The background is a dark, textured red and orange. In the center is a large, glowing red heart that appears to be on fire, with bright yellow and orange flames rising from its top. Two arrows are shown piercing the heart: one from the top right and one from the bottom left. The heart is surrounded by a sunburst pattern of yellow rays. At the top, a dark yellow banner contains the text 'MARIACHI LOS CAMPEROS'. Below it, a smaller yellow banner says 'DE NATI CANO'. A large purple banner across the middle of the heart contains the title 'AMOR, DOLOR Y LÁGRIMAS'. At the bottom, the text 'Música Ranchera' is written in a cursive font.

**MARIACHI LOS CAMPEROS**

DE NATI CANO

**AMOR, DOLOR Y LÁGRIMAS**

*Música Ranchera*

- |  |             |  |             |
|--|-------------|--|-------------|
| <b>1. NOCHES TENEBRASAS<br/>(GLOOMY NIGHTS)</b><br>(Domingo Velarde / Peer International Corp., BMI)               | <b>2.47</b> | <b>8. AMOR PERDIDO (LOST LOVE)</b><br>(Pedro Flores / Southern Music Publishing Co. Inc., ASCAP)   | <b>3.27</b> |
| <b>2. FLOR DE AZALEA<br/>(AZALEA FLOWER)</b><br>(Manuel Esperón – Zacarías Gómez / Peer International Corp., BMI)  | <b>4.05</b> | <b>9. QUE SE ME ACABE LA VIDA<br/>(LET MY LIFE COME TO AN END)</b><br>(José Alfredo Jiménez / Peer International Corp., BMI)   | <b>2.26</b> |
| <b>3. CUATRO VIDAS (FOUR LIVES)</b><br>(Justo Carreras / Peer International Corp., BMI)                            | <b>3.27</b> | <b>10. TE QUISE OLVIDAR<br/>(I WANTED TO FORGET YOU)</b><br>(Juan Gabriel / Alma Musical, ASCAP)   | <b>3.45</b> |
| <b>4. LLORAR, LLORAR, LLORAR<br/>(CRYING, CRYING, CRYING)</b><br>(Guillermo Acosta Segura / Intersong S.A., ASCAP) | <b>2.56</b> | <b>11. ALMA MÍA (MY SOUL)</b><br>(María Grever / Zomba Golden Sands Enterprises, ASCAP)  | <b>4.13</b> |
| <b>5. LA ENTREGA (THE SURRENDER)</b><br>(Germán Lugo / Peer International Corp., BMI)                              | <b>3.17</b> | <b>12. ERES CASADO<br/>(YOU'RE A MARRIED MAN)</b><br>(Carlos Landín / Leo Musical, ASCAP)  | <b>3.04</b> |
| <b>6. MEJOR ME VOY<br/>(BETTER THAT I LEAVE)</b><br>(José Lorenzo Morales Pedraza / Vander Music Inc., ASCAP)      | <b>3.58</b> | <b>13. UN VIEJO AMOR POPURRÍ<br/>(AN OLD LOVE MEDLEY)</b><br>Un viejo amor (An Old Love) / <i>Un Madrigal</i> (A Madrigal) / <i>Borrachita</i> (Little Drunkard) (Alfonso Esparza Oteo-Adolfo Fernandez – Ventura Romero – Ignacio Fernández Esperón “Tata Nacho” / Peer International Corp., BMI) | <b>7.11</b> |
| <b>7. TU RECUERDO Y YO<br/>(YOUR MEMORY AND ME)</b><br>(José Alfredo Jiménez / Peer International Corp., BMI)      | <b>3.18</b> |  |             |



## MARIACHI LOS CAMPEROS DE NATI CANO



SFW CD 40518 ©© 2008 Smithsonian Folkways Recordings

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

# LA MÚSICA RANCHERA Y EL MARIACHI

DANIEL SHEEHY

*Música ranchera* and the modern Mexican *mariachi* ensemble have gone hand-in-hand since the mid 20th century. Both drew from rural tradition, both were transformed in the massive urbanization of Mexican society, and both became symbols of national identity when the rise of radio, cinema, and recordings coincided with a time of a nation searching for its common roots. *Música ranchera* (from *rancho* 'ranch'), simply put, is Mexican country music. Like North American country music, it is as much a flavor, a sentiment, and a social point of view expressed in music, as it is a repertoire or a musical style. It is direct, earthy, emotional, and filled with rural references. Riding the wave of mass media beginning in the 1930s, it became the single most popular vein of Mexican music by the 1950s.

In the same way that in the 1960s the term *salsa* was given to Afro-Cuban-derived dance music that had been around for decades, *música ranchera* was a term of convenience applied to a variety of songforms that had long been at the core of Mexican musical life. The terms *canción sentimental* 'sentimental song' and *canción romántica* 'romantic song' described structurally simple pieces in vogue from at least the mid 19th century, especially among the social elite. Simple waltz and duple meters and rhythms were common, but two other rhythms—the *danza* and the *chotis*—were also important. Punctuated by the popularity of the song "La Paloma," composed in Cuba around 1860 by the Spaniard Sebastián Yradier, the syncopated rhythmic feel of the Cuban-origin *habanera* (from La Habana 'Havana,' also known as *danza cubana*) swept through Mexico and left a plethora of songs in the genre known as *danza*. "Borrachita" (track 13), composed in 1918 by Ignacio Fernández Esperón ("Tata Nacho"), is cast in the *danza* rhythm. The second half of the 19th century saw a surge of

European musical vogues and genres in Mexico. The *schottische*, with its distinctive rhythm (as in "Llorar, llorar," track 4), was one of these, called *chotis* in the Spanish-speaking world.

The post-Revolution era (after 1910–1917) brought new nationalistic fervor to Mexican musical life. Composers, musicians, and audiences turned to music that was homegrown in origin, content, and outlook. The *canción mexicana*, the label for a range of spirited songs that appealed to ordinary Mexicans and had a strong nationalistic streak, moved closer to what would come to be known as the *canción ranchera* 'country song'. Urban theaters sponsored *canción mexicana* song contests and variety shows that featured Mexican singers and songs. Poverty and unemployment drove a massive migration from rural areas to cities, the beginning of a profound social transformation from rural to urban. The population of Mexico City and the Federal District jumped from 1.2 million in 1910 to 5.5 million in 1950. Songs portrayed everyday and rural themes, appealing to the uprooted people flocking to the cities in search of work and urban lifestyles, but nevertheless yearning for familiar, though somewhat idealized, images of their rural roots. In this urban expansion, the professional arena for singers and songwriters grew. By the end of the 1920s, the stage was set for the potent mix of music professionals, romantic cultural nationalism, and the rise of the media to forge a new, more national body of song.

The *mariachi* had rural roots in west Mexico, particularly in the states of Jalisco, Michoacán, Guerrero, Nayarit, Colima, and Aguascalientes. From the mid 19th century forward, the word *mariachi* was mentioned in letters, newspaper articles, books, and other written documents, and it implied a number of things. A letter from the priest Cosme Santa Anna in Rosamorada, Nayarit, complained of a musical gathering called *mariache* that disturbed the peace on Holy Saturday in 1852. Enrique Barrios de los Ríos, in his 1908 book *Paisajes de Occidente*, mentions a dance platform called *mariachi*, upon which was danced a *jarabe*, a mestizo music and dance form condemned in late 18th-century Spanish Inquisition documents. Some writings cited the harp, guitars, the violin, and a drum as instruments associated with the *mariachi*.

The *mariachi* ensemble was part of the great urban migration that transformed Mexico from a rural to an urban nation in the 20th century. In 1905, Justo Villal's quartet from Cocula, Jalisco, performed for President Porfirio Díaz for the Independence Day celebration in Mexico City. In 1907, a *mariachi* with *guitarrón* (bass), *vihuela* (rhythm guitar), and violins performed in the capital for the

Mariachi Los Camperos in the Viva el Mariachi Festival, Fresno, California.





visit of the American Secretary of State, Elihu Root. In 1907–1908, four American recording companies traveled to Mexico City to record Justo Villa's *cuarteto coculense* quartet from Cocula, Jalisco using wax-cylinder recording technology. In the 1920s, *mariachi* groups led by Cirilo Marmolejo and Concho Andrade had become regular fixtures at El Tenampa, a cantina situated at the edge of Garibaldi Plaza in the Mexican capital. *Mariachi* ensembles and their rural-flavored music were gaining a foothold in Mexican urban life, but it was in the 1930s that the same social, technological, commercial, and creative forces that forged *música ranchera* would propel the *mariachi* to national prominence.

The 1930s marked the major surge of musical production that flowed into the cultural vacuum of new urban dwellers hungry for cultural roots. XEW was Mexico's first powerful radio station, reaching all corners of the country. Launched in Mexico City in 1930, it carried live music and quickly became a major tastemaker for Mexican music. *Santa*, the first Mexican sound film (1931), featured a *mariachi*. In 1936, the wildly successful film *Allá en el Rancho Grande* was the prototype for hundreds of subsequent movies portraying country scenes, rural stereotypes, grassroots humor, and lots of professionally crafted songs in a pseudo-rural vein. These films, coined *comedias rancheras* 'country comedies', were the single most important social force in the creation of the modern *mariachi* and the category of music called *música ranchera*. By the early 1950s, the *mariachi*, with its standard instrumentation—trumpets, violins, *guitarrón*, *vibuela*, guitar, and, in some cases, harp—would be looked to as the musical symbol of Mexican national heritage, and its companion, *música ranchera*, would be the most popular Mexican-origin music.

Two other historical antecedents complete the background for the *música ranchera* heard on this album. Around the turn of the 20th century, a new Cuban songform, the bolero, emerged. The first Cuban bolero is thought to be "Tristezas," published in 1885 by José "Pepe" Sánchez. Its duple meter and syncopated rhythm differed from the triple-meter Spanish bolero that preceded it, and are the reason some historians feel it was an offshoot of the Cuban *danzón*. The Cuban bolero spread to Mexico. The first Mexican bolero recorded, Armando Villarreal Lozano's "Morenita Mía," was published in 1921. The romantic themes and danceable rhythm of the bolero played well with urban audiences. Agustín Lara, a giant in Mexican popular-music history and a major composer of Mexican boleros, rose from being a cabaret and bordello pianist in the 1920s to hosting his own national

radio show in the 1930s and appearing in movies in the 1940s. His boleros often followed the model of the era: a free-rhythm sung introduction, followed by the main song. The bolero was enormously popular in the 1930s and 1940s, and a cadre of Mexican professional songwriters, such as María Grever (1884–1951) ("Alma Mía," track 11) and Manuel Esperón ("Flor de azalea," track 2), wrote countless boleros for recordings, films, and live performances. The bolero was an international success, and Mexican musical life was enriched by boleros from Puerto Rico, such as "Amor Perdido" (track 8) by Pedro Flores.

The bolero and *música ranchera* did not converge until the late 1940s. In fact, they epitomized opposite poles: suave, *savoir-faire* urban music and rough-hewn rural music, respectively. Then, in 1949, Manuel Esperón's bolero "Amorcito corazón" was arranged for *mariachi*, anticipating a push by Mariachi Vargas musical director Rubén Fuentes and Alberto Cervantes that brought the bolero into the rising tide of *música ranchera*. A couple of years earlier, Trío Los Panchos, a new and influential *trío romántico* 'romantic trio', had promulgated a style of bolero that jettisoned the Cuban-derived syncopated rhythm in favor of a squared-off version, marked by a simple one-rest-three-four bass pattern, which set the standard for Mexican boleros from then on. To this rhythmic base, they applied velvety, mellifluous voices, blended in contemporary three-part harmonies. The *mariachi* version of the bolero kept the squared-off bass line, but favored the solo, expressive, and extroverted *bel canto* vocal quality of the more operatic-style *comedia ranchera* singers, such as Jorge Negrete and Pedro Infante. The *bolero ranchero* 'country bolero' gelled and quickly caught on. José Alfredo Jiménez, arguably the most prolific and influential singer-songwriter in the *música ranchera* style, wrote and recorded *boleros rancheros* alongside his *canciones rancheras* such as "Tu recuerdo y yo" 'Your Memory and Me' (track 7), and "Que se me acabe la vida" 'Let My Life Come to an End' (track 9). Ultrapopular Javier Solís and other marquee-name crooners raised the *bolero ranchero's* prominence even more through their recordings, television appearances, and live performances.



Finally, by the 1960s, the accordion-driven *conjunto norteño* 'northern combo', with its earthy Mexican-style humor, its polka and *chotis* rhythms, and its occasional use of the clarinet and saxophone (e.g., "Llorar, llorar," track 4) had injected itself into the *música ranchera* mix. As the star of northern Mexican music was rising in the popular music industry, this influence increased, leaving a *mariachi*-accordion blend of *música ranchera* in its wake (e.g., "Eres casado" 'You're a Married Man,' track 12).

The convergence of *música ranchera* (including the *bolero ranchero*) and the *mariachi* created a new "platform" of Mexican national identity in music. Embodying this musical niche, social gatherings of all sorts might find every person in the room singing a favorite *ranchera* or bolero, accompanied by a *mariachi*. *Música ranchera* reigned supreme throughout the decade. Other musics of the tumultuous 1960s, the rise of *música norteña* in the 1970s and the *banda* craze of the 1980s and 1990s eclipsed the sound of the *mariachi* in the popular music world, but the *mariachi* and *música ranchera* veins remained strong, nonetheless. In the United States, the Chicano movement of the 1960s and 1970s and a major resurgence of *mariachi* music in festivals and schools from the 1970s forward seized upon the *mariachi* sound and the *música ranchera* spirit as touchstones of Mexican identity. On both sides of the border, they continued to be important threads of musical life. In fact, the power of the Mexican media since the 1930s combined with the direct appeal of *música ranchera* to working-class people helped spread *música ranchera* throughout Latin American and the North American hinterlands. As a result, Guatemala, El Salvador, Honduras, Colombia, Venezuela, Bolivia, and many other Latin American nations are home to hundreds and hundreds of *mariachi* ensembles, with composers often creating original *música ranchera* for national consumption.

## MARIACHI LOS CAMPEROS DE NATI CANO

Mariachi Los Camperos and the group's founder and director, Natividad "Nati" Cano, have been profiled in two previous Smithsonian Folkways recordings, *¡Viva el Mariachi! Nati Cano's Mariachi Los Camperos* (SFW 40459) and Grammy-nominated *¡Llegaron Los Camperos!: Nati Cano's Mariachi Los Camperos* (SFW 40517). Founded in 1961 in Los Angeles, California, the group has long been a trendsetter in the broad field of *mariachi* music. Nati Cano and other early members opened the first *mariachi* dinner theater, La Fonda de Los Camperos. Nati introduced visual innovations in *mariachi* dress and stage movement that strengthened the *mariachi's* position as a concert-stage performance group. He insisted that the *mariachi* alone, rather than merely backing up a marquee-name singer, should be given the opportunity to display the full dimension of its artistry. Cano required musical and organizational discipline, rehearsing long hours and introducing fresh arrangements in its music. The investment of creativity, discipline, and hard work paid off. Today, the group is roundly rated among the top tier of mariachis in the United States and Mexico. They have performed in New York's Lincoln Center, Washington's Kennedy Center, Guadalajara's historic Teatro Degollado, and many other prestigious concert venues, and have been featured in major television specials and national tours. In 1990, the National Endowment for the Arts awarded Nati Cano a National Heritage Fellowship, the U.S. federal government's highest honor in the traditional arts.

On this recording, the group's musical director, Jesús "Chuy" Guzmán, puts his creative talents on display, casting each classic piece of *música ranchera* in a new musical light. His tasteful and uncomplicated arrangements follow the philosophy that a classic instrumental setting of a vocal melody may be as indispensable to the piece's "classic" essence as the melody itself. Guzmán's task was to select and recast all these essential ingredients into a fresh setting, striking a balance between old and new, one that captures the best of the past and weaves it into an original creative musical tapestry. In the process, he may draw from established trappings of *música ranchera* styles, such as the use of the saxophone and clarinet ("Llorar, llorar," track 4), identified with *música norteña*, or the lush, three-part vocal harmonies of the *trío romántico* ("Alma mía," track 11). This approach mirrors Cano's own direction in his pioneering work—to present the *mariachi* as an *artform*, as well as music for social entertainment. On the one hand, he is a traditionalist, looking to the basic instrumentation, techniques, vocal style, and repertoire of the modern *mariachi* that crystallized in the 1950s; on the other hand, within these aesthetic boundaries, he looks to showcase the musical strength, creativity, and aesthetic worthiness of the *mariachi* as a stand-alone, concert-stage performing ensemble.

## TRACK NOTES

### 1. NOCHES TENEBROSAS (GLOOMY NIGHTS)

*canción ranchera*

The restrained-tempo polka rhythm has been a cornerstone of *música ranchera* since its beginnings, as has the theme of emotional pain from being spurned by one's beloved. The opening sounds of the harp reference its central place in early *mariachi* history as well as its contemporary role in the *mariachi de lujo* 'deluxe *mariachi*'—with a dozen or more instrumentalists, including a harp. The simple scalar ending is a standard ending, or *de cajón* ('out of the drawer,' 'stock'), as musicians call it.

**"I offered my love to a woman: / I swore to love her as long as she was faithful, / without knowing that she hid in her breast / the snake's sting to wound me."**

### 2. FLOR DE AZALEA (AZALEA FLOWER)

*bolero ranchero*

Chuy Guzman's arrangement transforms this classic 4/4 meter bolero, written by the prolific and influential songwriter Manuel Esperón and recorded by Javier Solís, into a fresh, triple-meter frame. The rich sonoral effects and syncopations of the *armonía* section (*guitarrón*, *vihuela*, and guitar) maintain an engaging yet unobtrusive bedrock to the sometimes soaring violin *adornos* (countermelodies) and the solo vocal typical of the *ranchero*-style bolero. The *mariachi*'s flirtation with the Venezuelan *joropo* starting in the 1960s borrowed from the techniques and syncopations of the *cuatro* (small, four-stringed guitar), yielding rhythms such as those heard here.

**Today and forever / I want you to forget your painful past / and that your heart / find only times of peace.**



### 3. CUATRO VIDAS (FOUR LIVES)

*canción ranchera*

The slow duple meter, going hand-in-hand with the prominence of the harp in the accompaniment, reinforces the notion that this early *ranchera*, in its starkness, underscores the direct simplicity that is the essence of the *canción ranchera*.

**Dear [literally, 'life'], / if I had four lives, / four lives would be for you.  
Dear, / if you take my life, / I would die content because of you.**

### 4. LLORAR, LLORAR, LLORAR (CRYING, CRYING, CRYING)

*chotis/canción*

The alto saxophone and clarinet, with their "bluesy" flat notes, the *chotis* (schottische) rhythmic base, and the ultrasimple instrumental arrangement all evoke the contributions of *música norteña* to the suprarregional character of *música ranchera*. While *Mariachi Los Camperos* would be unlikely to use the two instruments in a live performance, the recording allows for more sonoral color and grounding in regional traditions. The pain of an impending separation from the singer's loved one underlies the song's unadorned message.

**Crying, crying is my only consolation / when I think of my young life. / The moment of my departure is nearing / and the cruel moment when I must abandon you.**

### 5. LA ENTREGA (THE SURRENDER)

*canción ranchera*

For *mariachi* aficionados, the familiar *mariachi*-style *música ranchera* conventions—an introductory melody that echoes the vocal melody, simple harmonic vocabulary and rhythmic background, emotion-laden vocal delivery, and stock duple-meter ending—add to the emotional impact of the song.



I would easily sell my life, / and carry the Cross if you were to give it to me. /  
I would simply give everything up / in exchange for you to love me one day.

## 6. MEJOR ME VOY (BETTER THAT I LEAVE)

*canción ranchera*

When a listener asks for a *canción ranchera* (or simply *ranchera*), it is usually understood to mean a piece in duple meter (slow or fast) or in waltzlike triple meter. Pieces cast in other rhythms, like boleros and *chotises*, might loosely be called *canciones rancheras*, but are likelier to be known among musicians by their more specific generic names. This *ranchera* is in the classic waltz meter.

Better that I leave your side, my dear, / because I've already seen that I'm not to  
have your love, / and I don't want to insist any more with my affection: / better  
that I suffer alone with my pain.

## 7. TU RECUERDO Y YO (YOUR MEMORY AND ME)

*canción ranchera*

Singer-songwriter José Alfredo Jiménez was synonymous with *música ranchera*. His hundreds of songs recorded with *mariachi* set the standard in the heyday of this most Mexican of musical forms. His songs, his voice, and his life resonated with everyday Mexicans and epitomized the sentiment, sound, and image of the *ranchera* singer. He was a musical giant, and his legacy lives on in his song-portraits, such as this one about a love-betrayed man in a cantina who asks the *mariachi* to play over and over the song “La que se fue” ‘The One Who Went Away’ (composed by Jiménez). The song-within-a-song was a favorite way Jiménez told a story that portrayed the importance of a song in venting emotions.

I am in the corner of a cantina, / listening to a song that I requested. / Right now  
they are serving me my tequila. / Now my thoughts wander off to you.

## 8. AMOR PERDIDO (LOST LOVE)

*bolero ranchero*

The Puerto Rican sounds of New York City flowed arrive to Mexico in the 1930s and 1940s, and many boleros by Pedro Flores and others became standards in both Puerto Rico and Mexico. Many of his songs became standards in both Puerto Rico and Mexico. The “standard” *mariachi* version of “Amor Perdido” was recorded by Javier Solís. This rendition hints at the earlier recording while wrapping it in new musical “clothes” and injecting the syncopated, percussive rhythm of the *vibuela* and *guitarrón*, sometimes called *bolero guapachoso*.

Lost love, / if it's as they say, that you're living well without me, / live well. /  
Perhaps other lips can give you the tenderness / that I didn't give you.

## 9. QUE SE ME ACABE LA VIDA (LET MY LIFE COME TO AN END)

*canción ranchera*

In another José Alfredo Jiménez musical favorite, Chuy Guzmán applies a minimal amount of sonoral polish to the classic arrangement. He pumps a healthy dose of personal panache into his vocal interpretation, expressing his disdain for the lover who abandoned him.

Let my life come to an end / facing a glass of liquor, / and let destiny tell you /  
that you're going to live without me.

## 10. TE QUISE OLVIDAR (I WANTED TO FORGET YOU)

*canción ranchera*

Ismael Hernández's extraordinary high voice belts out his plea to his beloved for forgiveness and to let him return to her. As the emotion swells, it is easy to imagine the Mexican-style yells of sympathetic feeling coming from the audience.

I wanted to forget you, / but I wasn't able to. / I'm regretful, / sick, sad, and alone, /  
and here in my misery / I ask that you forgive / my poor heart.



## 11. ALMA MÍA (MY SOUL)

*bolero ranchero*

Sophisticated Mexican songwriter María Grever created several of the most lasting Mexican boleros. She spent much of her professional life in New York City, mastering the ethos and harmonies of urban tastes of the day, and her songs were likely to be performed by ballroom orchestras. With the *mariachi*, her idiom takes on a *ranchero* flavor. In this setting by guest arranger Manuel Cerda, the free-rhythm opening reflects the popular bolero style of the 1930s and 1940s.

If I were to find a soul like mine, / I would tell her so many secret things: / a soul that,  
looking at me / without faith, without anything, / would tell me everything with her look.

## 12. ERES CASADO (YOU'RE A MARRIED MAN)

*canción ranchera*

This lighthearted, upbeat *ranchera*, with its *música norteña*-flavored accordion and polka beat, pokes fun at an apparently recently married man who is tempted to continue his single-life ways.

You're a married man, and your wife will scold you, / and you can't go around with  
your pals anymore.

## 13. UN VIEJO AMOR POPURRÍ (AN OLD LOVE MEDLEY)

*canción ranchera medley*

Guzmán strings three classic favorites together: "Un viejo amor," cast in a *danza* rhythm; "Un madrigal" ('A Madrigal'), by Ventura Romero; and "Borrachita" ('Little Drunkard'), composed in a *danza* rhythm just after the Mexican Revolution in 1918 by Tata Nacho. The melancholic "Un viejo amor," title song of the 1938 movie, brings this album of *canciones rancheras* about the joy of falling in love and the pain and tears of love to a close with its observation:

One never forgets or leaves behind / an old love. / An old love, / yes, it distances itself  
from our heart, / but never says goodbye.

Jesús "Chuy" Guzmán sings a canción ranchera in La Fonda de Los Camperos.



## LA MÚSICA RANCHERA Y EL MARIACHI

DANIEL SHEEHY

La música ranchera y el mariachi mexicano moderno han marchado unidos de la mano desde mediados del siglo XX. Ambos tomaron elementos de tradiciones rurales, ambos fueron transformados por el proceso de gran urbanización de la sociedad mexicana, y ambos se convirtieron en símbolos de la identidad nacional en los tiempos en los cuales el surgimiento de la radio, el cine y las grabaciones fonográficas coincidieron con la etapa en que el pueblo mexicano buscaba definir sus raíces culturales nacionales. música ranchera, en términos sencillos, es música campesina, y al igual que la música *country* norteamericana, es tanto un sabor, un sentimiento y un punto de vista social expresado en la música, como un repertorio o un estilo musical. Es una música directa, terrenal, emocional y está llena de referencias a la vida rural. Promovida desde los años 30 por el influjo de los medios masivos, para los años 50 la música ranchera se había convertido en la vertiente más popular de la música mexicana.

De la misma manera que en la década del 60 se empleó el término “salsa” para denominar una músicaailable derivada de ritmos afrocaribeños que habían estado presentes por décadas, el término “música ranchera” se aplicó convenientemente a una gran variedad de formas de canción que se hallaban desde mucho tiempo atrás en el corazón de la vida musical mexicana. Desde por lo menos la mitad del siglo XIX, los términos “canción sentimental” y “canción romántica” se usaron para describir piezas de estructura simple que estuvieron de moda especialmente entre las clases acomodadas. Eran comunes el ritmo de vals y las métricas y ritmos binarios simples, aunque también fueron muy importantes otros dos ritmos, la danza y el chotis. La popularidad de la canción “La paloma”, compuesta en Cuba alrededor de 1860 por el español Sebastián Yradier, singularizó el efecto sincopado de la

habanera (originada en Cuba y también conocida como danza cubana) que se extendió a lo largo de México dejando una pléthora de canciones en el género conocido como danza. “Borrachita” (pista 13), compuesta en 1918 por Ignacio Fernández Esperón (Tata Nacho), se amolda al ritmo de danza. En la segunda mitad del siglo XIX se vio el surgimiento de modas musicales europeas y nuevos géneros en México. El *shottische*, con su cadencia característica (como en “Llorar, llorar”, pista 4), fue uno de aquellos, recibiendo el nombre de chotis en el mundo hispanohablante.

Durante el periodo posterior a la Revolución (1910–1917) se desencadenó un renovado fervor nacionalista en la vida musical mexicana. Compositores, músicos y audiencias se interesaron por música que sonara local en su origen, contenido y perspectiva. La “canción mexicana”, un término que definía un amplio rango de canciones alegres orientadas a los ciudadanos mexicanos del común y que estaban alimentadas por una fuerte vena nacionalista, se fue acercando a lo que se conocería más tarde como la “canción ranchera”. Algunos teatros urbanos patrocinaron concursos de canción mexicana y funciones de variedades que presentaban intérpretes y canciones mexicanas. La pobreza y el desempleo ocasionaron una migración masiva de pobladores de las áreas rurales a las ciudades, que marcó el comienzo de una transformación social profunda que convirtió al país rural en un país urbano. La población de la Ciudad de México y el Distrito Federal pasó de 1.2 millones en 1910 a 5.5 millones en 1950. Las canciones tomaban temas de la vida rural y del día a día, haciéndose atractivas para el tropel de gente desarraigada que llegaba a las ciudades en busca de trabajo y formas de vida ciudadanas, pero que aún así anhelaba las imágenes familiares del ambiente rural, aunque éstas estuvieran un poco idealizadas. Esta expansión urbana también permitió que creciera el campo profesional de los cantantes y los compositores, y para finales de los años 20 el escenario ya estaba preparado para recibir la potente mezcla de músicos profesionales y nacionalismo cultural romántico que a través de la explosión de los medios forjó un nuevo repertorio más nacionalista de canciones.

El mariachi tenía raíces rurales en el oeste de México, particularmente en los estados de Jalisco, Michoacán, Guerrero, Nayarit, Colima y Aguascalientes. Desde mediados del siglo XIX el término “mariachi” comenzó a ser mencionado en cartas, periódicos, libros y otros documentos escritos para denotar una serie de cosas diferentes. Una carta del clérigo Cosme Santa Anna en Rosamorada, Nayarit, se quejaba de una reunión musical llamada “mariache” que perturbó la paz del Sábado Santo de 1852. Enrique Barrios de los Ríos, en su libro *Paisajes de Occidente* de 1908, menciona un tablado

llamado mariachi, sobre el cual se bailaba el jarabe, una forma de música y danza mestiza que había sido condenada en documentos de la Inquisición Española a finales del siglo XVIII. Otros textos citan el arpa, el violín, la guitarra y el tambor como instrumentos asociados al mariachi.

El ensamble mariachi hizo parte de la gran migración que transformó a México en una nación urbana en el siglo XX. En 1905, el cuarteto de Justo Villa, de Cocula, Jalisco, actuó ante el presidente Porfirio Díaz durante la celebración del Día de la Independencia en la Ciudad de México. En 1907, un grupo mariachi con guitarrón, vihuela y violines tocó en la capital con ocasión de la visita del Secretario de Estado norteamericano, Elihu Root. Entre 1907 y 1908 cuatro compañías de grabación norteamericanas viajaron a Ciudad de México para registrar el cuarteto coculense de Justo Villa usando la tecnología de grabación sobre cilindros de cera. Para la década de 1920, grupos de mariachis dirigidos por Cirilo Marmolejo y Concho Andrade se habían convertido ya en elementos habituales de El Tenampa, una cantina situada en el borde de la Plaza Garibaldi de la capital mexicana. Los ensambles de mariachis y su música de sabor rural estaban ganando su espacio en la vida urbana mexicana, pero no fue sino hasta la década del 30, cuando las mismas fuerzas sociales, tecnológicas, comerciales y creativas que forjaron la música ranchera, lanzaron el mariachi a la fama nacional.

Los años 30 fueron testigos del mayor torrente de producción musical que fluyó en el vacío cultural de los nuevos pobladores urbanos sedientos de cimentar sus raíces. Lanzada en la Ciudad de México en 1930, la XEW fue la primera y más poderosa estación radial, que con sus transmisiones de música en vivo alcanzó todos los rincones del país y rápidamente se transformó en un gran generador de gustos en la música mexicana. *Santa*, la primera película sonora mexicana (1931), incluyó una actuación de mariachi. En 1936, la tremendamente popular *Allá en el rancho grande* se convirtió en el prototipo de cientos de películas subsecuentes que retrataron escenas campesinas, estereotipos rurales, humor local, y raudales de canciones de manufactura profesional con un matiz seudo rural. Estos filmes recibieron el nombre de comedias rancheras, convirtiéndose en la fuerza social más importante para la creación del mariachi moderno y la categoría musical llamada “música ranchera”. Para comienzos de la década del 50, el mariachi, con su instrumentación estandarizada—trompetas, violines, guitarrón, vihuela, guitarra y en algunos casos arpa—sería considerado como el símbolo musical de la herencia nacional mexicana, y su compañera, la música ranchera, como la música más popular de origen mexicano.

Otros dos antecedentes históricos completan el entorno de la música ranchera que se presenta en este álbum. Alrededor de 1900, surgió una nueva forma de canción cubana, el bolero. Se piensa que el primer bolero cubano fue “Tristezas”, publicado en 1885 por José “Pepe” Sánchez. Su métrica binaria y su ritmo sincopado difieren de la métrica ternaria del bolero español que lo precedió, y esta diferencia es la principal razón para que algunos historiadores consideren al bolero cubano como una derivación del danzón. El bolero cubano se difundió en México. El primer bolero mexicano grabado fue “Morenita mía” de Armando Villarreal Lozano, publicado en 1921. Los temas románticos y el ritmo bailable del bolero fueron muy exitosos entre las audiencias urbanas. Agustín Lara, un gigante de la historia de la música popular mexicana y un importante compositor de boleros, pasó de ser un pianista de cabaret y burdel en los años 20 a presentar su propio show radial en los 30 y a aparecer en películas en los 40. Sus boleros frecuentemente seguían el modelo de la época: una introducción cantada con ritmo libre, seguida de la sección principal de la canción. El bolero fue enormemente popular en los años 30 y 40, y un grupo de compositores profesionales de canciones como María Grever (1884–1951) (“Alma mía”, pista 11) y Manuel Esperón (“Flor de azalea”, pista 2), escribieron innumerables boleros para grabaciones fonográficas, películas y actuaciones en vivo. El bolero fue un éxito internacional, y la vida musical mexicana fue enriquecida con boleros de Puerto Rico, como “Amor Perdido” (pista 8) de Pedro Flores.

El bolero y la música ranchera no convergieron sino hasta finales de los años 40. De hecho, cada uno ejemplificaba polos opuestos: la suave y desenvuelta música urbana, y la rústica música de extracción rural, respectivamente. Entonces, en 1949, el bolero de Manuel Esperón titulado “Amorcito corazón” fue arreglado para ensamble mariachi, anticipando el empeño de Rubén Fuentes, director musical del Mariachi Vargas, y Alberto Cervantes de incluir al bolero dentro de la fama creciente de la música ranchera. Un par de años antes, el nuevo y prominente Trío Los Panchos había promulgado un estilo de bolero que dejaba de lado el ritmo sincopado de raíz cubana en favor de una versión más cuadrada marcada por el patrón uno-silencio-tres-cuatro en el bajo, que desde entonces se convirtió en un estándar para el bolero mexicano. Sobre esta base rítmica, Los Panchos se sirvieron de sus voces dulces y aterciopeladas para fundirlas en modernas armonías a tres partes. La versión del mariachi mantuvo la simplicidad rítmica de la línea del bajo, pero favoreció la cualidad vocal, expresividad y extroversión del solista de bel canto propio del estilo operático de los cantantes de comedia ranchera como Jorge Negrete y Pedro Infante. De esta manera se cristalizó el “bolero ranchero”, que rápidamente se puso de moda. José

Alfredo Jiménez, probablemente el más prolífico e influyente cantautor en el estilo de música ranchera, escribió y grabó boleros rancheros paralelamente con sus canciones rancheras, como “Tu recuerdo y yo” (pista 7) y “Que se me acabe la vida” (pista 9). El enormemente popular Javier Solís y otros renombrados cantantes elevaron aún más la prominencia del bolero ranchero a través de sus grabaciones, apariciones en la televisión y presentaciones en público.

Finalmente, para la década del 60, el estilo del conjunto norteño se fue introduciendo dentro de la mezcla de la música ranchera, con el característico ímpetu dado por el acordeón, el particular sentido del humor pueblerino de la cultura popular mexicana, sus ritmos de polca y chotis, y el uso ocasional del clarinete y el saxofón (e.g. “Llorar, llorar”, pista 4). En tanto la estrella de la música norteña mexicana alcanzaba el pináculo del éxito dentro de la industria musical, su influencia creció, dejando las huellas de una nueva fusión de mariachi con acordeón en la música ranchera (e.g. “Eres casado”, pista 12).

La confluencia de la música ranchera (incluyendo el bolero ranchero) y el mariachi creó una nueva “plataforma” para la identidad nacional mexicana en la música. Esto se evidencia en reuniones sociales de todo tipo, donde toda persona en el salón canta su ranchera o bolero favoritos, acompañados por un mariachi. La música ranchera reinó de manera absoluta a lo largo de la década. Otras músicas de los tumultuosos años 60, el surgimiento de la música norteña en los 70 y la moda de la banda en los 80 y 90, eclipsaron el sonido del mariachi en el mundo de la música popular, pero no obstante la práctica de los mariachis y la música ranchera, se mantuvieron fuertes. En los Estados Unidos, el movimiento Chicano de los años 60 y 70, así como el gran renacimiento que tuvo la música de mariachi en festivales y escuelas desde la década del 70 en adelante, se apropiaron del sonido del mariachi y del espíritu de la música ranchera para convertirlos en puntos focales de la identidad mexicana. A ambos lados de la frontera, el mariachi y la ranchera continuaron siendo hilos importantes de la vida musical. De hecho, el poder de los medios de comunicación mexicanos desde los años 30 combinado con el atractivo que tenía la música ranchera entre las gentes de clase trabajadora, ayudaron a diseminar la música ranchera a lo largo de Latinoamérica y dentro del territorio norteamericano. Como resultado, Guatemala, El Salvador, Honduras, Colombia, Venezuela, Bolivia y muchas otras naciones latinoamericanas albergan cientos de grupos mariachis, con compositores locales que crean música ranchera original para el consumo nacional.

## MARIACHI LOS CAMPEROS DE NATI CANO

El Mariachi Los Camperos y su fundador y director, Natividad “Nati” Cano, fueron previamente retratados en dos grabaciones de Smithsonian Folkways, *¡Viva el Mariachi! Nati Cano’s Mariachi Los Camperos* (SFW 40459) y *¡Llegaron Los Camperos! Nati Cano’s Mariachi Los Camperos* (SFW 40517), nominado al premio Grammy. El grupo, fundado en Los Ángeles, California, en 1961, ha sido un verdadero marcador de tendencias dentro del amplio campo de la música de mariachi. Nati Cano junto con otros miembros fundadores del grupo inauguraron el primer restaurante-teatro mariachi, La Fonda de Los Camperos. Nati introdujo innovaciones visuales en los trajes de los mariachis y en sus movimientos en escena que fortalecieron la posición del mariachi como un grupo autónomo en un ambiente de concierto. Insistió en que al conjunto mariachi no se lo debería limitar a la función de acompañar a un cantante solista célebre, sino que debería dársele la oportunidad de demostrar por sí solo toda la dimensión de su maestría. La idea de Cano requería que el grupo tuviera disciplina musical y organizacional, con ensayos de larga duración que le permitieran introducir arreglos frescos en su música. La inversión creativa, la disciplina y el trabajo duro estuvieron bien recompensados. Hoy, el grupo es unánimemente catalogado en lo más alto del escalafón de los mariachis en los Estados Unidos y en México. Se han presentado en el Lincoln Center de Nueva York, en el Kennedy Center de Washington, en el histórico Teatro Degollado de Guadalajara y en muchos otros prestigiosos escenarios de conciertos, y también han participado en grandes especiales de televisión y en giras nacionales. En 1990, el National Endowment for the Arts otorgó a Nati Cano el National Heritage Fellowship, el más alto honor concedido por el gobierno federal en el campo de las artes tradicionales.

En la presente grabación, el director musical del grupo, Jesús “Chuy” Guzmán, exhibe su gran talento creativo al proyectar nuevas luces musicales sobre cada pieza clásica de la música ranchera. El buen gusto y la sencillez de sus arreglos siguen la filosofía de que el clásico arreglo instrumental de una melodía vocal debe ser tan indispensable para la esencia “clásica” de la pieza como de la melodía misma. La tarea de Guzmán fue seleccionar y recrear todos aquellos ingredientes esenciales dentro de un nuevo marco, alcanzando un balance entre lo viejo y lo nuevo, uno que capture lo mejor del pasado y lo entretaja dentro un creativo y original tapiz musical. En el proceso, puede recurrir a ciertos recursos acostumbrados en los estilos de la música ranchera, como el uso del saxofón y el clarinete (“Llorar, llorar”, pista 4), identificado con la música norteña, o las armonías ricas en tres voces

del trío romántico (“Alma mía”, pista 11). Tal aproximación refleja la dirección del mismo Cano en su trabajo pionero, aquel de presentar al mariachi como una forma *artística* y a la vez una música hecha para el entretenimiento social. De un lado, es un tradicionalista que busca la instrumentación básica, las técnicas, el estilo vocal y el repertorio del mariachi moderno que se cristalizó en los años 50; del otro lado, dentro de estos límites estéticos busca exhibir la intensidad, creatividad y el mérito estético del mariachi como un ensamble autónomo sobre un escenario de concierto.

## NOTAS DE LOS CORTES

### 1. NOCHES TENEBRAS

#### Canción ranchera

El tempo moderado del ritmo de polca y la emotividad que ayuda a expresar la pena que causa el desprecio del ser amado han sido partes fundamentales de la música ranchera desde sus comienzos. Los sonidos introductorios del arpa evocan el lugar central de este instrumento en la temprana historia del mariachi, así como su rol contemporáneo en el mariachi de lujo—que incluye una docena o más de instrumentistas, incluyendo al arpista. La conclusión simple caracterizada por el uso de una escala, es un final estándar, o de cajón, como los músicos lo llaman.

*A una mujer mi amor le había ofrecido: / juré quererla mientras ella fuera firme, /  
yo sin saber que allá en su pecho había ocultado / el aguijón de un serpiente para herirme.*

### 2. FLOR DE AZALEA

#### Bolero ranchero

El arreglo de Chuy Guzmán transforma este bolero clásico, compuesto por el prolífico e influyente Manuel Esperón y grabado por Javier Solís, de su métrica original en 4/4 al fresco marco de la métrica ternaria. El rico efecto sonoro y las sincopas de la llamada sección de “armonía” (guitarrón, vihuela y guitarra) mantienen un agradable y discreto fundamento sobre el cual se despliegan los

adornos del violín y el solo vocal típico del estilo del bolero ranchero. El coqueteo del mariachi con el joropo venezolano, que comenzó en los años 60, tomó prestadas algunas técnicas y ritmos sincopados del cuatro, dando como resultado rítmicas como las que se escuchan aquí.

*Hoy para siempre / quiero que olvides tus pasadas penas / y que tan solo tenga horas  
serenas / tu corazón.*

### 3. CUATRO VIDAS

#### Canción ranchera

La métrica doble en tempo lento, a la par con la importancia que adquiere el arpa en el acompañamiento, refuerza la noción de que esta vieja ranchera, en su austeridad, subraya la simplicidad directa que forma la esencia de la canción ranchera.

*Vida, / si tuviera cuatro vidas, / cuatro vidas serían para ti. / Vida, / si te llevas mi vida, /  
contento moriría por ti.*

### 4. LLORAR, LLORAR, LLORAR

#### Chotis/ canción

El saxofón alto y el clarinete, con sus notas bemoles “bluseras”, la base rítmica del chotis (schottische) y el arreglo instrumental extremadamente simple, evocan las contribuciones que hizo la música norteña al carácter suprarregional de la música ranchera. Aunque sería poco probable que el Mariachi Los Camperos usara los dos instrumentos durante una presentación en vivo, la grabación permite incluir más colorido sonoro y mayor referencia a las tradiciones regionales. El mensaje sencillo de la canción habla de la pena de una inminente separación entre el cantante y su amada.

*Llorar, llorar es mi único consuelo / al recordar de mi temprana vida. / Se acerca ya la hora  
de mi partida / y el cruel momento en que te he de abandonar.*



## 5. LA ENTREGA

### Canción ranchera

Para los aficionados al mariachi, la familiaridad con las convenciones de la música ranchera—una introducción melódica que hace eco de la melodía vocal, un vocabulario armónico y un fondo rítmico simples, una proyección vocal llena de emoción y un típico final en métrica doble—aumentan el impacto emocional que produce esta canción.

*Mi vida vendería fácilmente, / y cargaría la Cruz si me la dieras. / Renunciaría todo simplemente / a cambio de que un día me quisieras.*

## 6. MEJOR ME VOY

### Canción ranchera

Cuando un oyente solicita una canción ranchera, usualmente hace referencia a una pieza en métrica doble (lenta o rápida) o una pieza similar al vals en métrica triple. Piezas compuestas en otros ritmos, como los boleros y chotises, pueden llegar a ser referenciadas como canciones rancheras, pero es más probable que sean conocidas entre los músicos por sus nombres genéricos más específicos. Esta ranchera es un típico vals en métrica triple.

*Mejor me voy de tu lado, vida mía, / porque ya he visto que no he de tener tu amor, / Y ya no quiero insistir con mi cariño: / mejor a solas sufriré con mi dolor.*



## 7. TU RECUERDO Y YO

### Canción ranchera

El nombre del cantautor José Alfredo Jiménez fue sinónimo de la música ranchera. Cientos de sus canciones grabadas con mariachi establecieron el estándar durante el apogeo de ésta, la más mexicana de las formas musicales. Sus canciones, su voz y su vida resonaron con la cotidianidad de los mexicanos y ejemplarizaron el sentimiento, sonido e imagen del cantante de rancheras. Fue un gigante musical, y su legado vive en sus canciones-retrato, como ésta, acerca de un hombre que ha sido desdeñado y que en una cantina que pide al mariachi tocar una y otra vez la canción “La que se fue” (compuesta por Jiménez). La canción-dentro-de-una-canción era un recurso muy usado por Jiménez para contar una historia que mostrara la importancia que tiene la canción para manifestar las emociones.

*Estoy en el rincón de una cantina, / oyendo una canción que yo pedí. / Me están sirviendo ahorita mi tequila. / Ya va mi pensamiento rumbo a ti.*

## 8. AMOR PERDIDO

### Bolero ranchero

Los sonidos puertorriqueños de la Ciudad de Nueva York llegaron a México durante los décadas 1930 y 1940, y muchos boleros de Pedro Flores y otros llegaron a ser entre los más populares en Puerto Rico tanto como en México. La versión mariachi “estándar” de “Amor perdido” fue grabada por Javier Solís. La presente versión insinúa esa interpretación clásica pero la viste con nuevos “ropajes” musicales y la inyecta con el ritmo sincopado y percusivo de la vihuela y el guitarrón, que a veces es llamado bolero guapachoso.

*Amor perdido, / si es como dicen, es cierto que vives dichosa sin mí, / vive dichosa. / Quizá otros labios te den la ternura / que yo no te di.*

## 9. QUE SE ME ACABE LA VIDA

### Canción ranchera

En otra de las canciones más populares de José Alfredo Jiménez, Chuy Guzmán aplica una mínima cantidad de brillo sonoro al arreglo clásico, agregando una saludable dosis de estilo personal a su interpretación vocal para expresar su desdén por la amada que lo abandonó.

*Que se me acabe la vida / frente una copa de vino, / y que te diga el destino / que vas a vivir sin mí.*

## 10. TE QUISE OLVIDAR

### Canción ranchera

Con su extraordinaria voz aguda, Ismael Hernández vocifera una súplica de perdón a su amada y le pide que vuelva con él. A medida que la emoción sube, es fácil imaginar los gritos de aflicción y aliento al estilo mexicano que surgen entre la audiencia.

*Te quise olvidar, / pero no puedo lograrlo. / Estoy arrepentido, / enfermo, triste y solo, / y aquí en mi sufrimiento / te pido que perdones / a mi pobre corazón.*

## 11. ALMA MÍA

### Bolero ranchero

La sofisticada compositora de canciones María Grever creó algunos de los boleros mexicanos más perdurables. Gran parte de su vida profesional se desarrolló en la ciudad de Nueva York, donde pudo dominar el ethos y las armonías de los gustos urbanos de su tiempo, y sus canciones muy probablemente fueron interpretadas por grandes orquestas de baile. Su idioma toma un sabor ranchero al

estar acompañado por el mariachi. En esta versión, del arreglista invitado Manuel Cerda, la introducción de ritmo libre refleja el estilo de bolero de los años 30 y 40.

*Si yo encontrara un alma como la mía, / cuántas cosas secretas le contaría: / un alma que al mirarme / sin fe, sin nada, / me lo dijera todo con la mirada.*

## 12. ERES CASADO

### Canción ranchera

Esta ranchera ligera y optimista, con el sonido del acordeón que le da el sabor de música norteña al ritmo de la polca, se burla de un hombre que aparentemente está recién casado pero que está tentado a continuar con sus hábitos de soltero.

*Eres casado y te regaña tu señora, / y ya no puedes andar entre la bola.*

## 13. UN VIEJO AMOR POPURRÍ

### Popurrí de canciones rancheras

Guzmán une tres rancheras clásicas: “Un viejo amor”, en ritmo de danza; “Un madrigal”, de Ventura Romero; y la “Borrachita”, compuesta en ritmo de danza por Tata Nacho poco después de la Revolución Mexicana en 1918. La melancólica “Un viejo amor”, título de la película del mismo nombre de 1938, cierra este álbum de canciones rancheras que hablan del gozo de enamorarse y de la pena y las lágrimas de amor, con esta observación:

*Que un viejo amor, / ni se olvida ni se deja. / Un viejo amor, / de nuestra alma, sí, se aleja, / pero nunca dice adiós.*

### For Further Reading

Gradante, William. 1982. "El Hijo del Pueblo: José Alfredo Jiménez and the Mexican *Canción ranchera*." *Latin American Music Review* 3(1):36–59.

Jáuregui, Jesús. 1990. *El mariachi: Símbolo musical de México*. México, D.F.: Banpaís.

Moreno Rivas, Yolanda. 1979. *Historia de la música popular mexicana*. México, D.F.: Editorial Patria.

Pedelty, Mark. 1999. "The Bolero: The Birth, Life, and Decline of Mexican Modernity." *Latin American Music Review* 20(1):30–58.

Sheehy, Daniel. 2006. *Mariachi Music in America: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford University Press.

### Credits

Produced by Natividad Cano, Jesús Guzmán, and Daniel Sheehy

Photos by Danial Sheehy

Recorded and mixed by Salvador Sandoval, Interface Studios, Pico Rivera, California

Mastered by Pete Reiniger

Spanish translations by Carolina Santamaría Delgado

Executive producers: Daniel Sheehy and D. A. Sonneborn

Production managed by Mary Monseur

Production assistance by Eileen Dorfman

Editorial assistance by Jacob Love

Illustration, design and layout by Joe Parisi / Flood / [www.flooddesign.com](http://www.flooddesign.com)

**Musicians:** Sergio Alonso, harp; Jimmy Cuéllar, guitar, vihuela, and violin; Raúl Cuéllar, violin; Arturo Gallardo, clarinet and alto saxophone; David Gómez, voice; Jesús Guzmán, violin, trumpet, and voice; Eric Hernández, violin; Ismael Hernández, violin and voice; Juan Jiménez, guitarrón; Germán López, vihuela; Javier Rodríguez, trumpet; Juan Rodríguez, violin; Salvador Sandoval, guitar; Mario Tapia, accordion.

**Additional Smithsonian Folkways staff:** Richard James Burgess, director of marketing and sales; Emily Burrows, customer service; Betty Derbyshire, financial operations manager; Laura Dion, sales; Toby Dodds, technology manager; Spencer Ford, customer service; Henri Goodson, financial assistant; Mark Gustafson, marketing; Helen Lindsay, customer service; Julian Lynch, customer service; Keisha Martin, manufacturing coordinator; Margot Nassau, licensing and royalties; Jeff Place, archivist; Amy Schriefer, program assistant; Ronnie Simpkins, audio specialist; John Smith, sales and marketing; Stephanie Smith, archivist; Norman Van Der Sluys, audio specialist; Kathy Wasik, sales.

### About Smithsonian Folkways

Smithsonian Folkways Recordings is the nonprofit record label of the Smithsonian Institution, the national museum of the United States. Our mission is the legacy of Moses Asch, who founded Folkways Records in 1948 to document music, spoken word, instruction, and sounds from around the world. 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.

Smithsonian Folkways recordings are available at record stores. Smithsonian Folkways Recordings, Folkways, Collector, Cook, Dyer-Bennet, Fast Folk, Monitor, and Paredon recordings are all available through:

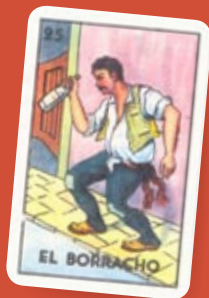
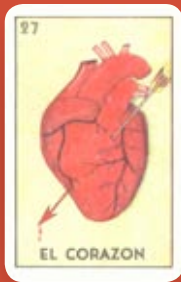
Smithsonian Folkways Recordings Mail Order

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](http://www.folkways.si.edu). Please send comments, questions, and catalogue requests to [mailorder@si.edu](mailto:mailorder@si.edu)



 Smithsonian Folkways

SFW CD 40518 © 2008 Smithsonian Folkways Recordings