay, ay, ay, ay, playing “El son del perro.”
We leave singing joyfully,
And joyful we take leave,
Playing for you
This son from Michoacán, ay, ay, ay, ay.

12. *El burro*—The Donkey

S. Vargas/R. Fuentes; arrangement by Jesús Guzmán

“El burro” is an instrumental *son*, which has been recorded less frequently than most of the *sones* in this collection. Note the rhythmic shifts and the imitation of the braying of a donkey by a violin.

13. *El huizache*—The Sweet Acacia

Ignacio Pérez Meza; arrangement by Jesús Guzmán

The sweet acacia (*Vachellia farnesiana*) is a shrub or small tree that grows in arid regions of Mexico. The plant produces intensely yellow flowers set on thorny branches. “El huizache” is another *son* that has not found its way into the everyday mariachi repertoire. It begins with a single violin playing the theme before the full mariachi enters and provides accompaniment for an exciting dance, first choreographed by Rafael Zamarripa, one of Mexico’s great folkloric dance masters.

What fault is it of the *huizache*
To have been born on the plain?
I’ll trade the famous *huarache*
For an American shoe.

14. *El palmero*—The Palm Man

S. Vargas/R. Fuentes; arrangement by Jesús Guzmán

“El palmero” is another classic of the mariachi *son* repertoire known in the south of Jalisco, Colima, and the Tierra Caliente region. The variety of rhythms of the six-pulse *compás* are highlighted by the changes of section. Incidentally, *palmero* also refers to a person from La Palma in the Canary Islands. This *son* shares a verse with a popular folksong from the Canary Islands, an important mid-Atlantic stopping point for ships traveling between Spain and the New World.

Palm man, climb the palm tree;
Climb the palm tree, palm man,
And of the largest coconuts
Fill the muleteer's load.

Palm man, climb the palm tree,
And tell the little palm girl
To look out her window
Since her love is asking for her.

15. *El tranchete*—The Shoemaker's Knife

S. Vargas/R. Fuentes; arrangement by Jesús Guzmán

Tranchete refers to the shoemaker's knife, but also refers to the curved sword (scimitar) of the medieval Moors, seen in Spain during Arab rule (711–1492 CE). “El tranchete” is an instrumental *son*, which opens with a jagged broken-chord melody and has been the downfall of many mariachi trumpeters. It is one of the most frequently performed *folklórico* dances, requiring pounding zapateado footwork.

MARIACHI

CAJON
LOS
MI

PERROS



NOTAS EN ESPAÑOL

“Arránquense con un *son* alegre.” Este grito se ha escuchado en una infinidad de fiestas y es la señal para que el mariachi entre en calor. El *son*, animado y lleno de implacable energía, es el género musical del mariachi por excelencia. Ningún otro tipo de canción aprovecha los instrumentos del conjunto mejor, y ninguno proyecta la esencia festiva y exuberante del mariachi más que el *son*, que permanece como componente activo del repertorio del mariachi actual. Un factor principal en el éxito del mariachi ha sido la capacidad de absorber géneros de canciones de numerosas fuentes, tanto mexicanas como extranjeras, pero el *son* sigue siendo el género más representativo, y las presentaciones musicales del mariachi casi siempre empiezan con “El son de La negra” u otra selección parecida.

En este álbum, el Mariachi Los Camperos ejecuta una variedad de *sones*. Este grupo por muchos años se ha reconocido como uno de los mejores mariachis del mundo con una inclinación hacia lo tradicional. Después de la muerte de su fundador Nati Cano en 2014, algunos observadores del ambiente del mariachi especulaban que el conjunto se caería en decadencia, porque don Nati había sido una fuerza tan potente en el mundo del mariachi por más de 50 años. Afortunadamente, Jesús (Chuy) Guzmán había pasado casi tres décadas como Director Musical de Los Camperos y claramente había asimilado la integridad musical, el amor por la disciplina y los valores estéticos de Cano. Cuando le preguntaron qué le había inspirado a crear esta grabación, Guzmán contestó: “Esta grabación está concebida para promover nuestra música, nuestra cultura, para la educación de nuevas generaciones . . . para que aprendan de sus raíces musicales.” Los Camperos siguen fieles al legado de Nati Cano.

Aunque el *son* ya no es el tipo de canción más tocado por el mariachi, permanece como el género con que más se identifica el conjunto. Cuando los mariachis

quieren proyectar la esencia de su tradición, sin falla retornan a la rica colección de *sones*, algunos de los cuales tienen cientos de años. En esta grabación, Los Camperos ofrecen arreglos nuevos y energía renovada a *sones* que han sido grabados muchas veces desde las primeras grabaciones de la música del mariachi en 1907 y a *sones* que no se han tomado en cuenta o que se han quedado en el olvido. Los Camperos, con su profunda comprensión de las raíces del mariachi, su potencia legendaria, precisión rítmica, ejecución virtuosa y voces magníficas, representan el mariachi perfecto para grabar este álbum nuevo del género más tradicional del mariachi.

EL SON DE MARIACHI VERSUS EL SON JALISCIENSE

Puesto que el mariachi actual toca una variedad de *sones* que no proceden del estado de Jalisco o no hablan de Jalisco, la denominación de *son jalisciense* se ha remplazado por el término *son de mariachi*. “El sinaloense,” “El caporal de Chihuahua,” y “Camino Real de Colima” son ejemplos comunes.

Los temas centrales, los conflictos y las ironías que se encuentran en el pasado de México se reflejan en la historia de la música nacional. Lo más importante es tensión variada y no resuelta entre lo indígena y las fuerzas foráneas que refleja la herencia multicultural de México. En México se puede identificar rasgos culturales de orígenes remotos, pero siglos de interacción y de conflicto han producido una cultura y una tradición musical única que se distinguen claramente de sus componentes contribuyentes. En la superficie, la música del mariachi es un ramo de la música folclórica europea. Se ejecuta en instrumentos importados de España—instrumentos que no se conocían en las Américas antes de la llegada de los europeos en el siglo XVI. Se construye de melodías tonales sostenidas sobre estructuras armónicas comunes de la época barroca europea. Sin embargo, desde las primeras referencias conocidas, la música y el baile de los mestizos han evocado

algo completamente no europeo. Como otros artesanos mexicanos, los músicos mestizos podían adaptar ingredientes extranjeros a su propio criterio estético, creando un producto nuevo, completamente original, y de mucho impacto. Tan potente es la expresión musical del mestizo que ha servido como “voz del pueblo” en casi cada momento clave de la odisea nacional. Esa voz, en su forma más desarrollada es el mariachi urbano, ahora considerado el símbolo musical de México.

HISTORIA

Los españoles, al llegar primeramente a México en 1519, encontraron civilizaciones más imponentes de lo que jamás habían imaginado. Hallaron grandes ciudades de arquitectura maravillosa y de organización social, política, económica, religiosa y cultural sofisticada, incluyendo música compleja ejecutada por profesionales entrenados. En el México de los aztecas, la música estaba ligada a la religión y se tomaba tan en serio que cualquier error, como la falta de un golpe de tambor durante una ceremonia, podía traer la pena de muerte.

La conquista militar de los aztecas y de otras poblaciones indígenas fue seguida por el trasplante consciente de la cultura española, y la música fue parte integral de ese proceso. Los españoles encontraron que la música fue una herramienta importante en la conversión de los pueblos autóctonos a la fe católica. Se introdujeron los instrumentos de cuerda (los cordófonos se desconocían casi por completo en el mundo precortesiano), como también la música española religiosa, de arte y folclórica. La ejecución de la música prosperó, igual que la producción de instrumentos musicales basados en prototipos españoles, frecuentemente con un toque claramente mexicano.

La importación de esclavos de origen africano agregó otra complejidad a la fusión de culturas en la Nueva España. La presencia africana era más perceptible en las costas del Golfo de México y del Pacífico, pero pronto se extendió por todo

México. Una ciudad tan al norte y al interior como Durango fue fundada en 1563 por “15 o 20 jefes de familia españoles y aproximadamente 80 esclavos.” En realidad, desde mediados del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII, la población negra de México fue más numerosa que la población blanca, por lo cual la influencia africana en la música mestiza es considerable.

A fines del siglo XVIII, después de 250 años de conquista y colonización, habían surgido una cultura y una música nuevas, completamente mexicanas. Uno de los conjuntos musicales más difundidos se componía de arpa, violín(es), y alguna forma de guitarra, con una organización musical procedente del concepto barroco de melodía acompañado por acordes sobre un bajo. El tipo de canción icónico fue el *son*, que utilizaba formas poéticas españolas y el baile zapateado, pero que se destacaba por ritmos exclusivamente mexicanos. Los rasgueos de guitarra (*mánicos* en el léxico de los mariachis) que oponían dos agrupaciones de tres pulsos con tres agrupaciones de dos pulsos, con melodías y bajos sincopados, formaron el motor impulsor. Los versos, que utilizaban formas españolas como la copla, representaban aspectos de la vida del campo y frecuentemente comparaban la conducta de los animales del rancho o de la fauna local a la de seres humanos. El humor y el doble sentido genial fueron la norma.

Al final del siglo XVIII, el anhelo de la independencia política de España se aumentó. El movimiento de la independencia mexicana fue dirigido por los *criollos*, personas de pura sangre española pero nacidas en México. Los *criollos* no podían obtener las posiciones más elevadas dentro del gobierno civil ni de la Iglesia Católica, que se reservaban para los peninsulares (personas nacidas en la Península Ibérica), y su resentimiento creció, aunque pertenecían a las clases sociales altas y eran culturalmente españoles. En su lucha contra España, tuvieron que mirar al mestizaje para hallar expresiones de una identidad mexicana. Así, los conjuntos musicales populares que tocaban *sonecitos del país* llegaron a presentarse en la Ciudad de México en el Coliseo, el teatro más elegante del país.



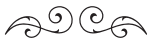
Después de lograr la independencia de España (1821), la inestabilidad política generó el regionalismo, junto con muchas variantes del *son*. En Veracruz, el son lo solía ejecutar un conjunto que incluía un arpa, una jarana, y un requinto (dos variantes regionales de la guitarra). En la región huasteca del noreste de México, el conjunto solía consistir en un violín, una *jarana* huasteca, y una *huapanguera* (otras variantes regionales de la guitarra). En el centro de México occidental, el conjunto normalmente se componía de arpa, violines y alguna variante de la guitarra como la vihuela o la *guitarra de golpe*. En Jalisco y alrededores, el conjunto llegó a ser llamado *mariachi*.

La llegada de la radio, de las grabaciones y del cine después de la Revolución Mexicana (1910–1920) hizo posible la difusión de música regional a un público nacional. El gobierno federal promovió esta tendencia, y músicos fueron de la provincia a la Ciudad de México para participar en películas, programas de radio y grabaciones. Ninguna tradición de música regional aprovechó esta circunstancia favorable mejor que el mariachi. Durante los años 1920, '30 y '40, el mariachi surgió como símbolo de la cultura mexicana a través de la nación y en el mundo. Con el tiempo fue sujeto a cambios de instrumentación y de repertorio. Se aumentó el número de violines, y se incluyeron la guitarra clásica y la trompeta. El guitarrón, que apareció alrededor de 1900 en los mariachis de la región de Coquila, llegó a ser el bajo de preferencia. El uso del arpa, que había originalmente proporcionado el bajo, declinó. El repertorio llegó a incluir la canción ranchera, el bolero, el huapango, la polka, el danzón, el pasodoble, el vals y otros tipos de canciones. Sin embargo, el *son* permaneció como el género por excelencia del mariachi.

Al llegar a los años 1950, el Mariachi Vargas de Tecalitlán había establecido el modelo de instrumentación y arreglos para los *sones*. El conjunto creció primeramente a diez integrantes y eventualmente a doce, y así duró por varias décadas: seis violines, dos trompetas, guitarrón, vihuela, guitarra, y arpa. Las normas estilísticas para los arreglos fueron establecidas por Rubén Fuentes y Silvestre Var-

gas a través de grabaciones transcendentales de los años 1950 y 1960, en las que se encuentran tres tipos de compás (unidad rítmica en la sección de armonías): (1) **12/8**, figura de 12 pulsos (corcheas) con dos grupos de tres seguidos por tres grupos de dos. En la primera mitad de la figura, el bajo suena en el segundo pulso de cada grupo de tres, creando tensión. En la segunda mitad, el bajo suena en el primer pulso de cada grupo de dos y da resolución y propulsión. (2) **6/8**, un compás de seis pulsos, en que la vihuela/guitarra toca cinco golpes hacia abajo anticipado por un redoble (figura rápida de rasgueo hacia abajo, arriba, abajo). El redoble marca el principio del compás y el guitarrón determina si los seis pulsos son del ritmo de 3/4 o de 6/8. (3) **3/4**, un ritmo sencillo de 3/4 en la que la vihuela/guitarra toca puras notas dieciseisavas y el guitarrón puras octavas.

A través de los últimos cincuenta o sesenta años, la preeminencia del *son* en el repertorio general del mariachi ha disminuido. Las primeras grabaciones de mariachis consistían casi exclusivamente de *sones*. Hoy, las grabaciones suelen tener un *son* o dos, pero raramente se encuentra una grabación dedicada exclusivamente a este género, lo cual hace que esta grabación de Los Camperos sea tan especial: han regresado a las raíces de la tradición del mariachi para hacer grabaciones estelares de algunos de los *sones* más conocidos. Algunos de los arreglos siguen la tradición del arpa grande de la región conocida como Tierra Caliente de Michoacán. El conjunto de arpa grande usa la misma instrumentación que el mariachi viejo. En realidad, Tecalitlán (cuna del Mariachi Vargas) está más cerca geográfica y musicalmente de Tepalcatepec, Michoacán, un centro principal de la música de Tierra Caliente, que a Cocula, Jalisco, el lugar auto proclamado cuna del mariachi.



TEMAS

1. Las olas (Las solas)

“Las olas” es uno de los pilares del repertorio de sones, habiendo aparecido en la primera grabación de la música del mariachi hecha por el Cuarteto Coculense en 1908–1909. La pieza tiene una forma inusual: empieza con una sección instrumental extendida, en que la música evoca el movimiento de las olas en un lago. Después, cuatro versos siguen sin intermedio instrumental entre ellos. La última sección instrumental es un compendio de la mayoría de los ritmos que se encuentran en el son de 6/8. La letra tiene un doble sentido, aprovechando los homófonos de “las olas” y “las solas.”

Ay, ay, ay, ay, ay, las olas (las solas) de la laguna.

Ay, ay, ay, ay, ay, como vienen, como van,

Las olas (solas) de la laguna.

2. El chinesco

El *chinesco* es un instrumento musical de origen turco que pasó a Europa y a las Américas. Consiste en un palo con un marco con campanas y cascabeles metálicos colgantes. El ejecutante mueve el palo arriba y abajo para agitar los pendientes para hacerlos sonar. La palabra *chinesco* puede referirse a una persona de aspecto chino o asiático. En realidad, durante la época colonial hubo comercio continuo entre México y Asia, sobre todo las Filipinas. Por más de dos siglos y medio, la administración española de las Filipinas fue asignada al virrey de la Nueva España (México). Una tercera explicación de la palabra *chinesco* es que data del sistema de castas colonial. *Chino*, que denota una persona de pelo rizado, fue el término

que designaba a personas de un 25% de sangre africana. Sin resolver este debate sobre el significado de la palabra *chinesco*, se puede decir que este son instrumental de Apatzingán, Michoacán se mueve implacablemente del principio hasta el final y hace una desviación rara al tono menor.

3. El toro viejo

“El toro viejo,” otra pieza canónica del repertorio del mariachi, grabada primeramente por el Mariachi Coculense de Cirilo Marmolejo en 1926, es un son de 12/8 que pinta escenas de la vida del rancho. Un aspecto singular es la alternancia entre solista y respuesta coral. En este arreglo nuevo de Jesús “Chuy” Guzmán, el son se inicia con una sola voz a *capella*. La entrada después del mariachi entero es más potente a raíz del contraste.

*Por ahí viene el caporal,
cayéndose de borracho,
diciéndole a los vaqueros,
“Échenme ese toro gacho”*

4. El pasacalles

El *pasacalle* fue una forma popular de música y danza del siglo XVII de origen español. Originalmente compuesto de variaciones sobre una figura del bajo repetida, fue adoptado por compositores clásicos como Bach, Handel y Brahms. Era de ritmo alegre y pasó al pueblo de las clases altas en varias partes de Latinoamérica, incluyendo Perú y Ecuador. La versión del mariachi es un son *abajero* de 6/8 y la relación al pasacalle original permanece solamente en el nombre.

A la media vuelta, le dije a una chata:

“Véngase conmigo que acá está la plata”.

¡Qué tristeza me ha de dar cuando te busque y no te halle,

Pa’ que salgas a bailar este son del pasacalle!

¡Qué tristeza me ha de dar cuando no traiga dinero,

Pa’ que salgas a bailar este son del callejero!

5. El toro antejuelo

Este son es un componente básico del repertorio del conjunto de arpa grande de la región de Tierra Caliente de Michoacán. Los ritmos de esta joya musical se parecen al clima cálido de la región. Cuando llegó el Mariachi Vargas a la Ciudad de México en 1932, tenía más en común geográfica y culturalmente con esta tradición musical que con la del mariachi de Cocula. En realidad, fueron los ritmos más alegres, más complicados y más “calientes” que distinguían el Mariachi Vargas de los mariachis de Cocula ya establecidos en la Plaza Garibaldi de la Ciudad de México. Los Camperos ejecutan este son al estilo del mariachi actual. La letra tiene algo parecido con la de “El toro viejo.”

Muriéndose de crudez

Con la pistola en la mano,

Diciéndole a Los Camperos,

“Échenme ‘El toro’ otra vez”.

6. El cuervo

“El cuervo” es un son clásico de tipo 6/8, que apareció en la grabación del *Mariachi Cocolense “Rodríguez” de Cirilo Marmolejo (1926–1936)*, reproducido en la com-

pilación de Arhoolie Records en 1993. El carácter folclórico se revela en un detalle no muy común: una sola melodía, empleada en la introducción y en el verso, está ejecutada para que primeramente se resuelva al principio del compás y después hace cadencia en medio del compás. “El cuervo” demuestra el tipo de humor que es típico del son, y data de los tiempos cuando la mayoría de la población era analfabeta. En cada plaza había uno o más escribanos que podían redactor una carta o documento para los que no sabían escribir.

*El cuervo con tanta pluma
No se puede mantener.
El escribano con una
Mantiene a moza y mujer.*

7. El gusto

Uno de los sones más fuertes del repertorio común del mariachi, “El gusto” comparte versos con “El gustito de la región huasteca de México. (El gusto es un género de canción del estado de Guerrero.) “El gusto” empieza con movimiento rápido de semicorcheas antes de entrar en el compás normal de 12/8 y obtiene fuerza extraordinaria en su última sección al detener el ritmo con una figura repetida de 6/8, en la que el bajo suena después del golpe principal y luego se apresura hacia el final con movimiento implacable de 3/4.

*Cantando “El gustito” estaba,
Cuando me quedé dormido.
Mi mamá me despertaba.
Yo me hacía el desentendido
Para ver si me dejaba
Otro ratito contigo.*



8. El becerro

“El becerro” es otro son del repertorio común del mariachi. Como varios sones del ritmo 6/8, tiene un carácter ligero e incluye un medio compás para romper la simetría. Tiene una melodía florida en la trompeta y habla con humor de la vida del rancho.

*Tengo el gusto del becerro.
Salgo a comer a la loma,
Andando yo entre las vacas,
Aunque no beba ni coma*

9. El gavilancillo

“El gavilancillo” es otro son del repertorio común de la mayoría de los mariachis actuales. Su rasgo sobresaliente es el solo de vihuela en que una serie de redobles (golpes rápidos hacia abajo-arriba-abajo) evoca las alas del gavilancillo. Usando los ritmos más comunes del compás de 12/8, siempre es de mucho éxito.

*Yo soy el gavilancillo
Que ando por aquí volando.
No se asusten, pichoncitas:
Palomas ando buscando*

Juan Jiménez, longtime guitarrón player with Mariachi Los Camperos, who passed away after making this recording and to whom it is dedicated



10. El cuatro

“El cuatro” es uno de los sones más difíciles de ejecutar por los cambios de ritmo y su forma singular. Tiene cuatro secciones instrumentales: una introducción, un intermedio entre cada uno de los versos, y un final instrumental extendido. Cada sección es diferente. “El cuatro explora las muchas combinaciones de rasgueo (*mánicos* en el léxico de los mariachis, o sea figuras de la vihuela/guitarra) y presume de su importancia entre los sones.

*Éste es “El cuatro” mentado,
El rey de todos los sones,
Querido de las mujeres
Y apreciado de los hombres.*

11. El son del perro

“El son del perro” es otro son de la región de Tierra Caliente. Los Camperos han creado un arreglo sumamente efectivo para el mariachi completo. El movimiento incesante de la sección de ritmo y el uso de doble articulación en las trompetas es irresistible.

*Ay, ay, ay, ay, Los Camperos ya se van,
Ay, ay, ay, ay, “El son del perro” tocando están.
Nos vamos cantando alegres,
Y alegre nos despedimos,
Tocando y cantando a ustedes
Este son de Michoacán, ay, ay, ay, ay.*

12. El burro

“El burro” es un son instrumental, que no se ha grabado con tanta frecuencia como la mayoría de los sones de esta colección. Fíjense en los cambios de ritmo y la imitación del rebuzno de un burro por el violín.

13. El huizache

El huizache (*Vachellia farnesiana*) es un arbusto o árbol pequeño que crece en las zonas áridas de México. La planta produce flores de un amarillo intenso que salen de las ramas espinosas. “El huizache” es otro son que no ha entrado al repertorio común del mariachi. Al empezar, un solo violín toca el tema antes de la entrada del mariachi completo, y sirve como acompañamiento a una danza sumamente animada, que fue obra coreográfica de Rafael Zamarripa, uno de los grandes maestros de la danza folclórica de México.

*¿Qué culpa tiene el huizache
De haber nacido en el llano?
Cambio el famoso huarache
Por el choclo americano.*

14. El palmero

“El palmero” es otro número clásico del repertorio de sones del mariachi, conocido en el sur de Jalisco, Colima y Tierra Caliente. La variedad de ritmos del compás de 6/8 está marcada por cambios de sección. Por casualidad, *palmero* también refiere a una persona de La Palma, una de las islas Canarias. Este son comparte

un verso con una canción folclórica de las Islas Canarias, un punto importante en la ruta del Atlántico de los barcos que viajaban entre España y el Nuevo Mundo.

*Palmero, sube a la palma;
Sube a la palma, palmero,
Y de los cocos más grandes
Hazle su carga al arriero.*

*Palmero, sube a la palma,
y dile a la palmerita
que se asome a la ventana
que su amor la solicita.*

15. El tranchete

El tranchete se refiere al cuchillo del zapatero, pero también a la espada curvada de los moros medievales, común en España durante el reino de los árabes (711–1492 AD). “El tranchete” es un son instrumental, que empieza con una melodía angular arpegiada que ha sido la derrota de muchos trompeteros del mariachi. Es uno de los bailes folclóricos más ejecutados, que requiere un zapateado fuerte martillado.



Credits

Produced by Jesús “Chuy” Guzmán and Daniel E. Sheehy

Coproduced by Sergio Alonso

Recorded and mixed by Salvador Sandoval at Interface Studios

Mastered by Pete Reiniger

Annotated and translated by Mark Fogelquist

Photos by Michael G. Stewart

Executive producers: Daniel E. Sheehy and John Smith

Production manager: Mary Monseur

Production assistant: Kate Harrington

Editorial assistance by Jacob Love

Art direction, design, and layout by Cooley Design Lab

Smithsonian Folkways is: Sophie Abramowitz, digital marketing and distribution specialist; Paloma Alcalá, sales associate; Cecille Chen, director of business affairs and royalties; Logan Clark, executive assistant; Toby Dodds, director of web and IT; Will Griffin, licensing manager; Kate Harrington, production assistant; Helen Lindsay, customer service; Maureen Loughran, curator and director; Mary Monseur, production manager; Sahara Naini, inventory coordinator; Jeff Place, curator and senior archivist; Laura Shanahan, social media coordinator; Sayem Sharif, director of financial operations; Daniel E. Sheehy, interim curator and director; Ronnie Simpkins, audio specialist; John Smith, associate director; Jonathan Williger, marketing manager; Brian Zimmerman, sales and marketing specialist.

Mariachi Los Camperos and its director, Jesús “Chuy” Guzmán, dedicate this recording to the memory of their beloved compañero and longtime guitarrón player Juan Jiménez, who fell victim to the global pandemic after the recording was made.

Special thanks to Leonel Mendoza Acevedo, and Jesús “Chuy” Guzmán, Jr.

Smithsonian Folkways Recordings is the nonprofit record label of the Smithsonian Institution, the national museum of the United States. Our mission is to document music, spoken word, instruction, and sounds from around the world. In this way, we continue the legacy of Moses Asch, who founded Folkways Records in 1948. The Smithsonian acquired Folkways from the Asch estate in 1987, and Smithsonian Folkways Recordings has continued the Folkways tradition by supporting the work of traditional artists and expressing a commitment to cultural diversity, education, and increased understanding among peoples through the production, documentation, preservation, and dissemination of sound.

Smithsonian Folkways Recordings, Folkways, Arhoolie, A.R.C.E., Blue Ridge Institute, Bobby Susser Songs for Children, Collector, Cook, Dyer-Bennet, Educational Activities, Fast Folk, Folk Legacy, Mickey Hart Collection, Monitor, M.O.R.E., Paredon, Right on Rhythm, UNESCO Collection of Traditional Music, and Western Jubilee Recording Company recordings are all available through:

Smithsonian Folkways Recordings Mail Order
Washington, DC 20560-0520
Phone: (800) 410-9815 or 888-FOLKWAYS (orders only)
Fax: (800) 853-9511 (orders only)

To purchase online, or for further information about Smithsonian Folkways Recordings, go to: **www.folkways.si.edu**. Please send comments and questions to **smithsonianfolkways@si.edu**.



LOS CAMPESINOS

SMITHSONIAN
**FOLK
WAYS**
RECORDINGS

SFW CD 40586

© 2024 Smithsonian Folkways Recordings

www.folkways.si.edu

With its driving energy and spirited flair, the *son* has held the essence of mariachi music for more than 150 years. Even today, the modern mariachi dips into the *son* repertoire to punctuate its performances, evoking boisterous yells and percussive *zapateados* from its listeners. In *Sones de Mariachi*, multi-Grammy-winning Mariachi Los Camperos makes its mark on the *son* legacy, powered by the group's lauded signature sound and leader Jesús "Chuy" Guzmán's uplifting arrangements. This meticulously curated mix of popular and lesser-known *sones* rooted in the western Mexican heartland of mariachi tradition is played with the typical virtuosity, superb vocals, and rhythmic precision of one of the world's greatest mariachis.

Produced by Jesús "Chuy" Guzmán and Daniel E. Sheehy

1. **Las olas (Las solas)**—The Waves (The Single Women) 3:26
2. **El chinesco** 3:20
3. **El toro viejo**—The Old Bull 3:42
4. **El pasacalles**—The Street Passerby 4:10
5. **El toro antejuelo**—The Spotted Bull 3:59
6. **El cuervo**—The Crow 4:00
7. **El gusto**—The Pleasure 2:46
8. **El becerro**—The Young Bull 4:52
9. **El gavilancillo**—The Little Sparrowhawk 3:26
10. **El cuatro**—The Four Card 3:30
11. **El son del perro**—The *Son* of the Dog 4:13
12. **El burro**—The Donkey 2:20
13. **El huizache**—The Sweet Acacia 2:49
14. **El palmero**—The Palm Man 3:39
15. **El tranchete**—The Shoemaker's Knife 2:14



SMITHSONIAN
FOLK
WAYS
RECORDINGS



Smithsonian

Smithsonian Folkways Recordings | Washington DC 20560-0520

SFW CD 40586

© 2024 Smithsonian Folkways Recordings

folkways.si.edu

LC 9628