

Hoy respira en son barroco con sus cuerdas de alma doble, y un villano se hace noble mientras los canarios toco; hasta imposibles evoco con un fandango en la mano. Salida de un libro llano una jota se divierte, se transforma, con convierte en un son veracruzano.

LABERINTO EN LA GUITARRA, El espíritu barroco del son jarocho.

1. Canarios/El Canario.
2. El Guapo/ Villanos.
3. Cumbres.
4. Folías.
5. Zarambeques o Muecas/El Aguanieve con fuga de Buscapiés.
6. Chiqueador de la Puebla.
7. Puerto Rico de la Puebla.
8. Los Ympossibles/La Lloroncita.
9. Jácaras por 5 que es E.
10. Fandango/El Fandanguito.
11. Folías Gallegas.
12. El Coquí.
13. Kapsberger.
14. Canario.
15. Bran A la crán.
16. La Jotta/María Chuchena.

Interpretes

Lee Santana, *cítara, jarana barroca, tiorba, leona.*

Félix José "Liche" Oseguera, *guitarra de son de cinco cuerdas.*

Patricio Hidalgo, *arpa jarocho, jarana chuchumbina, coplas.*

Erika Tamayo, *zapateado.*

Leopoldo Novoa, *guitarra de son tercera, marimbol.*

Enrique Barona, *jaranas, huapanguera, guitarra de son, leona, arpa de sonajitas, coplas.*

Eloy Cruz, *guitarra barroca, jarana barroca, tiorba.*

***Laberinto en la guitarra qe enseña un son por 12 partes
Con quantas diferencias quisieren
-Gaspar Sanz, 1694-***

El espíritu barroco del son jarocho

La música mexicana es laberinto, o más bien laberinto de laberintos; cualquiera que se acerque puede perderse en ese cúmulo de formas, géneros, instrumentos, nombres, influencias, idiomas y hasta religiones que están juntos, y muchas veces revueltos, en el laberinto de nuestra música. Y este laberinto se pierde sin duda entre las cuerdas de la guitarra, de las guitarras: si América Latina es el continente de la guitarra –mejoranera, cuatro, bandola, tres, viola, charango, cinco y medio, triple-, México, con su jarana, túa, sirincho, vihuela, bajo sexto, cardonal, guitarrón, huapanguera y tantas otras, es casi un continente de por sí.

En México la música y el instrumento se juntan y se complementan en el son; sones y jarabes constituyen la parte más antigua y entrañable de la música tradicional. Hay *son de mariachi*, en Jalisco, *son abajeño* en Michoacán, *son huasteco* y *son de costumbre* en las Huastecas, *son arribeño* en Guanajuato, *son de tarima* en Guerrero, *son istmeño* en Oaxaca y *son jarocho* en Veracruz; el son existe en casi todo el territorio del país, y las relaciones entre sus variantes resultan laberínticas.

El de las influencias en otro laberinto; se habla de tres raíces: la española, la africana y la indígena: Otras podrían mencionarse, como la de América del Sur y aún la oriental, vía la Noa de China. Todas están allí, pero tal vez sea la influencia hispana la que más defina al son. En efecto, el son, junto con la guitarra, la Virgen de Guadalupe y el propio idioma que hablamos, puede contarse entre las duraderas herencias hispanas que nos han definido como gente y como país. Es que sones hubo en las dos Españas desde el siglo XVI: chaconas, zarabandas, folías, canarios, jácaras, todos ellos eran sones, y lo eran a ambos lados del Atlántico; solo así se puede entender que el más antiguo texto de zarabanda que se conoce sea mexicano, de 1569.

Cubrióse de tal manera / con lo humano lo Divino / que la Virgen quedó entera / y fue madre del que vino / a tomar su vestidura, / zarabanda ven y dura.

O bien lo que Simón de Aguado escribiera en España en 1599:

Chiqui, chiqui, morena mía, / si es de noche o es de día. / Vámonos, vida a Tampico / antes que lo entienda el mico, / que alguien mira la Chacona / que ha de quedar hecho mona.

Muchos de estos sones han desaparecido pero otros siguen entre nosotros; si no creemos en esta supervivencia, tendremos que suponer una pasmosa serie de coincidencias entre España y México, por ejemplo que hoy existe un son de costumbre llamado El Canario, cuyo música es virtualmente idéntica a los Canarios españoles, o que el Fandanguito jarocho sea casi lo mismo que el Fandango hispano del siglo XVIII, o que el texto del corrido mexicano muchas veces empiece como el de las jácaras españolas...

Se ha dicho que muchos de los rasgos fundamentales de la cultura mexicana son plenamente barrocos y que se forjaron durante el siglo XVII; esto resulta particularmente acertado en el terreno de la música: la continuidad del son en México es un vínculo que une nuestro presente con nuestro pasado.

En esta grabación queremos interpretar la música de la guitarra barroca hispánica desde una perspectiva mexicana, o más exactamente, veracruzana. En el entramado de las piezas queremos mostrar cómo lo “barroco” y lo “veracruzano” son dos caras de la misma moneda, lejanas en el tiempo y cercanas en la esencia.

En el estado de Veracruz, en la costa del Golfo, conviven dos de las formas principales de la música mexicana: el son jarocho y el son huasteco. Ambas comparten muchas características, pero representan dos “dialectos” distintos de un mismo lenguaje.

Para reunir la música mexicana con la música barroca, hemos elegido básicamente al son jarocho, porque creemos que esta variante del son mexicano es una de las que mejor ha preservado las prácticas características del barroco hispano. Veamos algunos ejemplos.

La guitarra es el instrumento más importante en un conjunto jarocho; hay dos tipos de guitarras: las de rasgueado, llamadas jaranas, que vienen en varios tamaños, denominados, de menos a mayor, chaquiste, mosquito, primera, segunda y tercera, y las de punteado con espiga o plectro, llamadas guitarras de son, también en distintos tamaños: mosquito, requinto, tercera y leona. Consideramos que la jarana y la guitarra de son derivan directamente de la guitarra barroca española. La diferencia de uso entre los dos tipos de guitarras jarocho recuerda viejas prácticas hispanas, pues la jarana reproduce la manera como la guitarra barroca se tocaba al principio de su historia, es decir, solamente de rasgueado, y el punteado con espiga de la guitarra de son, puede derivar de la antigua manera en que se tocaba en España la vihuela de péñola.

La afinación de las jaranas jarocho es peculiar, pues, más que una afinación, se puede decir que tiene un temple, una serie de intervalos entre las cuerdas al aire, sin referencia a una nota fija. Muchos de estos temples han desaparecido, pero algunos sobreviven y conservan sus nombres: por dos, por cuatro, por chinanteco, por bandola, por media bandola, por guitarra, por menor, por medio menor, por derecho...

A diferencia de las jaranas, las arpas se afinan de manera precisa: algunos músicos tradicionales que saben solfa, llegan a asignar nombres específicos a cada una de las cuerdas (do, re mi, etcétera). Este contraste entre las técnicas de afinación de la jarana y del arpa, recuerda prácticas hispánicas, en particular las mencionadas por Juan Bermudo en 1555.

Un ensamble jarocho también puede incluir arpa y otros instrumentos de cuerda y percusión: violín, pandero, quijada de burro, marimbol, contrabajo y el tablado o tarima de baile, que es el centro del fandango, la fiesta jarocho. Este conjunto, basado en guitarras y arpas, también recuerda mucho los conjuntos barrocos españoles.

La concordancia entre la música de la jarana y de la guitarra barroca podría señalarse en otros terrenos, tales como las técnicas de rasgueado, los textos cantados o algunas formas de baile, pero creemos que la mayor concordancia se encuentra en el repertorio mismo; en efecto, algunos sonos veracruzanos conservan el nombre y la música de piezas barrocas bien conocidas. En esta circunstancia hemos basado nuestra interpretación.

Los arreglos

Nuestro criterio ha consistido en manipular lo menos posible la música barroca: la leemos tal y como aparece en las tablaturas y la interpretamos como interpretaríamos cualquier otra obra de guitarra o de tiorba. La música jarocho ha sido igualmente respetada; tratamos de tocar los sonos de manera tradicional. Para esta grabación invitamos a Liche, Patricio y Leopoldo, del grupo Chuchumbé, quienes con su aporte no solo afianzaron lo tradicional del son jarocho sino que dieron un hálito de frescura al son barroco: Al adaptar las piezas, lo que hemos hecho en algunos casos, consiste en agregar a la música barroca acompañamientos en el estilo de la música veracruzana, utilizando prácticas tradicionales; en otros casos, hemos elegido sonos jarocho cuya estructura armónica, rítmica y melódica es compatible con las de las piezas barrocas y los hemos puesto lado a lado, ocasionalmente interpolando uno con otra, para producir unidades mayores, sonos barrocos...jarocho... barrocos-jarocho. En un par de piezas hemos recurrido a prácticas propias de la música huasteca porque nuestra percepción auditiva y nuestro gusto se inclinaron más en esa dirección.

Con respecto a los instrumentos seguimos criterios similares: en general tocamos las obras barrocas y los sones jarochos con su propio instrumento; solamente en algunos casos utilizamos un instrumento nuevo: una jarana barroca. Convencidos de que la jarana reproduce muchas de las características de la guitarra barroca, tratamos de probar nuestra tesis pidiendo a nuestro amigo Tacho Utrera, jaranero tradicional, que construyera una guitarra barroca; el resultado fue una jarana barroca: una jarana común con mínimas modificaciones, que en nuestro concepto bien podría ser un ejemplo de guitarra barroca popular.

Hablando de cada pieza, los procedimientos que usamos para adaptar las obras incluidas en este disco fueron varios, a saber:

Algunas piezas recibieron solamente un acompañamiento jarocho genérico: eso fue lo que hicimos con el Canario de Kapsberger, las Jácaras, y las Folías Gallegas.

La sonoridad de los Cumbees nos recordó mucho la del son huasteco y creamos una pieza con un acompañamiento híbrido: utilizamos la guitarra huapanguera y el rasgueado del son huasteco, junto con el marimbol de la música jarocho.

En el caso de los célebres Canarios de Gaspar Sanz, utilizamos básicamente la misma dotación instrumental y los unimos con una pieza mexicana, El Canario, un son de costumbre muy usado, entre otras cosas, durante las ceremonias huastecas de boda.

Para las demás piezas barrocas encontramos lo que nosotros consideramos sus contrapartes tradicionales jarochas. En algunos casos, la similitud rítmica, melódica y armónica está acompañada por una semejanza en el nombre: El Guapo-Villanos; en otros, la cercanía musical está signada por una virtual identidad en el nombre: Fandango-El Fandanguito.

Las conexiones entre La Lloroncita y Los Ympossibles van más allá de la parte musical: en la correspondencia amorosa entre fray Joseph Ignacio Troncoso y sor María de Paula de la Santísima Trinidad (Puebla, 1795) hay unos versos que mencionan dos suplicios: amar un imposible y la imposibilidad de olvidarlo; a causa de estos dos imposibles *No hay dolor ni tormento / más insufrible*. Algunos de estos versos se incluyen en esta grabación, entrelazados con los de La Lloroncita.

En el caso de los Zarambeques teníamos varios sones jarochos que resultaban contrapartes viables, por esta razón decidimos utilizar el recurso jarocho tradicional llamado fuga, que consiste en cambiar, o fugarse de un son a otro a través de una brevísima transición; El Aguanieve es uno de los sones en los que más se acostumbra la fuga.

En el binomio La Jotta-María Chuchena encontramos una absoluta identidad rítmico-armónica y por eso pudimos tocar ambas piezas de manera simultánea.

Finalmente es necesario referirse al Códice Saldívar 2, el llamado Método de Cítara de Sebastián de Aguirre, una fuente que a pesar de su enorme valor musical e histórico había permanecido desconocida y que por primera vez recibe atención. Este manuscrito es tal vez el cuaderno de apuntes de algún aficionado novohispano, y cada una de sus piezas está expresada a través de algunas cifras de tablatura o unos cuantos acordes; así, una pieza llamada El Guasteco consta solamente de cuatro acordes en tono mayor,

sin notación rítmica, y, como solía decir nuestro amigo Lee Santana cuando estaba tratando de descifrar el manuscrito, *Thats all folks!*

La mejor manera de acercarse a esta fuente es personal: el intérprete debe rescatar toda la información que logre deducir del manuscrito y agregar cuando pueda de su experiencia, tradición y habilidad musicales, a su leal saber y entender. Las versiones que incluimos de este manuscrito representan la música del Códice Saldívar 2 y el rico espíritu musical del maestro Lee Santana.

Eloy Cruz

Desde que escuché (ya siendo jaranero), música barroca, supe de manera intuitiva que ésta tenía algo que ver con la música jarocho. Luego mis sospechas se convirtieron en certezas al escuchar a algunos especialistas dar por hecho el origen barroco del son jarocho. Sin embargo me parecía que a pesar de tener algo que ver, el son jarocho estaba ya muy lejos de lo barroco. Cientos de años de evolución seguramente habían hecho del son jarocho algo con raíz barroca, pero con un sonido distinto completamente. Y cuando pensaba en los eslabones perdidos escuché sonos barrocos como Los Villanos, Los Ymposibles y El Fandango. Me interné más en aquel repertorio y descubrí sorprendentemente que quizá no existen tales eslabones, porque aquellos sonos o partes de ellos son prácticamente iguales a los actuales sonos jarochos. Entonces intenté acompañar otros sonos de esa época y me di cuenta que en algunos casos era como si tratara de acompañar sonos de nueva creación, de esos que se hacen ahora y que con oírlos un par de veces los puedes acompañar; en otros casos la armonía sí requería de un apunte o partitura por lo “caprichoso”, sin embargo la rítmica era exactamente la misma que yo conocía. Finalmente, no mi cabeza, sino algo dentro de mí, se dio cuenta que tocar sonos barrocos es tan placentero como hacer música veracruzana tradicional.

Creo que algunos sonos barrocos están tan cerca de los sonos jarochos como lo están la guitarra barroca y la jarana jarocho, que pueden tener ciertas diferencias en la construcción y ornamentación, pero que en el sonido son lo mismo.

Ojalá disfruten de este disco como yo disfruté el viaje por el mundo barroco en mi nave jarocho.

Enrique Barona

El Son Jarocho ha sido una historia de encuentros y desencuentro entre muchas culturas, castas, regiones, religiones, decires y entonaciones. De aquí que la más profunda esencia del Son Jarocho sea el Encuentro. El fandango es la fiesta ritual donde se desarrolla el Son; el Fandango es el encuentro del Son Jarocho.

De Europa llegó un legado de cultura de todos colores, tipos, imaginaciones y sonidos; con éste llegaron los Sonos Barrocos.

Para Chuchumbé es una oportunidad excepcional el poder participar en este proyecto en conjunto con el Ensemble Continuo, ya que aquí estamos reinventando un poco cómo fue el encuentro de las músicas, las versadas (que había allá y acá) las danzas y las necesidades. Los Sonos Barrocos y el Son Jarocho se vuelven a encontrar para recrear cómo fueron, para reinventarse como Son.

2. El Guapo- Villanos

A la una canta el guapo
y a las dos canta el cobarde;
A las tres cantaré yo
por haber llegado tarde.

Que me toquen el violín,
que me lo sigan tocando;
cuando yo tenía mi novia
siempre la estaba tocando.

Que me toque la jarana,
que me la sigan tocando;
que bonitas son las niñas
todas las que están bailando.

Por esa calle derecha
me convidad a almorzar,
zopilotes en conserva,
lagartijas en pipián,
por esa calle derecha
me convidad a almorzar.

Que me toquen el violín,
que me toquen la jarana
cuando yo tenía mi novia
la cantaba en la ventana.

*El villano que no quiere
con su danza ser galante
tunda linda caiga en el,
que le muela o que le ablande
el villano que no quiere
con su danza se galante. [1]*

*El villano que le dan
la cebolla con el pan.
Al villano testarudo
denle pan y azote crudo. [2]*

(Los textos en cursivas provienen [1] del entremés *La escuela del danzar*, de Francisco Navarrete y Rivera (1640) y [2] de "Liçion de dos maneras sobre el Villano", Luis de Briceño, *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, París, 1626).

5. El Aguanieve

Aguanieve se ha perdido,
su mamá lo anda buscando
¿Quién lo ha visto por ahí?
Aguanieve llovizando.

Cantaremos el Aguanieve,
que es la reina de los sones,
que cantando el Aguanieve
se alegran los corazones.

El Buscapiés

¿Señores, qué son es este?
Señores el Buscapiés;
la primera vez que lo oigo
pero qué bonito es.

Una despedida anciana,
del tiempo de la Conquista,
adiós digo a la jarana
y también a la guitarrista,
y como no hay violinista,
señores hasta mañana.

8. La Lloroncita/ Los Ympossibles

¿Quién te quiere, quien te llama?
por tu bien o por tu mal;
¿Quién te cortó de la rama
que no estás en mi rosal?

¡Ay llorar, Llorona,
pero qué infelicidad!
ya me llevan, ya me traen
preso para la ciudad,
con grillos y con cadenas,
cautivo y sin libertad.

Para qué quiero yo cama,
cortinas y pabellones
si no me dejan dormir
muchas imaginaciones,
para qué quiero yo cama,
cortinas y pabellones.

¡Ay de mi Llorona!
mi alma déjame llorar,
¡ay llorar Llorona!
mi alma déjame llorar,
que la causa de mi llanto
es que nunca supe amar,
y por eso lloro y canto.

*No lloren ojos hermosos,
no lloren que se hacen mal,
y es que lástima que dos soles
queden turbios por llorar.
No lloren ojos hermosos
no lloren que hacen mal.*

(Los textos en cursivas provienen de un “Estrivillo” de las poesías amorosas de fray Joseph Ignacio Troncoso, Puebla, 1795. Archivo General de la Nación-México Inquisición, vol. 1385, exp. 14, f. 47.)

10. El Fandanguito

¡Ay! Allá por la tierra mía,
se oye la voz de un coplero
que canta con gran esmero
su orgullo su fantasía,
su fe, su amor, su poesía,
sus pasiones y su calma;
un pájaro que en la palma
canta, llora y dice adiós
cuando nos clava su voz
en lo profundo del alma.

Y a remar, y a remar,
a remar en el río,
que aquel que no rema
no gana navío,
a remar, a remar en el agua
que aquel que no rema
no gana piragua.

El Fandanguito se canta
con descocada pasión,
arrugando el corazón
y anudada la garganta.
Hasta la calma se espanta
es la tierra del empeño,
y de un suspiro me adueño
y lo gozo con encono...

Cuando El Fandanguito entono siempre
se me escapa un sueño.

Y a la ela
Y a la ela y más a la ela,
golpe de mar
barquito de vela,
dime mi bien
para donde me llevas,
si para España
o para otras tierras,
o a navegar
al mar para afuera...

16. María Chuchena

Por ahí pasó volando
una bella chuparrosa,
y en su piquito llevaba
dos claveles y una rosa,
que el viento le desojaba
como blanca mariposa.

María Chuchena, bótate al agua
junto a la proa de mi piragua,
María Chuchena, bótate al mar
para navegar, y le decía:
María, María,
No techo tu casa, no techo la mía,
no techo la casa de María García.

Lucero brillante hermoso,
baja del quinto planeta,
que yo pondré en tu peineta
un tulipán oloroso.

María Chuchena se fue a bañar
a orilla del río cerquita del mar,
María Chuchena se estaba bañando
y el pescador la estaba mirando,
y le decía:
María, María,
no techo tu casa, no techo la ajena,
no techo la casa de María Chuchena.

Dime qué flor te acomoda
para írtela a cortar:
azucena o amapola
o maravilla del mar,

para cuando estés tu sola,
tengas con quien platicar.

María Chuchena b´tate al río
junto a la proa de mi navío,
María Chuchena bótate al mar
para navegar, y le decía:
María, María,
no techo tu casa, no techo la mía,
no techo tu casa, no techo la ajena,
no techo la casa de María Chuchena.

Ya me voy flor de sabana,
perfumado amanecer;
con el sol de la mañana
quisiera volverte a ver,
como rosa campirana
y no dejarte de oler.

María Chuchena se fue a bañar
a orilla del río cerquita del mar,
María Chuchena se estaba bañando
y el pescador la estaba mirando,
y le decía:
María, María,
no techo tu casa, no techo la ajena,
no techo la casa de María Chuchena.