

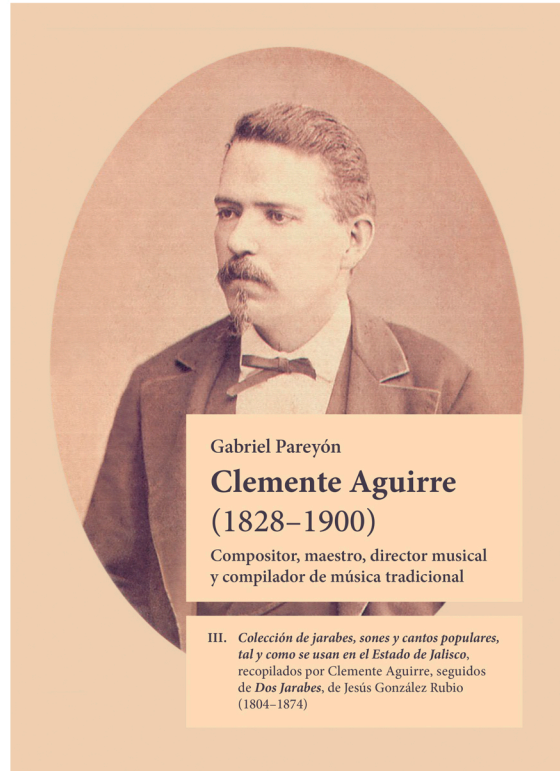


**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**

Repositorio de Investigación y Educación Artística  
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

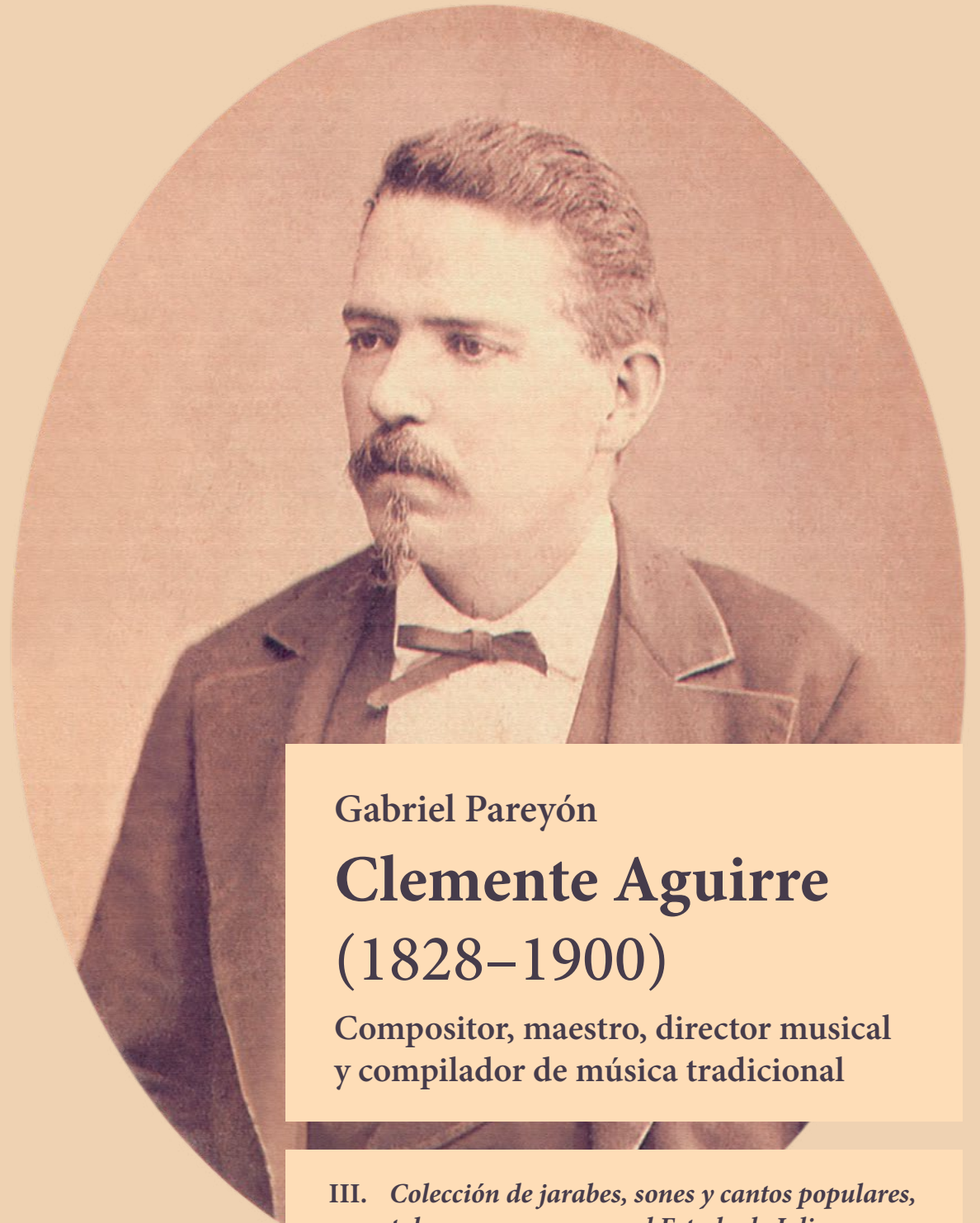


[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo son fines de lucro

**Cómo citar este libro:**

Pareyón, Gabriel, *Clemente Aguirre (1828-1900). Compositor, maestro, director musical y compilador de música tradicional. III. Colección de jarabes, sones y cantos populares tal y como se usan en el Estado de Jalisco, recopilados por Clemente Aguirre, seguidos de Dos Jarabes de Jesús González Rubio (1804-1874)*. México: Secretaría de Cultura, INBAL, Cenidim, 2023, 123 p.



Gabriel Pareyón

## Clemente Aguirre (1828–1900)

Compositor, maestro, director musical  
y compilador de música tradicional

III. *Colección de jarabes, sones y cantos populares, tal y como se usan en el Estado de Jalisco*, recopilados por Clemente Aguirre, seguidos de *Dos Jarabes*, de Jesús González Rubio (1804–1874)



# Clemente Aguirre

(1828–1900)

*Compositor, maestro, director musical  
y compilador de música tradicional*

Estudio biográfico e histórico,  
y edición de partituras para piano,  
piano y canto, y banda sinfónica

## III.

***Colección de jarabes, sones y cantos populares,  
tal y como se usan en el Estado de Jalisco, recopilados por Clemente Aguirre,  
seguidos de *Dos Jarabes*, de Jesús González Rubio (1804–1874)***

Edición para el intérprete  
(piano solo, y piano y canto)

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES



Gabriel Pareyón

**Clemente Aguirre**  
(1828–1900)

*Compositor, maestro, director musical  
y compilador de música tradicional*

**III.**

***Colección de jarabes, sones y cantos populares,  
tal y como se usan en el Estado de Jalisco, recopilados por Clemente Aguirre,  
seguidos de *Dos Jarabes*, de Jesús González Rubio (1804–1874)***

Edición para el intérprete  
(piano solo, y piano y canto)

Primera edición *Clemente Aguirre (1828–1900)*.  
*Compositor, maestro, director musical y compilador de música tradicional.*  
*III. Colección de jarabes, sones y cantos populares, tal y como se usan en el Estado de Jalisco,*  
*recopilados por Clemente Aguirre, seguidos de Dos Jarabes, de Jesús González Rubio (1804–1874), 2023*

Producción:  
Secretaría de Cultura  
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Flor Moyao Gutiérrez / Diseño y formación  
Carlos Andrés Aguirre Álvarez / Corrección de estilo

D. R. © 2023 de *Clemente Aguirre (1828–1900)*.  
*Compositor, maestro, director musical y compilador de música tradicional.*  
*III. Colección de jarabes, sones y cantos populares, tal y como se usan en el Estado de Jalisco,*  
*recopilados por Clemente Aguirre, seguidos de Dos Jarabes, de Jesús González Rubio (1804–1874)*

**Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura /**  
**Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical**  
**“Carlos Chávez” (CENIDIM)**  
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n,  
colonia Chapultepec Polanco, alcaldía  
Miguel Hidalgo, C. P. 11560, Ciudad de México.

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son  
propiedad del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de la  
Secretaría de Cultura.



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución 2.5 México (CC BY 2.5). Para ver una copia de esta licencia visite: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales siempre que se cite la fuente y se respeten a cabalidad los derechos morales de los autores involucrados. Disponible para su acceso abierto en: <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2895>

ISMN: 979-0-60015-001-4

Hecho en México



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**

Para Rubén Rodríguez García,  
amigo, mentor, colaborador.





## Índice



Nota preliminar . . . . .	15
Criterios editoriales . . . . .	19
Observaciones específicas (por pieza). . . . .	21
Guía semántica para los títulos de la <i>Colección</i> . . . . .	31
Guía alfabética de la <i>Colección</i> . . . . .	32
Índice. Contenido del manuscrito [MS], con sus piezas enumeradas en su orden consecutivo . . . . .	33

*Colección de jarabes, sones y cantos populares, tal y como se usan en el Estado de Jalisco, recopilados por Clemente Aguirre*

<i>El Pedregal</i> . . . . .	37	<i>El Malacate</i> . . . . .	62	<i>El Cojo</i> . . . . .	84
<i>El tanto y tanto</i> . . . . .	39	<i>El Carbonero</i> . . . . .	63	<i>El Tubero</i> . . . . .	85
<i>El Lagartijo</i> . . . . .	41	<i>El Quelele</i> . . . . .	64	<i>El Ahualulco</i> . . . . .	86
<i>El Pitallero</i> . . . . .	43	<i>El Perico</i> . . . . .	65	<i>El Durasno</i> . . . . .	87
<i>El Becerrero</i> . . . . .	45	<i>El Toro</i> . . . . .	66	<i>La Guacamaya</i> . . . . .	88
<i>El Riflero</i> . . . . .	46	<i>Las Mañanitas</i> . . . . .	67	<i>La Coahuayana</i> . . . . .	90
<i>El Patito</i> . . . . .	48	<i>El Huerfanito</i> . . . . .	68	<i>Cantos populares jaliscienses</i> . . . . .	91
<i>El Quelele</i> . . . . .	49	<i>El Rorro</i> . . . . .	68	<i>El Borrachito</i> . . . . .	91
<i>El Matacán</i> . . . . .	50	<i>El Café</i> . . . . .	69	<i>Las Mañanitas</i> . . . . .	92
<i>Las Maravillas</i> . . . . .	51	<i>El mosquito</i> . . . . .	70	<i>Los Papaquis</i> . . . . .	93
<i>El catrín</i> . . . . .	52	<i>Los Mecos</i> . . . . .	71	<i>Balona</i> . . . . .	94
<i>El Borrachento</i> . . . . .	53	<i>Los Fríos</i> . . . . .	72	<i>Quiéreme, chata</i> . . . . .	94
<i>Los huajes</i> . . . . .	54	<i>El Juan Lanas</i> . . . . .	73	<i>La Paloma blanca</i> . . . . .	95
<i>La sonaja</i> . . . . .	55	<i>Qué linda noche</i> . . . . .	74	<i>Maria Facica</i> . . . . .	95
<i>El Moreno</i> . . . . .	56	<i>Aire suriano</i> . . . . .	75	<i>La rosa morada</i> . . . . .	96
<i>El Apache</i> . . . . .	56	<i>La Casada</i> . . . . .	76	<i>Jarabe Tapatío</i> . . . . .	97
<i>Dos sones de la costa de Cihuatlán</i> . . . . .	57	<i>Mi adorada copa</i> . . . . .	78	<i>Jarabe Corriente</i> . . . . .	105
<i>Introducción y cinco sonecitos</i> . . . . .	59	<i>Vámonos a Atemajac</i> . . . . .	80		
		<i>La Severiana</i> . . . . .	81	<i>Dos Jarabes de Jesús González Rubio</i>	
		<i>El Butaquito</i> . . . . .	81	<i>Primer Jarabe</i> . . . . .	111
		<i>El Quelele</i> . . . . .	83	<i>Segundo Jarabe</i> . . . . .	120



CLEMENTE AGUIRRE.

Litografía de J. M. Iguiniz, Guadalajara, ca.1888, repr. en Villa Gordoá, 1888.



La casualidad me llevó últimamente a uno de los pueblos inmediatos a Guadalajara, donde había una fiesta popular y entre la abigarrada multitud que discurría por la placita del lugar, tuve la fortuna de encontrar un grupo de músicos ambulantes indígenas y escuchar varios *sones*, entre los cuales uno me llamó en particular la atención. Verdaderamente maravillado quedé al oírlo. Su melodía bella y sencilla, encomendada al principio a los violines, con sus imprescindibles *terceras* continuas, sello inconfundible de nuestro folklore, mezcla feliz de ironía melancólica y serena resignación tan peculiar en la música popular mexicana, iba desarrollándose con esa persistencia terca y testaruda que todos conocemos. Una guitarra hacía cargo de la parte del acompañamiento, en tanto que un arpa subrayaba sus encontrados ritmos. Inútil es decir que ese acompañamiento, armónicamente hablando, era de lo más rudimentario y primitivo: los tres acordes perfectos mayores de la escala al estado fundamental; pero, en cambio, ¡qué interesante y complejo por su rítmica completamente libre de toda cuadratura y sujeción!

José Rolón

*Música, Revista Mexicana*, agosto de 1930



## Nota preliminar



**A**l leer la cita de Rolón en la página anterior se despiertan más dudas que certezas sobre el contenido musical de la *Colección de jarabes* que Clemente Aguirre compilara durante la segunda mitad del siglo XIX y que vertiera en un solo manuscrito elaborado hacia 1888 o 1889. Estas dudas generan la mayor parte de la discusión en el subcapítulo 3.2. en el primer volumen, y se centran en el dilema de *encerrar* la música tradicional de Jalisco y buena parte del occidente de México en dos *prisiones*, a saber: la convención de la escritura musical “moderna”, de cuño europeo, y la simplificación —en su tiempo también entendida como “depuración”— de encajar dicha música en los espacios de la digitación para el piano. Un piano por demás limitado a la captura de información de presunto valor histórico, bajo un concepto de historia de la música mexicana que en época de Aguirre todavía no era atisbo ni de la convención historiográfica ni del rigor metodológico.

Como compilador, Aguirre se ve constreñido a *grabar* en la partitura para piano las melodías y ritmos que tiene que simplificar para poder *ordenarlos* en la pauta. Previamente, esta tarea ya la habían emprendido dos compositores, teóricos y maestros entendidos en la tradición musical mestiza de México, si bien con una formación profesional anclada todavía en la tradición hispánica y en cierto modo novohispana.

Uno de ellos, Jesús González Rubio (1804–1874), activo en Guadalajara, donde fue el primer profesor del mismo Aguirre, y el otro, José Antonio Gómez (1805–1878), sobre todo activo en la Ciudad de México y autor de unas *Variaciones sobre el tema del jarabe mexicano* (1841). Sin embargo, estos dos maestros se empeñaron más en crear una “libre adaptación” de la música popular mexicana, que propiamente en “recopilar”, así sea como síntesis, un conjunto de rasgos advertidos como *auténticos* y *proprios*, “tal y como se usan” en la práctica popular, según declara Aguirre desde la portadilla de su *Colección*.

Si acaso puede el oído imaginativo revestir esta *Colección* de sonoridades como las que describe Rolón, esa es una aventura estética en la mente del músico interesado por la historia y recreación de las tradiciones. Tal cosa no es el propósito inmediato de este trabajo, que se contenta con ofrecer una escritura musical clara, con apego a la información de la fuente primaria, tanto como ha sido posible. Tampoco es un objetivo proponer un retorno a la “rítmica completamente libre de toda cuadratura y sujeción”, que en cambio la escritura elegida por Aguirre imposibilita con los medios que tuvo a su alcance. Es un hecho, por otro lado, que su *Colección* es una fuente invaluable de conceptos melódicos y referencias para la historia del baile y la música regionales, sin que exista ningún otro



documento que pueda sustituir o superar la información en ella contenida.

Además de la intervención de Aguirre para escribir para el piano las partes que integran esta *Colección*, también hay un importante trabajo suya en la elección y secuenciación de dichas partes que consisten en *sones y cantos populares* agrupados en nueve conjuntos, propiamente “jarabes” (si bien Aguirre sólo especifica esa denominación para los conjuntos VI al IX de la *Colección*). Como totalidad organizada, por la combinación de ritmos, armonías y estructuras musicales, las evidencias indican que Aguirre produjo una *Colección de jarabes* para ser tocados de manera sucesiva, de principio a fin. Por ello las armaduras de cortesía al final de cada pieza, en la presente edición. A la vez, también queda clara una disposición armónica —en ambos sentidos clásico y estructural— interna para cada “jarabe”, la cual permite su apreciación e interpretación por cada uno de sus componentes.

No parece obvio que esta *Colección* haya sido anotada en particular para bailarse ni para tocarse en el medio popular que le dio origen, donde el piano era más bien un intruso. Empero, en lugar de la recreación popular es posible que Aguirre hubiese perseguido otros propósitos, entre sí muy distintos, como el de producir una selección de sones y jarabes para “preservarlos” del paso del tiempo a través de una *memoria escrita*; difundir la lírica, las melodías y ritmos de baile fuera de su contexto autóctono; crear un discurso universalista y armónico “representativo” de una cultura, y por último simplificar esta música para que, a partir de la escritura para piano, pudieran hacerse otro tipo de arreglos instrumentales. Todo lo cual pertenece a un *espíritu de época* bajo la influencia de un nuevo modelo científico positivista y modernizador. También en este sentido sobresale una *voluntad de unidad popular* en que estilos y prácticas muy diferentes, asociados a etnias, castas y grupos sociales claramente diferenciados, tuvieron que aspirar a la *unidad musical* a través de su armonización en este universo variopinto.

La decisión para incluir los *Dos Jarabes para el Piano – Fortte* (ca.1840) de Jesús González Rubio al final de este cuaderno, obedece a que Aguirre debió de haber conocido esa música antes de confeccionar su *Colección*, pues es muy notoria la afinidad estética, gestual y motivica entre el inicio de los jarabes de González Rubio, respecto del inicio del *Jarabe IX* en la

*Colección* de Aguirre, en especial sobre el *Minuete* que sigue a la introducción y la primera *Planta* (pág. 62 de la partitura). Conviene entonces estudiar el *Jarabe Largo* junto con el *Jarabe Corriente* como los anota Aguirre, sin desvincularlos de la composición —más que un arreglo de sones— de González Rubio, para entender el espíritu “depurador” que en cierto modo se aproxima a una protoetnomusicología a través de la anotación sucinta de Aguirre. El intérprete podrá percibir en estas páginas, además del fuerte sabor criollo, mestizo y aun indígena, una clara influencia de la Primera Escuela de Viena, y muy en especial la de Joseph Haydn (1732–1809), que inclusive alcanza a sentirse en creaciones propias de Aguirre, como su danza humorística *Los pollos tepiqueños* (1874), y que continúa con fuerza, al menos hasta la música de Rolón, por ejemplo en su *Menuet (In tempo di minueto) op. 3, n.º 5* (1909), sin poder omitir el *Minueto en mi bemol (1.º Minueto)* (1886) y el *Minueto en sol menor (2.º Minueto)* (1889) de Benigno de la Torre, maestro del mismo Rolón, y descendiente musical en línea directa, de Aguirre y González Rubio.

El tipo de piano que Aguirre hubiese tenido a su alcance en el ámbito de esta *Colección* es un piano que debió de parecerse a los más primitivos que conserva el Museo Regional de Guadalajara,<sup>1</sup> que carecen de pedales y en sus mejores épocas habrían tenido una resonancia mucho más débil que la del piano de gran concierto introducido en Jalisco por el empresario Eduardo Collignon (1848–1913), alrededor de 1883. El piano que conceptuaba González Rubio para sus *Dos Jarabes* debió de ser todavía más rudimentario, lo mismo que su notación para el nuevo instrumento: las composiciones suyas en mención presentan más afinidad técnica y estética con el “arpa grande”, de amplio uso popular en Jalisco durante el siglo XIX, que con el piano “clásico” europeo, ni mucho menos con el piano moderno. Paralelamente, vemos que en la *Colección* de Aguirre los signos escritos de dinámica son muy escasos, una falta también relacionada con el primitivismo de los pianos que tenía disponibles. Su uso del metrónomo es aun más raro, limitándose a fijar el tempo por única vez al comienzo del *Jarabe Largo*. Para un estudio detallado de estos temas y conceptos,

<sup>1</sup> Vid. “Piano” en (G. Pareyón), *Diccionario de música en Jalisco*, Secretaría de Cultura, Guadalajara, 2000.

sobre todo de los vínculos de este repertorio popular con la música original de Aguirre, se recomienda la lectura del capítulo 3 en el primer volumen de la presente investigación.

Finalmente, acerca de las muchas indicaciones *Da Capo* y *Dal Segno* en las piezas de esta sucesión de sones y canciones, hay que señalar que aquí la reiteración de frases y secciones se asocia directamente con una honda tradición de iteración rítmica en el baile. Como describe Rolón cuando se refiere al concepto de que “la música popular mexicana [se] desarrolla con esa persistencia terca y testaruda que todos conocemos”, esta noción concuerda no solamente con una recurrencia pulsiva en la mayoría de los sones de esta *Colección*, sino también con una indicación como “D[a] C[apo] cuanto se quiera”, que Aguirre anota al final de *Los Papaquis*; indicación que incluso se conecta con la “terminación” indefinida de la *Colección* misma, con un *Estribillo* (*sic*) que más bien la deja abierta y con una natural tendencia a la repetición del *Jarabe Corriente*, o bien del *Jarabe Largo*, o inclusive del conjunto completo de jarabes. *Terquedad testaruda* —según dice Rolón— que caracteriza los bailes y danzas mexicanas desde antes del contacto

con las culturas europeas, acaso como analogía de los sistemas de ciclos rituales y agrícolas que obsesionaban a los pueblos creadores de la milpa.<sup>2</sup>

Esta nota preliminar en modo alguno podría sustituir la densa información documentada que ofrece el primer volumen; más bien sintetiza conceptos con miras a una práctica musical inmediata. Como recursos auxiliares y con el objetivo de diluir las principales dudas o ambigüedades que surjan en una primera lectura de las partes de la *Colección*, el lector intérprete puede servirse de las especificaciones técnicas sobre los *Criterios editoriales*, en la sección subsiguiente, que incluye datos concretos acerca del manuscrito original y las decisiones de editar contenidos que se prestan a vaguedad o ambigüedad, con la intención de aclararlos. Asimismo se incluye, más abajo, una *Guía semántica para los títulos de la Colección*, que puede abrir un panorama simbólico que enriquezca el enfoque cultural y musical del intérprete, así como una *Guía alfabética e Índice general*, herramientas para la pronta localización de los sones, “cantos” y canciones incluidos.

<sup>2</sup> Tema desarrollado al final de la sección 3.2.1. del tomo I de esta investigación.



## Criterios editoriales

---

La escritura original de la mano de Clemente Aguirre a lo largo de las 52 páginas del manuscrito de la *Colección de Jarabes*, es de irreprochable corrección y transparencia: “escritura clarísima, sin ningún error gráfico”, dice Vicente T. Mendoza,<sup>3</sup> lo cual facilita cualquier edición que se haga de ella. Hay que señalar, sin embargo, que el formato vertical elegido inicialmente por Aguirre no es el óptimo ni para su consulta, ni para su lectura al piano. El mismo Aguirre ya había elegido el formato apaisado en algunos de sus manuscritos para piano, como por ejemplo *El son de la lira* y *Flor de Esperanza*, pero se desconoce su motivación para no emplearlo en este documento. Por su parte, la extensión de la mayoría de las piezas para piano de la música de salón original de Aguirre, contenidas en el segundo volumen de este trabajo, propicia una mejor lectura en el formato vertical; mientras que la *Colección* presenta piezas como *El Rorro* y *La rosa morada*, de una extensión tan corta como los ocho compases que se acomodan a conveniencia en el formato horizontal y en óptimo tamaño para la lectura a primera vista.

<sup>3</sup> Mendoza, “Una colección de cantos jaliscienses”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 6, n.º 21, UNAM, Ciudad de México, 1953, p. 59.

Esta edición se orienta por la mayor claridad y comodidad posibles en la lectura de la música, lo que asimismo se vincula con determinados fines didácticos que el profesor de piano y difusor de la música mexicana quiera solventar desde una etapa formativa básica, por ejemplo en el estudio de sones tan sencillos como *El Quelele* o *El mosquito*, o con una canción tradicional como *La rosa morada*, o bien en una etapa de consolidación técnica, a través de pasajes del *Jarabe Largo*, especialmente demandantes por su fraseo y agógica, o en la complejidad de los *Jarabes* de González Rubio, cuya exigencia invita al virtuosismo y al ingenio interpretativo.

El manuscrito de Aguirre ostenta una doble numeración: en el margen superior exterior se leen los números para cada página de las 52 que conforman la partitura musical; pero además, en la base de cada reverso, aparece un número consecutivo para cada foja hasta completar 27 (los anversos no presentan esta numeración), donde la foja número 1 corresponde a la portadilla y su reverso, que no contienen información musical. La presente edición consta de 86 páginas de partituras para piano, de las cuales, de la página 1 a la 73 corresponden a la *Colección* de Aguirre, y de la 74 a la 86, corresponden al complemento con los *Dos Jarabes* de González Rubio. Puesto que

esta paginación no coincide con la de los manuscritos originales, lo mismo la *Guía alfabética de la Colección* como el *Índice* del presente tomo acusan tal correspondencia para ayudar al cotejo que eventualmente quiera hacer el especialista, al tener a mano la captura digital de los manuscritos, parte del trabajo completo entregado al CENIDIM para su publicación.

Todas las intervenciones editoriales sobre la partitura se señalan con corchetes. Además, hay tres tipos de notas marginales que se anotan *in situ* y se cruzan mediante asterisco al pie de un sistema o una página: (1) para aclarar un concepto derivado de léxico en desuso o que requiere especificidad contextual (e.g. *Los Mecos*, *El Tubero*, *La rosa morada*); (2) para despejar alguna duda sobre el tipo de articulación o expresividad en la interpretación de un símbolo o un pasaje musical (e.g. en *Qué linda noche*, *La Paloma blanca*), lo que a veces implica continuidad o contraste con alguna pieza precedente (e.g. *La Coahuayana*), y (3) para ofrecer otras explicaciones técnicas respecto del manuscrito.<sup>4</sup>

Otras añadiduras a los encabezados en esta edición se refieren a la especificación del género y la época aproximada en que se estima la práctica popular de cada pieza, a partir de la cual llega a la *Colección* de Aguirre. En muchas ocasiones el género ya viene sugerido por anotación directa o indirecta del mismo compilador; otras veces se deduce por el tipo de acompañamiento rítmico y su reaparición en piezas donde sí se declara el género. Para la aproximación a las fechas sugeridas se aplica un estudio semántico e histórico, con apoyo en la documentación señalada para el primer tomo del presente trabajo.

A grandes rasgos, el momento histórico para la práctica popular de la mayoría de las piezas se ubica en la primera mitad del siglo XIX y algunas también se datan entre la guerra de Reforma e inicios del Porfiriato. Una porción menor se identifica como derivación de los *soncitos del país*, en boga desde el último tercio del siglo XVIII y hasta los años de la guerra de Independencia (1810–21) o poco posteriores. Los

<sup>4</sup> Explicaciones requeridas, por ejemplo, para *El Pedregal*, primer son del documento, donde no se nombra ningún instrumento musical, aunque se deduce que la música anotada es para el piano, aclaración que el mismo Aguirre hace más adelante para los *Sones populares para piano y canto* [*sic*] y luego enfatiza a partir de *Mi adorada copa*, “canción con acompañamiento de piano”.

superíndices que aparecen arriba a la derecha de algunos títulos (por ejemplo, *El Quelele*, en la página 13, o *Las Mañanitas*, en la 31), codifican llamadas a otros sones y canciones dentro de la *Colección*, ya sea por afinidad melódica o porque se trata de la misma pieza en dos o tres versiones distintas. En este caso el numeral romano se refiere al jarabe donde ésta se ubica y el número después de la diagonal señala el orden de la pieza dentro del mismo jarabe (por ejemplo, V/5 y VIII/3, para las dos versiones de *Las Mañanitas* en la *Colección*).

Respecto a la grafía original del manuscrito, Clemente Aguirre anota casi todos los títulos de las partes de su *Colección* con mayúsculas iniciales; sin embargo hay excepciones (e.g. *El tanto y tanto*, *El catrín*, *Los huajes*, *La sonaja*) que suscitan preguntas en el investigador, sobre todo si se abre la posibilidad de que Aguirre hubiese transmitido, siquiera de manera subjetiva, alguna idea o sentimiento culturalmente condicionado acerca de estos conceptos escritos en minúsculas. Por este motivo aquí no se unifican ni “corrigen” estos casos en la escritura original.

También hay casos de ortografía equívoca o distorsionada, que asimismo producen cuestionamientos en un sentido histórico o antropológico. Por ejemplo, el noveno son del *Séptimo Jarabe* presenta el título de *El Durasno*, que abre la pregunta acerca de la poca familiaridad regional en el occidente de México con un fruto exótico, desconocido por el México profundo: el durazno. Otro ejemplo: *El Pitallero*, podría deberse al desconocimiento de la ortografía para el nombre de un fruto endémico (la pitaya o pitahaya), que, sin embargo, no proviene de ninguna lengua local, sino del taíno, como denominación impuesta en México por el conquistador español. Este mismo caso se repite con la palabra “guallaba”, otra voz taína, así escrita en el texto original del son de *Los Mecos*, en el *Sexto Jarabe*.

En congruencia con lo anterior, esta edición conserva algunos vocablos de uso antiguo, incluso anacrónicos para el siglo XIX, que no obstante se relacionan con etnias, castas, clases sociales o personajes costumbristas específicos; es el caso de la letra de *El Borrachito* (pieza VIII/2) que dice “si no me quieres / para hirme [*sic*] yendo”, donde la *h* debería interpretarse como fonema aspirado.

## Observaciones específicas (por pieza)



**El Pedregal** (pág. 1): c. 23 (segunda casilla de repetición), aparece la instrucción *Fin* al inicio de este compás. Esto quiere decir que como final, la m.d. toca el intervalo Fa-Re, mientras la m.i. toca el Re con la misma duración. En otras palabras, Aguirre acude a una escritura económica, pues de otra manera tendría que haber escrito una tercera casilla con la información literal. Este tipo de abreviación para los finales ocurre con frecuencia en el ms. de la *Colección*, y se respeta aquí para evitar añadir información distinta a la del original.

cc. 25–28 y 32–34: para la m.d. el ms. presenta dobles ligaduras de fraseo. Es evidente que como director profesional de banda e intérprete de instrumentos de aliento, Aguirre entiende estas líneas melódicas propiamente como *voces*, en el sentido histórico más amplio; por ello aquí se conserva su manera de escribir, relevante para la interpretación musical. Esto se aplica en todos los casos comparables.

**El tanto y tanto** (pág. 3): desde el comienzo se respetan las dobles ligaduras de fraseo para ambas voces en la m.d., por la aclaración expuesta en el caso anterior (*El Pedregal*). Asimismo, al inicio de este son la indicación de tempo aparece como *Tempo di Valz*. (abrev. del italiano *valzer*, a su vez del alemán *Walzer*), que aquí se normaliza como *Tempo di vals*,

por las varias ocasiones en que este término se emplea en la *Colección* y para evitar la duplicación de los términos *valz* y *vals* (este último en castellano). Esta observación también se aplica en todos los casos similares.

c. 34: evidentemente, Aguirre olvidó anotar la indicación *Fin* al inicio de este compás. Aquí se escribe entre corchetes. Se obvia que el final se ubique en esta casilla y no en el c. 17, siguiendo la norma que establece el propio compilador a lo largo de su trabajo.

**El Lagartijo** (pág. 5): c. 13, en la m.d. la figura del tresillo aparece ligada, actualmente un error ortográfico al no poderse ligar dos intervalos iguales (Do-Mi) y en seguida uno diferente (Re-Fa). Sin embargo, Aguirre utiliza este tipo de ligadura con frecuencia y muchas veces con relación al tresillo, para significar un *molto legato* para esta figura, *apretando los espacios entre las notas* y en cierta manera modificando sutilmente sus duraciones, bajo un concepto afín al *rubato* típico del repertorio pianístico romántico. Tal escritura, de hecho, no era considerada un error en la convención de mediados del siglo XIX, como se lee, digamos, en manuscritos de Johannes Brahms. En la presente edición estas ligaduras, características en la grafía de Aguirre, se escriben como líneas segmentadas. Otros casos

similares, subsecuentes a lo largo de la misma *Colección*, se indican *in situ*.

**El Pitallero** [*sic*] (pág. 7): c. 2 y casos similares subsiguientes, se respeta la doble ligadura en la m.d., por el mismo concepto que se explica para los cc. 25–28 y 32–34 de *El Pedregal* (primera pieza de la *Colección*). Este caso se toma, además, como ejemplo de consistencia en la escritura de Aguirre, que debe conservarse por razones técnicas y musicales. En los cc. 36 y 44 el compilador da por obvios los becuadros (Sol) que aquí sí se anotan para mayor claridad respecto del Sol natural.

**El Becerrero** (pág. 9): en el manuscrito original, en seguida de la anacrusa aparece un *Segno*; luego, al final del último compás de esta pieza, aparece *al Segno*. Sin embargo, estas dos indicaciones no tienen cabida en simultaneidad, porque ya hay barras de repetición que se abren exactamente en seguida de la anacrusa y se cierran al final de la pieza. Por lo tanto se han eliminado. Además, en el c. 19 del ms. original se encuentra un tresillo ligado, que aquí se anota con una línea segmentada. Al parecer, no es un caso aislado ni una errata, sino producto de un criterio de grafía musical en Aguirre, con sentido expresivo; para otros casos comparables, *vid. El Lagartijo*, o bien los zapateados del *Jarabe Corriente*, al final de la *Colección*.

**El Riflero** (pág. 10): en el último compás de esta pieza, Aguirre anota: *A la 2.ª parte y luego D.C.* Para evitar ambigüedad, esta edición coloca un *Segno* al inicio de la “segunda parte” (inicio del c. 9) y en el último compás se especifica: *al Segno y luego D.C.*, hasta el “*Fin*” anotado por el mismo compilador en el c. 20.

**El Patito** (pág. 12): en un conflicto comparable al anterior, aquí aparece un *Segno* al inicio del son, pero en ninguna parte se especifica *dal Segno*, ni tampoco hay barras de repetición. Comienza a quedar claro que Aguirre da por sobreentendida una repetición literal al término de una pieza corta, como esta, y le basta anotar un *Segno* al inicio para obviar *Da Capo*. Utiliza entonces tres signos diferentes para denotar lo mismo: *Segno*, *D.C.* y barra conclusiva de repetición. Aquí se resuelve esta ambigüedad, dándole preferencia a la barra de repetición cuando no se requiere de ninguna otra especificidad.

**El Quelele** (pág. 13): esta es la primera aparición de *El Quelele* en la *Colección*. El superíndice en el título en esta pieza indica la clave V/2 y VII/5, que señala las otras dos apariciones de *El Quelele*, o sea, en el *Quinto Jarabe*, pieza 2, y en el *Séptimo*, pieza 5. Esta es la única partitura instrumental de *El Quelele* en la *Colección*, pues las otras dos presentan melodización de la voz con acompañamiento de piano.

**El Matacán** (pág. 14): sin observaciones.

**Las Maravillas** (pág. 15): para esta edición se sugiere articular en la m.d. toda la sección melódica por octavas. El ms. original solamente presenta la voz inferior en la m.d., probablemente por la precaria sonoridad del registro agudo en los pianos que estuvieron a disposición de Clemente Aguirre. Por única ocasión en esta propuesta editorial para la *Colección*, se sugiere una sonoridad enriquecida para tocarse así en un piano moderno. De cualquier manera, se indica entre corchetes la primera nota de esta añadidura, para denotar que esta línea octavada no se encuentra en el texto original, además de que se ofrece una explicación al pie del primer sistema. Aquí las dobles ligaduras proceden del modelo instrumental del mismo Aguirre en los sones previos de *El Pedregal* (I/1) y *El Pitallero* (I/4), con una connotación hacia instrumentos de aliento.

**El catrín** (pág. 16): sin observaciones.

**El Borrachento** (pág. 17): cc. 7 y 25: el compositor Vicente Cordero, al anotar dos voces independientes para el bajo en la m.i., en el contexto popular en que este son está escrito, probablemente se refiera a tocar la voz superior la primera vez y el bajo la segunda vuelta, lo cual acentuaría el sentido humorístico de esta pieza (aunque no es posible resolver esta ambigüedad con la información escrita). Al intentar tocar lo que está escrito literalmente, no hay más opción que saltar el bajo (La, Do, La) o tocar estas notas como apoyaturas. Algo similar ocurre al final del c. 18, donde el pianista tiene que acudir a una solución parecida.

**Los huajes, La sonaja, El Moreno, El Apache** (págs. 18 – 20): sin observaciones.

**El Cihuatleco** (pág. 21): el primer compás de este son presenta una indicación dinámica *p* (*piano*). Luego, al inicio del tercer compás, aparece *f* (*forte*). No hay motivos musicales para argumentar que este cambio deba ser súbito, por lo tanto, aquí en el c. 2 se inserta entre corchetes la indicación [*cresc.*] (*crescendo*). Lo mismo para los cc. 5–6 donde se repite la misma información. El c. 7 originalmente sí presenta *f* (*forte*), que no estaría justificado porque esa misma indicación ya la establece el c. 3. Aguirre está obviando la permanencia de la misma información; en cambio, esta edición explicita los matices necesarios para aclarar el caso.

**El Venado** (pág. 22): el c. 4 presenta, por primera vez en el ms., un regulador que sugiere un *diminuendo* a *p* (*piano*), que es la dinámica con la que inicia este son. Más adelante las secciones segunda y tercera inician con *f* (*forte*) sin que haya un *diminuendo* previo. Parece que Aguirre da por hecho que cada una de estas secciones tiende de manera natural hacia una pérdida de intensidad, por lo que los *f* (*forte*) sirven como recordatorios de que estas secciones deben comenzar con fuerza. Además, las secciones tercera y cuarta (última) presentan variedad de acentuación en los cc. 20, 24 y 26, que de ninguna manera podría juzgarse como “falta de regularidad” o descuido, sino más bien como una riqueza en la acentuación y expresividad de un tipo de escritura musical que, parafraseando la cita inicial de Rolón en este volumen, *quiere* acercarse a una “rítmica libre de cuadratura”, apartándose de una regularidad o simetría rítmica predecible por su rigidez.

**Introducción y cinco sonecitos** (págs. 23–26): sin observaciones.

**El Malacate** (pág. 26): los cc. 4, 6 y 10, m.d., en el ms. original presentan ligaduras a partir del silencio, sobre el tresillo. Esta escritura es característica de Aguirre y se encuentra en otras partituras de mediados del siglo XIX. Debe interpretarse como un tresillo *molto legato*, una gestualidad musical que con sutileza condensa duraciones en una intencionalidad expresiva a partir del silencio de corchea.

**El Carbonero** (pág. 27): para la segunda vez de la primera sección, esta edición sugiere *rubato ad libitum* para la m.d., a

fin de hacer más atractiva la línea melódica como juego con el bajo y evitar la exactitud y rigidez de la repetición literal. También para la m.i., últimos dos compases (*Fin*, cc. 7–8), se recomienda *crescendo* en un sentido dramático congruente con el humor musical de esta pieza.

**El Quelele** (pág. 28): para la articulación de la primera frase se sugiere acentuar la primera sílaba del nombre Quelele, cuya prosodia correcta es Queléle. La motivación para este ajuste es que la línea melódica escrita asciende (Sol, La, Si) para las tres sílabas de esta palabra, con el riesgo de perder la prosodia adecuada. Al acentuar la primera sílaba se produce un efecto de compensación. De cualquier manera este acento se señala entre corchetes para denotar que se trata de una sugerencia editorial. La expresión ¡Ay! *no no no no* debe articularse con una natural prosodia para acentuar el último *no* y extenderlo conforme a la escritura musical, como si hubiese un sutil *crescendo*. Por cierto, en el ms. original la interjección ¡Ay! está anotada como “hay”. En el penúltimo compás, tercer tiempo, m.i., a diferencia de los antecedentes (cc. 7, 15, 23), aquí el Re bajo no aparece con el acento *marcato*.

**El Perico** (pág. 29): a diferencia del son anterior, aquí Aguirre sí anota la interjección *Ay*, sin la hache inicial. Por otra parte es necesario observar que la acentuación musical de los últimos tres compases, cambia respecto de los antecedentes similares; un rasgo común en la música de esta *Colección* y también en composiciones propias de Aguirre donde la variedad de acentuación y articulación obedece a una cualidad expresiva y significativa de la música. De igual modo, para el enriquecimiento de la interpretación de este antiguo son mexicano, que históricamente se presume descendiente de bailes indígenas tradicionales, en especial por su estrecha recursión rítmica. El doble sentido del texto, a la vez humorístico y erótico, recuerda los efectos del antiguo género *cuecuechuicatl* de los pueblos nahuas, donde con frecuencia aparecen un ave y una flor (o varias aves y flores), como símbolos emblemáticos de los signos masculino y femenino. Hay que añadir que Aguirre recopila esta versión con apego a las prácticas populares mexicanas del siglo XIX, con influencias anteriores, mientras que las variaciones de *El Perico* que hace González Rubio en sus



*Dos Jarabes*, son una “estilización artística” de esta tradición, más bien en el sentido moderno de “composición libre”, sin la intención de una documentación histórica. El capricho de concierto *Ecos de México* (1884), para piano, de Julio Ituarte, también incorpora este son de *El Perico*, aunque en *Sib* mayor (a diferencia del de Aguirre, en *Sol* mayor), y con un desarrollo específicamente pianístico, de carácter virtuoso.

*El Toro* (pág. 30): la única observación al respecto, es que bajo este título se encuentra medio centenar de distintos sones mexicanos, de diferentes épocas, y muchos de ellos con variaciones regionales. El que aquí aparece es el más antiguo que se registra como popular en el estado de Jalisco.

*Las Mañanitas* (pág. 31): ésta es la única pieza en toda la *Colección* que indica uso de pedal en el piano (de manera incompleta, pues sólo aparece en los primeros tres compases), acaso porque Aguirre hubiese previsto una posible edición comercial de esta partitura, en momentos últimos o posteriores a su compilación. Otra observación es que el ms. muestra el oficio de *Sereno* (*sic*, con mayúscula); otro indicio de que el uso de las letras mayúsculas en esta *Colección* no es arbitrario, o no lo es del todo, sino que representa la idiosincrasia y formalidad cultural del compilador.

Acerca de la variedad del texto cantado en esta versión de *Las Mañanitas*, éste fue un género de canción celebratoria con frases y símbolos en común, en diferentes regiones de México, durante el siglo XIX y hasta mediados del XX. Después de esa época comenzó a unificarse una sola versión, a la vez que empezaba a desaparecer la idea de *Las Mañanitas* como un género musical popular, para convertirse luego en una única canción con música y letra fija e invariable. En contraste, la *Colección* de Aguirre incluye ésta y otra versión más —entre muchas otras que existieron—, como tercera pieza del *Octavo Jarabe*.

*El Huerfanito* (pág. 32): como en casos similares anteriores, aquí se respeta el uso de las mayúsculas en el texto original, así como el fraseo anotado por Aguirre. Este ejemplo vuelve a ilustrar cómo la inicial mayúscula refleja un énfasis simbólico, subjetivo e importante para la semiótica musical, que afecta directamente la interpretación.

*El Rorro* (pág. 32): en el primer compás, m.d., inicio del tercer tiempo: entre ambas voces (Re inferior, Si superior) el ms. marca la abreviatura *ten.* (*tenuto*), que la presente edición relaciona con la voz superior (Si), empleando para ello la notación convencional de *tenuto* (guion). Esto mismo aplica para el c. 5. Además, en el c. 2 hay una errata en el ms.: en el primer tiempo en la m.d., la voz inferior (Re-Sol) por equivocación está escrita con valor de corchea, pero debe ser negra.

*El Café, El mosquito* (págs. 33–34): sin observaciones.

*Los Mecos* (pág. 35): se normaliza la ortografía para la pregunta “¿Por qué estás tan amarillo?”, añadiendo signos de interrogación, pues el texto original no tiene los signos. Por cierto, Aguirre duda si escribir la categoría “meco” con mayúscula o con minúscula: la primera vez anota “meca”, pero las veces subsecuentes anota “Meca” y “Meco”. Aquí se uniforma esta última grafía, en congruencia con la escritura del título de la pieza. Asimismo, Aguirre anota la palabra *Saltillo* con mayúscula inicial, lo que abre la posibilidad de que se trate de un topónimo específico y no de una generalidad topográfica (RAE: *Diccionario de americanismos*, “saltillo: caída de agua en los ríos o quebradas”); si bien, resulta difícil comprender los criterios de Aguirre para su empleo de letras mayúsculas.

Asimismo se normaliza aquí la escritura “guallaba”, nombre de origen taíno, cuya ortografía moderna es “guayaba”. Llama la atención que la palabra “Pitallero” (de “pitalla”), asimismo originada en el idioma taíno, la escriba así Clemente Aguirre, con doble *l*, para el cuarto son del *Primer Jarabe*, en lugar de la ortografía actual, pitayero (pitaya o pitahaya), con *y griega*.

*Los Fríos* (pág. 36): sin observaciones.

*El Juan Lanás* (pág. 37): las primeras dos frases del *Juan Lanás* aparecen con dos ligaduras de fraseo, respectivamente. Para el resto de la pieza estas ligaduras ya no reaparecen, quizá por haberle parecido obvias al compilador, y por lo mismo, innecesarias. Sin embargo esta situación es ambigua, pues puede interpretarse que las ligaduras son innecesarias desde el comienzo ya que el fraseo está determinado por los versos cantados. Pero también se puede colegir que las dos primeras

frases deben cantarse con mayor énfasis lírico-fraseológico, por diferencia con los versos subsecuentes, con palabras y sílabas más articuladas.

**Qué linda noche** (pág. 38): en esta canción, Clemente Aguirre entrecorta con silencios de corchea las palabras “no-che” y “luna”, en busca de un efecto lírico, por influencia de la zarzuela. Esta escritura también se encuentra, con un sentido cómico en el son de *El Borrachito* (VIII/2, pág. 55), y con un sentido melodramático en *La Paloma Blanca* (VIII/7, pág. 59). El mismo recurso aparece en el *Himno a Hidalgo* (1857), composición original de Aguirre.

**Aire suriano** (pág. 39): sin observaciones.

**La Casada** (pág. 40): el motivo rítmico inicial de la voz masculina aparece con barra continua desde el inicio de la canción (anacrusa y luego cc. 4, 8, 15); mientras que el mismo motivo rítmico, pero para la voz femenina, aparece siempre con las notas sueltas (cc. 12, 16, 20, 24, 28, 31), posiblemente en una semiótica condicionada por la cultura y la época donde esas notas sueltas simbolizan la delicadeza y fragilidad de la mujer, con impacto específico en la diferenciación interpretativa para este dúo de carácter lírico-dramático.

**Mi adorada copa** (pág. 42): c. 8, m.d., en el ms. el adorno inicial (en la práctica un *mordente*) está escrito al final del compás anterior; pareciera que Aguirre lo hubiese añadido después de anotar esta canción. Esta edición coloca dicho adorno según la convención ortográfica musical hoy vigente, al inicio del c. 8. Es evidente que el tiempo fuerte del compás recae siempre sobre el primer tiempo (La en la m.d., Fa-Fa en la m.i.), precedido por el ornamento, por lo que no es necesario escribirlo al final del c. 7, sino, como ya se dijo, al inicio del c. 8.

c. 16, m.d., en el acorde Sol-Do-Mi, es notorio que el Mi fue borrado por el compilador, pues hay huella de raspadura; en el compás siguiente sí se observa la tríada completa, lo cual tiene sentido para diferenciar el tipo de cierre de la sección, más contundente la segunda vez. En el c. 20, m.d., Aguirre olvidó escribir el sostenido antes del Fa, por continuidad de la armonía en los dos compases anteriores. Por último, nótese

que para el texto poético Aguirre anota con mayúscula cada letra inicial de cada frase; esta edición normaliza tal escritura, reservando las mayúsculas para la letra inicial, o bien después de punto y aparte, o bien para los nombres propios así escritos por Aguirre.

**Vámonos a Atemajac** (pág. 44): esta canción viene con una de las melodías más conocidas en la tradición musical de Jalisco y del occidente de México. Sin embargo, desde mediados del siglo XX, la segunda parte de su fraseo (que dice “a ver a aquella...”) se manipuló para hacerla más simple, hasta perder todo su sentido rítmico original en el sentido de lo que José Rolón señala como “rítmica completamente libre de toda cuadratura y sujeción” (*vid. supra*). Esta *escapatoria* de la sujeción se percibe en la partitura anotada por Aguirre como un desfase métrico entre el acompañamiento instrumental, la línea melódica anotada y el texto de la canción, que apenas alcanzan a coincidir en el tiempo fuerte del compás. Por este motivo se recomienda prestar especial cuidado sobre la adecuada lectura de las sinalefas que no se deducen fácilmente de la escritura musical, en particular cuando la sucesión de éstas producen subgrupos interiores de diez y once sílabas encabalgados y desplazados sobre el compás de 6/8. Para facilitar la ubicación de estos subgrupos, la presente edición introduce unas barras verticales segmentadas con el propósito de ayudar al intérprete, haciéndole notar que hay una métrica imbricada, oculta detrás de la métrica regular en 6/8. Al igual, estas barras van precedidas por una vírgula respiratoria, la primera de ellas, en efecto, a partir de una coma escrita por Aguirre, y la segunda en correspondencia con un silencio de semicorchea anotada por el mismo compilador.

**La Severiana** (pág. 45): sin observaciones.

**El Butaquito**<sup>5</sup> (pág. 45): el ms. original presenta el *Segno* inmediatamente después de la anacrusa (o sea, justo antes del

<sup>5</sup> Los versos de la segunda parte que consigna Aguirre (“Cada vez que considero / en tu ingrata falsedad / me dan ganas de olvidarte / ja!, ja!, ja!, qué risa me da”) tienen una notoria asociación con uno de los estribillos iniciales del son jarocho titulado, igualmente, *El Butaquito*: “Ajá, ajá, / ajá, qué risa me da / en ver, en ver, en ver / tu tirana falsedad”, estrofa de versificación irregular. Pero a diferencia de lo que ocurre en

primer compás); es un error del compilador, pues la llamada *al Segno* en el c. 27 (segunda casilla de repetición) muestra el inicio de la letra de este son, que más bien se concatena con el c. 10 (inicio de los versos). Además, el c. 21, m.d., presenta un tresillo ligado (con antecedente en los sones de *El Lagartijo*, c. 13; *El Becerrero*, c. 19; *El Malacate*, cc. 4, 6 y 10, de esta misma *Colección*), que no es un error de escritura, sino un rasgo característico en la escritura musical de Aguirre, que debe interpretarse evitando una articulación demasiado simétrica sobre el *tiempo simétrico* del compás. Lo que ya se dijo antes para *El Malacate*, como gestualidad musical que sutilmente condensa duraciones en una intencionalidad expresiva. Además hay que señalar que la risa anotada en este son (en el ms. original “já, já, já”, y en la presente edición normalizada como “ja! ja! ja!”), procede de una tradición oral en un sincretismo muy complejo que Aguirre elude mediante la escritura musical convencional, con silencios de corchea (para otro tipo de representación de la risa, en la obra del mismo Aguirre, *vid.* cc. 78–79, 87 y 91 de su polca corrida *La Potosina*, donde sí dibuja notas musicales para esta expresión).

**El Quelele** (pág. 48): lo mismo que la versión de *El Quelele* en el segundo son del *Quinto Jarabe*, aquí se sugiere acentuar la primera sílaba para compensar el movimiento ascendente de la melodía y la prosodia natural del compás, evitando que se lea equivocadamente “El Quelelé”, con carga prosódica en la última sílaba. Por otra parte, en los cc. 7 y 9, m.d., Aguirre escribe notas sueltas (sin barra métrica) en la melodía, tal vez con intencionalidad lírica específica (aunque, a fin de no caer en un caso de sobreinterpretación, también hay que considerar que podría tratarse de una simple inconsistencia de escritura). Asimismo la aparición de la palabra “Dragones” (*sic*) produce una ambigüedad con la figura mítica del dragón —como la del “quelele”—, no así en cuanto Aguirre hubiese aludido a los Dragones de la Reina, un antiguo rango militar novohispano.

la tradición jarocho, esta estrofa no se incluye entre las coplas de la versión huasteca conocida más ampliamente como *El cielito lindo*, ya que esta última versión no incluye estribillos y no utiliza seguidillas simples, sino sólo compuestas, como un rasgo cultural claramente diferenciado. Agradezco a Rosa Virginia Sánchez García, del CENIDIM, por esta observación.

Al final, esta pieza no presenta *Da Capo* ni *Dal Segno*, pero al inicio del primer compás sí aparece un *Segno*. Al igual que en otros sones y canciones con esta ambigüedad, el *Segno* al principio de la pieza se infiere como una instrucción para repetirla, de acuerdo con lo que se explicita en otras partes de la misma *Colección*.

En su colección de canciones mexicanas de California, publicada erróneamente como *Spanish Songs of Old California* (Los Angeles, 1923), Charles F. Lummis editó una versión muy similar de este último *Quelele*, sin embargo en compás de 3/8, y en Fa mayor (*op. cit.*, pp. 10–11). Lummis hizo la transcripción de materiales grabados en cilindros de cera, con el Cuarteto Coculense, originario de Jalisco. Se trata de la misma pieza registrada por Aguirre, con algunas variaciones.

**El Cojo** (pág. 48): sin observaciones.

**El Tubero** (pág. 49): como en otras canciones de la Segunda parte de la *Colección*, en estos casos Aguirre anota el principio de cada frase con mayúscula inicial, además de que *El Tubero* termina con la palabra Tuba, escrita igualmente con mayúscula (quizás por considerarlo nombre propio). La presente edición normaliza esta escritura.

**El Ahualulco** (pág. 50): la segunda vez que se repite el texto de *El Ahualulco*, debe hacerse una octava hacia arriba, como lo sugiere la segunda casilla de repetición (c. 18), donde la anacrusa interna de la melodía (“Ahora...”) está anotada una octava alta respecto de la primera vez.

**El Durasno** [*sic*] (pág. 51): al igual que en otros títulos de esta *Colección*, aquí se respeta la ortografía original anotada por Aguirre. Asimismo se deja tal cual la escritura de la palabra “raiz” (*sic*, por raíz) porque se asigna al tiempo fuerte del compás en una sílaba con una nota negra; pero también, especialmente, por la prosodia común de esa palabra en el habla rural de Jalisco (o sea, sin acento prosódico en la segunda sílaba). Además, el ms. de *El Durasno* presenta una errata en el acompañamiento armónico en el c. 7, con el bajo enteramente en La mayor, lo cual es correcto para el compás siguiente, aunque no para el 7, donde la armonía debe continuar en Mi

mayor en segunda inversión. Este problema se repite en los cc. 15 y 23, donde la armonía correcta debe ser Mi mayor con la tríada acompañante en posición ordinaria o *estado fundamental* del acorde. El inicio de este son corresponde con el tema principal de la *Balada mexicana* (1914), para piano, de Manuel M. Ponce, asimismo en La mayor y metro de 3/4.

**La Guacamaya, La Coahuayana** (págs. 52–54): sin observaciones.

**El Borrachito** (pág. 55): la *Sinfonía* o introducción del *Octavo Jarabe* (*Cantos populares jaliscienses*) es una versión instrumental de *El Borrachito*, con diferencias notorias respecto de la novena pieza del *Jarabe Corriente* (IXb/9). Esta primera versión precede la canción popular tapatía de *El Borrachito* (pieza VIII/2), en la que aparecen palabras entrecortadas por silencios de corchea; escritura que denota una lírica escénica con efectos de humor teatral para caracterizar al personaje costumbrista homónimo, que inclusive aparece en la lotería mexicana. Los silencios en cuestión deben leerse como gestos o pulsaciones del diafragma, que brevemente interrumpen las palabras de acuerdo con el personaje. La primera sílaba de la palabra “hirme” (o sea, *irme*), también escrita debajo de un silencio de corchea, debe pronunciarse con *h* aspirada.

**Las Mañanitas** (pág. 56): esta pieza es muy distinta de la quinta en el *Quinto Jarabe*, por lo que hay que especificar de nueva cuenta que en el siglo XIX *Las Mañanitas* era un género musical festivo, casi siempre en estilo laudatorio, donde cabían muchas subcategorías y diferentes estilos con distintas letras y propósitos emotivos. En este caso, la pieza VIII/3 presenta música con un ritmoailable muy vivo, propio de la agitación de un fandango; mientras que la pieza V/5 está claramente escrita en un estilo lírico romántico, casi contemplativo. Aunque estas *Mañanitas* del *Octavo Jarabe* por escrito no sugieren ningún tempo, éste bien podría ser *Allegretto* o *Molto allegro*, mientras que la pieza V/5 desde su inicio señala *Andante*, un andante casi lánguido en la práctica. Además, dentro de la vivacidad y riqueza rítmica y métrica de estas segundas *Mañanitas*, vemos que las dos secciones que la componen terminan en metacrusa de 5/8, en lugar de los seis pulsos regulares del compás; pero

también ambas secciones inician con anacrusa de una negra. Con esto, al ejecutar las repeticiones señaladas en la partitura, se producen dos síncopas en la sucesión de cinco pulsos (metacrusa) más dos pulsos (anacrusa), lo cual exige preparación entre los cantantes, bailarines y músicos participantes, para lograr la sincronía correcta.

**Los Papaquis** (pág. 57): entre corchetes se añade la sugerencia de tempo *Vivo* (o sea, más veloz que *Molto allegro*), para evitar la concepción de un tempo menos animado. Esta decisión la propician tanto la inercia rítmica que invita al baile rápido, como también la inercia cíclica denotada por la indicación de Aguirre: “D[a] C[apo] cuanto se quiera”, en una intencionalidad festiva o carnavalesca. Incluso por el título de *Los Papaquis*, que en lengua náhuatl comunica felicidad y risa (adj. *papaqui*, feliz).<sup>6</sup>

**Balona** [*sic*], **Quiéreme, chata** (pág. 58): sin observaciones.

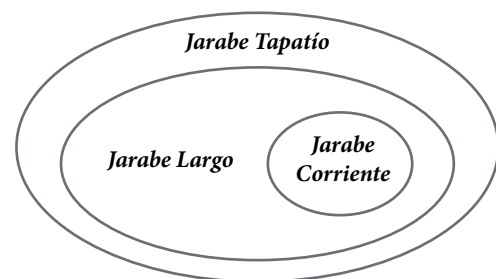
**La Paloma blanca** (pág. 59): acerca de la lírica entrecortada con silencios de corchea, *vid. Qué linda noche* (VI/5, pág. 38), así como *El Borrachito* (VIII/2, pág. 55).

**Maria Facica** (pág. 59): la escritura de este nombre propio, sin acento escrito en el ms. original, coincide con la métrica natural anotada: así, la partición del nombre Maria en dos sílabas (Ma-ria) y no en tres (Ma-rí-a, como es usual en español) contribuye a la apreciación de un dialecto especial, diferenciado del resto del habla popular en territorio jalisciense, en el siglo XIX. Se trata de una parodia del español como lo hablara la población de origen guineano, traída bajo esclavitud a la Nueva Galicia en la etapa tardía del virreinato.

**La rosa morada** (pág. 60): sin observaciones (*vid.* notas al pie de página en la partitura).

<sup>6</sup> *Papaqui*, adj. conectado al sust. *papaquiliztli*, que Bernardino de Sahagún traduce al latín como “hilaritas, lætitia, gaudium” (*cf. Evangeliarium epistolarium et lectionarium aztecum sive mexicanum*, ed. J. Bernardoni, Milán, 1858: 489), o sea “risa, felicidad, gozo”.

**Jarabe Largo** (pág. 61–67): aquí este jarabe aparece con la denominación IX (*Noveno Jarabe*) y está dividido en dos partes (IXa) [*Cuarto*] *Jarabe Tapatío* (con 8 piezas) y (IXb) *Jarabe Corriente* (con 11 piezas). Aunque el título de *Jarabe Largo* no aparece en el ms. original, y por lo tanto aquí se publica entre corchetes, la estructura de este *Noveno Jarabe* corresponde a lo que en la tradición jalisciense se conoce como *Jarabe Largo*, cuya segunda parte es el *Jarabe Corriente*.<sup>7</sup> Dada esta sucesión de nombres, con conceptos uno abarcador del otro, el siguiente esquema tiene el propósito de facilitar la comprensión de este abarcamiento genérico:



La *sinfonía* o introducción del *Jarabe Largo* corresponde al son de *La Vaquilla* (tampoco explícito en el ms. original), marcado con el metrónomo negra = 112, que es el único tempo metronómico que Aguirre escribe en toda su *Colección*. Para este son de *La Vaquilla*, se toca toda la pieza y luego se regresa al *Segno*, para terminar el son en el c. 19 antes del intervalo Si–La (m.d.), que en realidad sirve como anacrusa de la siguiente sección, en cuyo inicio Aguirre olvidó anotar el cambio de armadura a Sol mayor. En efecto, este cúmulo de datos

<sup>7</sup> En el primer tercio del siglo XX una versión del *Jarabe Largo* se extendió todavía más, con el nombre de *Jarabe Ranchero* o *Jarabe de Jalisco*, hasta contener de 30 a 34 partes (cf. Sánchez Flores, *Danzas fundamentales de Jalisco*, 1976; Lavalle, *El Jarabe...*, 1988). En este proceso también se suprimieron o fusionaron varios de los ritmos, melodías, temas y conceptos usuales del siglo XIX y se introdujeron otros más recientes como la *diana*, una invención moderna, ajena a la tradición jalisciense. En paralelo, con el nombre de *Jarabe Largo Ranchero*, a partir de 1936 se simplificaron y recortaron muchos sones (y se descartaron tantos otros) para producir una especie de popurrí en arreglos de mariachi comercial enfocados a la venta de discos y otros subproductos de la cultura del espectáculo.

hace incómoda la lectura del ms., por lo que el mismo Aguirre escribió *in situ* un intento de aclaración. La presente edición resuelve esta problemática con una casilla de demarcación que señala la metacrusa final de la pieza (con la palabra *Fin* sobre dicho c. 19).

En los cc. 8–9, el ms. presenta las casillas de repetición 1 y 2 exactamente con la misma información, lo cual anularía la necesidad de éstas, pues bastaría con un solo compás y la barra de repetición para volver a tocar lo mismo. Es probable que el último Re en la m.i., segunda casilla, hubiese sido a la octava alta, como aquí se publica, para poder justificar esta segunda casilla de repetición y así también añadir la sensación auditiva de cierre del primer período e inicio del segundo como preparación anacrúsica.

En el ms., el son de *El Tepic* (m.d.), cc. 3, 5, 20 y 22, el tresillo aparece con ligadura a pesar de que contiene alturas iguales seguidas. Esta escritura, relativa a la articulación de este motivo, es —como ya se dijo— una característica del trazo musical de Aguirre, constante en otros sones de la misma *Colección* (vid. *El Lagartijo*, c. 13; *El Becerrero*, c. 19; *El Malacate*, cc. 4, 6 y 10, con ligaduras a partir de un silencio, y *El Butaquito*, c. 21). No puede considerarse un error de escritura, sino un énfasis expresivo y estilístico, con las tres notas “muy seguidas”, bajo un criterio relacionado con el fenómeno de la tradición oral en la antigua transmisión de esta música, que no estaba codificada por escrito.

También en *El Tepic*, al cierre de la sección B (c. 17) hay una barra de apertura de repetición, sin embargo el final de la sección C (c. 25, en metacrusa) no presenta barra de cierre para esa misma repetición, sino barra final. Lo más probable es que la barra de apertura de repetición haya sido escrita por error, pues tal sección C no aparenta ser repetible como la sección anterior, pues se corta con el silencio final. Este silencio ocurre además en otra metacrusa interna en el c. 25, donde no hay ningún calderón escrito, mismo que esta edición juzga necesario justo antes del *Segundo paseo* (cc. 26–37), que opera a la vez como Coda de *El Tepic* y puente con el *Segundo vals*, donde vuelve a aparecer una ligadura sobre un grupo con alturas iguales (c. 1, La–La). Al término de este *Segundo vals* no hay barra de cierre de repetición, sino una barra simple; no obstante, en este caso sí se justifica la repetición desde el c.

17, porque además de abrirse allí una barra de inicio de repetición, la naturaleza estructural de esta sección la vuelve repetible (al contrario de lo que se percibe con la sección final de *El Tepic*). Al concluir el *Segundo paseo*, la presente edición añade la indicación *Súbito al Segundo vals*, por contraste con el calderón anterior, y en especial para evitar un distanciamiento indeseable entre el puente (IXa/7) y la pieza siguiente (IXa/8).

**Jarabe Corriente** (pág. 69 – 73): el inicio del segundo compás presenta de nuevo dos alturas iguales (La–La) dentro de un grupo ligado. Lo mismo se repite en el c. 4. Como ya se señaló para otros casos parecidos dentro de esta misma *Colección*, esta escritura es típica de Aguirre para indicar una articulación “muy seguida”, casi continua, en el marco de una intencionalidad expresiva que deriva de una antigua tradición oral en la cultura popular jalisciense.

En el segundo compás del *Andantino (vals, pieza IXb/2)*, m.i., en el segundo tiempo, el ms. presenta el intervalo Re–Fa. Es un error, producto probablemente de un momento de cansancio o distracción en el compilador, ya que al estar en un contexto de octavas en la m.i., ese intervalo debe ser una octava Re–Re. En la segunda parte del *Primer zapateado (IXb/3)*, m.d., cc. 12–14, reaparecen los tresillos ligados con alturas iguales; pero además reaparece el tresillo ligado desde un silencio de corchea (c. 13), como ya había sido escrito en el son de *El Malacate* (cc. 4, 6 y 10), al cierre de la *Primera parte* de la *Colección* (o sea, el colofón de la *Introducción y cinco sonecitos*).

En el *Primer paseo* (con gusto de un *minuetto* italiano en 6/8), Aguirre continúa escribiendo signos de tresillo con el número 3, como continuidad de la sección anterior. Aquí se eliminan esos signos, puesto que se ha cambiado de métrica, ahora en 6/8. Luego, la primera frase aparece en la mitad inferior del pentagrama, pero con una línea horizontal superior que indica octava alta. Esta edición normaliza tal escritura, colocando la misma frase una octava alta. En seguida, el *Segundo zapateado* (pieza IXb/5) comienza sin declarar el regreso al metro en 2/4, y una vez más, vuelven los tresillos ligados con alturas iguales. Al tercer compás, Aguirre olvidó anotar un sostenido para el último tiempo en el intervalo de la m.i. (Sol bajo en el intervalo octavado); lo mismo ocurre de nuevo en el c. 11.

Al terminar el Segundo paseo entra en anacrusa el son de *El Palomo*, uno de los pocos sones de la música tradicional jalisciense del siglo XIX que permanecieron en las prácticas populares del siglo XX, por su incorporación a los números finales del Jarabe Ranchero. En el ms. de Aguirre, la entrada de *El Palomo* carece de título y sólo se anuncia con una barra doble, con un tiempo de retardo (o sea, enseguida de la anacrusa); esta edición ajusta la barra doble para que coincida exactamente con la entrada del son. Al terminar éste, hay un breve puente de dos compases más anacrusa y metacrusa, a cuyo inicio hay una barra doble y a cuyo término hay un cambio de compás en 3/4 con la metacrusa seguida de un silencio de corchea con calderón (debajo de lo cual aparece un silencio de blanca con calderón), seguido de la anacrusa del siguiente son, *El Borrachito*. El espacio donde se condensa toda esta información corresponde al c. 19 (final) de *El Palomo*, compás que aquí queda organizado de una manera más ortodoxa: no se anota el cambio de métrica sino hasta la anacrusa de *El Borrachito*; no se escribe silencio de corchea arriba de un silencio de blanca, sino sobre otro silencio de corchea igual, y se elimina la doble barra para el inicio del puente; la misma doble barra se fija, en cambio, después del silencio, para marcar el final del *El Palomo* y el principio de *El Borrachito*.

En el ms. original, la melodía de la *Despedida (Minuete final, pieza IXb/10)* está anotada en el registro agudo, con líneas adicionales completamente por encima del pentagrama. Esta edición normaliza tal escritura, añadiendo una clave de sol a la octava alta para los primeros tres compases y la primera mitad del cuarto compás, lo que facilita la lectura. Una solución similar se toma para los cc. 9–11, en los segmentos sobre los que se traza una línea de octava alta, donde así se requiere de acuerdo con la información original. Lo mismo que otras piezas del *Jarabe Corriente* y del *Jarabe Largo*, esta *Despedida* concluye con metacrusa; sin embargo, el ms. original no separa correctamente tal metacrusa de la anacrusa con la que inicia el *Estribillo*. Esta edición normaliza la notación de este pasaje para distinguir claramente el término de la *Despedida* y el inicio de la frase del *Estribillo*. Además, en el ms. original esa frase inicia con un error de escritura al asignar la primera sílaba (la palabra “Si”) al acorde lleno de La mayor con que cierra la *Despedida*; cuando lo correcto es asignar esa misma

sílaba al primer acorde en el pentagrama superior, con el que inicia el *Estrillo*. Por último hay que observar que esta última pieza termina en el grado V, lo que sugiere que la *Colección* sea un sistema cíclico, que puede volverse a tocar desde su inicio con el son de *El Pedregal*, en Re mayor, haciendo la conexión V – I (La – Re).

**Dos Jarabes**, de Jesús González Rubio (págs. 74–86): la presente edición se realizó a partir del facsímil publicado por Gabriel Saldívar (*El jarabe, baile popular mexicano*, Ciudad de México, 1937; pp. 2–7 de la sección de partituras). Hasta donde ha sido posible se respeta la información original, apenas legible en su mayor extensión.

Hay que considerar que estos “jarabes” no fueron escritos en un contexto “de concierto” como podría entenderse en el salón porfiriano de fines de siglo XIX, ni mucho menos en el de la sala de concierto de las ciudades mexicanas del siglo XX. Se trata de música muy demandante para el piano, que sin embargo se intercala con la improvisación de versos populares en el ambiente festivo de un fandango, en una tradición casi perdida por completo en la actualidad, en Jalisco. Los lugares donde

González Rubio deja un espacio en la partitura para dichos versos, actualmente no pueden reconstruirse en sentido histórico, pues la partitura original no añade ninguna información al respecto, ni tampoco se tiene noticia sobre el contenido o la temática que pudieron haber abarcado.

Por la documentación existente sobre González Rubio, se conoce que era hábil organista y con ese oficio se desempeñó en varios templos de Guadalajara, además de haber sido mentor de Nicolás Godínez (padre del virtuoso organista y constructor de órganos, Francisco Godínez Morales). Sin embargo estos *Dos Jarabes* no presentan ninguna orientación técnica hacia dicho instrumento. En cambio, González Rubio explicita que deben tocarse con “Piano – Fortte” (*sic*); pero por otra parte su contenido musical parecería más dirigido al arpa popular del antiguo jarabe jalisciense, que a la técnica moderna del piano, una novedad que tardó en ser aceptada por los músicos de Guadalajara hasta mediar el siglo XIX.<sup>8</sup> No obstante, estas dos piezas son las más antiguas que se conocen, escritas *ex profeso* para el pianoforte, por un autor tapatío, lo que despierta el interés de la comunidad musical regional.

<sup>8</sup> Situación distinta para otras ciudades mexicanas, como Guanajuato, Morelia, Puebla o México, donde la cultura pianística florecía desde inicios del XIX, a partir de una práctica consolidada por el uso del clavecín.

## Guía semántica para los títulos de la *Colección*



- A) Cortejo**  
*El Café*  
*El mosquito*  
*La Casada*  
*La Coahuayana*  
*Las Mañanitas*  
*Quiéreme, chata*
- B) Despecho**  
*El Butaquito*  
*La Casada*  
*La Paloma blanca*  
*Los Papaquis*  
*Mi adorada copa*  
*Quiéreme, chata*
- C) Simbolismo erótico y humorístico**  
*El Durasno [sic]*  
*El Perico*  
*El Tubero*  
*La Guacamaya*
- D) Mordacidad y humorismo irónico**  
*Aire suriano*  
*El Cojo*  
*El Huerfanito*  
*El Quelele*  
*El Rorro*  
*La Guacamaya*  
*La rosa morada*  
*Maria Facica*
- E) Parodia étnica-cultural**  
*Aire suriano*  
*El Apache*  
*El Moreno*  
*Los Mecos*  
*Maria Facica*
- F) Embriaguez**  
*El Borrachento*  
*El Borrachito*  
*La Severiana*  
*Mi adorada copa*
- G) Personajes femeninos**  
*La Casada*  
*La Paloma blanca*  
*La Severiana*  
*Los Papaquis*  
*Maria Facica*  
*Quiéreme, chata*  
*Vámonos a Atemajac*
- H) Relación con animales**  
*El Becerrero*  
*El Lagartijo*  
*El mosquito*  
*[El Palomo]*  
*El Patito*  
*El Perico*  
*El Quelele*  
*El Toro*  
*El Venado*  
*La Guacamaya*  
*La Paloma blanca*
- I) Topónimos**  
*El Ahualulco*  
*El Cihuatleco*  
*El Pedregal*  
*[El Tepic]*  
*La Coahuayana*
- J) Oficios**  
*El Becerrero*  
*El carbonero*  
*El Pitallero [sic]*  
*El Riflero*  
*El Tubero*
- K) Relación con entidades vegetales**  
*El Café*  
*El Durasno [sic]*  
*El Pitallero [sic]*  
*El Tubero*  
*La rosa morada*  
*La sonaja*  
*Los huajes*
- L) Personajes costumbristas**  
*El Apache*  
*El Becerrero*  
*El Borrachento*  
*El Borrachito*  
*El carbonero*  
*El catrín*  
*El Cihuatleco*  
*El Cojo*  
*El Huerfanito*  
*El Juan Lanas*
- M) Sensaciones y estados de ánimo**  
*El Lagartijo*  
*El Matacán*  
*El Moreno*  
*El Pitallero [sic]*  
*El Riflero*  
*El Rorro*  
*Los Mecos*
- N) Alusión al baile**  
*El Ahualulco*  
*El Butaquito*  
*La sonaja*  
*Vámonos a Atemajac*
- O) Abstracciones**  
*El Malacate*  
*El tanto y tanto*  
*Las Maravillas*  
*Los huajes*



## Guía alfabética de la Colección



	pág. MS	pág. tomo presente
<i>Ahualulco, El</i>	35	50
<i>Aire suriano</i>	27	39
<i>Apache, El</i>	14	20
<i>Balona [sinfonía de valona]</i>	40	58
<i>Becerrero, El</i>	6	9
<i>Borrachento, El</i>	12	17
<i>Borrachito, El (VIII/2)</i>	38	55
<i>Borrachito, El (IXb/9)</i>	52	72
<i>Butaquito, El</i>	32	45
<i>Café, El</i>	23	33
<i>Carbonero, El</i>	19	27
<i>Casada, La</i>	28	40
<i>catrín [sic], El</i>	11	16
<i>Cihuatleco, El</i>	14	21
<i>Cinco sonecitos [...]</i>	16-18	23-26
<i>Coahuayana, La</i>	38	54
<i>Cojo, El</i>	33	48
<i>Dos canciones de Vicente Cordero</i>	28-30	40-43
<i>Dos sones de la costa de Jalisco</i>	14-15	21-22
<i>Dos sones populares de Vicente Cordero</i>	11-12	16-17

<i>Durasno [sic], El</i>	36	51
<i>Fríos, Los</i>	25	36
<i>Guacamaya, La</i>	37	52
<i>huajes, Los</i>	13	18
<i>Huerfanito, El</i>	23	32
<i>Introducción y cinco sonecitos [...]</i>	16-18	23-26
<i>Juan Lanas, El</i>	25	37
<i>Lagartijo, El</i>	3	5
<i>Malacate, El</i>	18	26
<i>Mañanitas, Las (V/5)</i>	22	31
<i>Mañanitas, Las (VIII/3)</i>	39	56
<i>Maravillas, Las</i>	10	15
<i>Maria Facica [sic]</i>	41	59
<i>Matacán, El</i>	10	14
<i>Mecos, Los</i>	24	35
<i>Mi adorada copa</i>	29	42
<i>Moreno, El</i>	13	20
<i>mosquito, El</i>	24	34
<i>Paloma blanca, La</i>	41	59
<i>[Palomo, El]</i>	51	72
<i>Papaquis, Los</i>	39	57
<i>Patito, El</i>	9	12

<i>Pedregal, El</i>	1	1
<i>Perico, El</i>	21	29
<i>Pitallero [sic], El</i>	5	7
<i>Qué linda noche</i>	26	38
<i>Quelele, El (II/2)</i>	9	13
<i>Quelele, El (V/2)</i>	20	28
<i>Quelele, El (VII/5)</i>	33	47
<i>Quiéreme, chata</i>	40	58
<i>Riflero, El</i>	7	10
<i>Rorro, El</i>	23	32
<i>rosa morada, La</i>	41	60
<i>Severiana, La</i>	31	45
<i>Sí como no traigo... [Estribillo final]</i>	52	73
<i>sonaja, La</i>	13	19
<i>tanto y tanto, El</i>	2	3
<i>[Tepic, El]</i>	45	65
<i>Toro, El</i>	21	30
<i>Tubero, El</i>	34	49
<i>[Vámonos a Atemajac]</i>	31	44
<i>[Vaquilla, La]</i>	42	61
<i>Venado, El</i>	15	22

## Índice. Contenido del manuscrito [MS], con sus piezas enumeradas en su orden consecutivo



Nota: la información entre corchetes no está consignada en la fuente primaria.

	pág. MS	pág. tomo presente	
<b>PRIMERA PARTE</b> [Sones arreglados para piano solo]			
<b>[I. Primer Jarabe]</b>			
1. <i>El Pedregal</i>	1	1	
2. <i>El tanto y tanto</i>	2	3	
3. <i>El Lagartijo</i>	3	5	
4. <i>El Pitallero [sic]</i>	5	7	
5. <i>El Becerrero</i>	6	9	
6. <i>El Riflero</i>	7	10	
<b>[II. Segundo Jarabe]</b>			
1. <i>El Patito</i>	9	12	
2. <i>El Quelele</i>	9	13	
3. <i>El Matacán</i>	10	14	
4. <i>Las Maravillas</i>	10	15	
[IIa. Dos sones populares de Vicente Cordero:]			
5. <i>El catrín [sic]</i>	11	16	
6. <i>El Borrachento</i>	12	17	
<b>[III. Tercer Jarabe]</b>			
1. <i>Los huajes</i>	13	18	
2. <i>La sonaja</i>	13	19	
3. <i>El Moreno</i>	13	20	
4. <i>El Apache</i>	14	20	
[IIIa.] <i>Dos sones de la costa de Jalisco:</i>			
5. <i>El Cihuatlenco</i>	14	21	
6. <i>El Venado</i>	15	22	
<b>[IV.] Introducción y cinco sonecitos de una danza de los antiguos aztecas que usan los indígenas del Estado de Jalisco (en algunos pueblos) acompañada su música con un instrumento llamado Teponahuastle.</b>			
1. <i>Introducción</i>	16	23	
2. <i>[Primer sonecito]</i>	16	23	
3. <i>[Segundo sonecito]</i>	17	24	
4. <i>[Tercer sonecito]</i>	17	25	
5. <i>[Cuarto sonecito]</i>	17	25	
6. <i>[Quinto sonecito]</i>	18	26	
7. <i>[Sexto sonecito o final de la secuencia:]</i>			
<i>El Malacate</i> , son popular	18	26	
<b>SEGUNDA PARTE</b>			
[Vals popular]:			
1. <i>El Carbonero</i> [introducción instrumental para la Segunda parte de la <i>Colección</i> ]			
<b>[V.] Sones populares para piano y canto:</b>			
1. <i>El Carbonero</i> , son popular [sic]	19	27	
2. <i>El Quelele</i>	20	28	
3. <i>El Perico</i>	21	29	
4. <i>El Toro</i>	21	30	
5. <i>Las Mañanitas</i>	22	31	
6. <i>El Huerfanito</i>	23	32	
7. <i>El Rorro</i>	23	32	
8. <i>El Café</i>	23	33	
<b>[VI. Primer] Jarabe Tapatío</b>			
1. <i>El mosquito</i>	24	34	
2. <i>Los Mecos</i>	24	35	
3. <i>Los Fríos</i>	25	36	
4. <i>El Juan Lanas</i>	25	37	
5. <i>Qué linda noche</i>	26	38	
6. <i>Aire suriano</i>	27	39	
[VIa.] Dos canciones populares con acompañamiento de piano, letra de Jesús Acal Ilisaliturri y música de Vicente Cordero:			
7. <i>La Casada</i>	28	40	
8. <i>Mi adorada copa</i>	29	42	

	pág. MS	pág. tomo presente
<b>[VII. Segundo] Jarabe Tapatío</b>		
1. [sinfonía]	31	44
2. [Vámonos a Atemajac]	31	44
3. <i>La Severiana</i>	31	45
4. <i>El Butaquito</i>	32	45
5. <i>El Quelele</i>	33	47
6. <i>El Cojo</i>	33	48
7. <i>El Tubero</i>	34	49
8. <i>El Ahualulco</i>	35	50
9. <i>El Durasno [sic]</i>	36	51
10. <i>La Guacamaya</i>	37	52
11. <i>La Coahuayana</i>	38	54

Cantos populares jaliscienses

**[VIII. Tercer] Jarabe [Tapatío]**

1. [sinfonía]	38	55
2. <i>El Borrachito</i>	38	55
3. <i>Las Mañanitas</i>	39	56
4. <i>Los Papaquis</i>	39	57
5. <i>Balona [sinfonía de valona]</i>	40	58
6. <i>Quiéreme, chata</i>	40	58
7. <i>La Paloma blanca</i>	41	59
8. <i>Maria Facica [sic]</i>	41	59
9. <i>La rosa morada</i>	41	60

**IXa. [Jarabe Largo]**

[Cuarto] <i>Jarabe Tapatío:</i>	42	61
1. [Sinfonía, <i>La Vaquilla</i> ]		
2. <i>Tempo di Valz [Planta]</i>	43	62
3. [Minuete] <i>Moderato</i>	43	62
4. [Primer paseo]	44	63
5. [Primer vals, en cinco partes]	44	63
6. [El Tepic, danza habanera]	45	65
Moderato		
7. [Segundo paseo]	46	67
8. [Segundo vals] <i>Allegretto</i>	47	67

Nota: la continuación del *Jarabe Largo* se extiende a las once partes del *Jarabe Corriente*, en seguida.

**IXb. Jarabe Corriente**

1. <i>Giusto</i> [fandango]	48	69
2. <i>Andantino</i> [Vals]	48	69
3-7. [Zapateado, paseo, zapateado, descanso, paseo]	48	70
8. [El Palomo, son]	51	72
9. [El Borrachito, son]	52	72
10. [Despedida]	52	73
11. <i>Estribillo (Sí como no traigo...)</i>	52	73

Fin de la Colección de jarabes de Clemente Aguirre.

**Dos Jarabes**

de Jesús González Rubio:

Primer Jarabe	1	74
Segundo Jarabe	8	83

Colección de jarabes, sones

y cantos populares

tal como se usan en el

“Estado de Jalisco”

Recopilados

Por

Clemente Aguirre.



# El Pedregal

## Son abajeño

[mediados del siglo XIX]

Primer Jarabe / pieza 1  
[1/1]

**Abajeño** 

\*[Piano]

\* El inicio del manuscrito original no hace mención de instrumento musical alguno; no obstante, por el tipo de escritura y articulación musical, parece obvio que el compilador anota para el piano, cuya mención hace explícita más adelante, a partir del Quinto Jarabe, y luego repite en el encabezado de la canción *Mi adorada copa*. Aquí se da por obvio este instrumento, para toda esta *Colección*.

7

13


2.

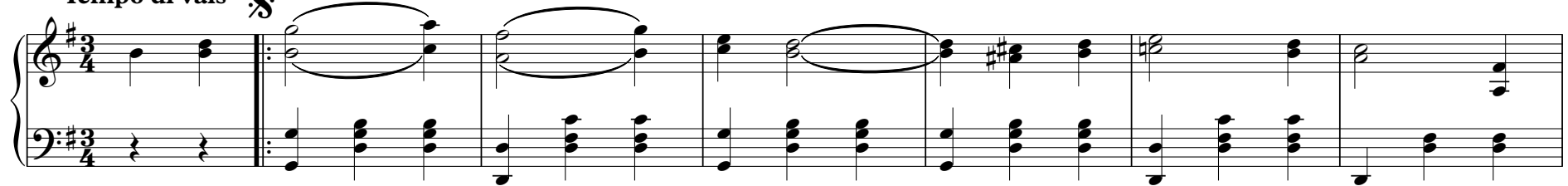


# El tanto y tanto

Vals popular  
[mediados del siglo XIX]

[1/2]

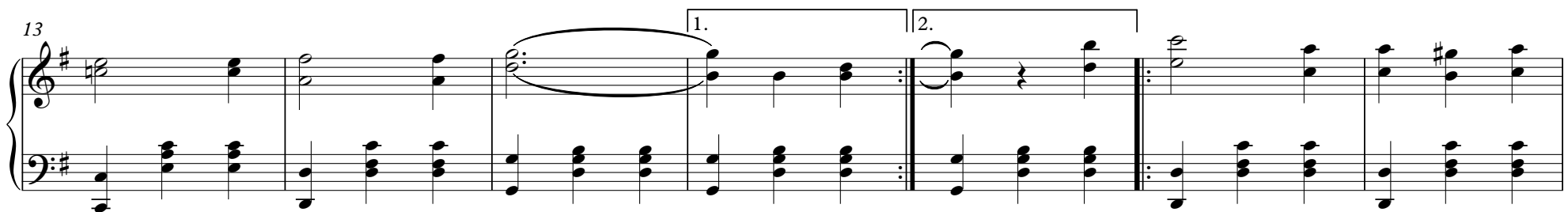
Tempo di vals\* 



7



13



20



\* En el ms. original, *Tempo di Valz.*



26

32

1. 2.

[Fin]

37

43

dal Segno al Fin

# El Lagartijo\*

Polca corrida

[ca. 1870–1880]

[I/3]

The first system of musical notation for 'El Lagartijo' consists of two staves, treble and bass clef, in 2/4 time. It begins with a repeat sign. The melody in the treble clef features a series of eighth-note chords and a single eighth note. The bass clef provides a steady accompaniment of eighth-note chords.

The second system of musical notation starts at measure 7. It features a first ending (1.) and a second ending (2.). The treble clef melody includes slurs and a fermata. The bass clef accompaniment continues with eighth-note chords.

The third system of musical notation starts at measure 13. It includes a double asterisk (\*\*) above the first measure and a fermata over a triplet of eighth notes. The system concludes with first and second endings. The treble clef melody features slurs and triplets, while the bass clef accompaniment remains consistent.

\* Personaje costumbrista en la sociedad mexicana del último tercio del siglo XIX.

\*\* Tresillo ligado en el original, notación característica de Aguirre, con carácter expresivo.

19

Musical score for measures 19-23. Treble clef has eighth-note chords. Bass clef has eighth-note chords.

24

Musical score for measures 24-29. Measure 24 has a fermata. Measure 25 has a repeat sign and a key signature change to B-flat major. Measure 26 has a fermata. Measure 27 has a fermata. Measure 28 has a fermata. Measure 29 has a fermata. The word *Fin* is written above measure 25, and *p* is written below measure 25.

31

Musical score for measures 31-36. Treble clef has quarter notes. Bass clef has quarter notes.

37

Musical score for measures 37-42. Measure 42 has a key signature change to D major and a fermata. The word *D.C. al Fin* is written above measure 42.

# El Pitallero\* *[sic]*

Son abajeño  
[mediados del siglo XIX]

[1/4]

## Abajeño

The musical score is written for piano in 6/8 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-7) features a steady bass line of eighth notes and chords in the right hand, with accents on the first and fifth notes of the first and third measures. The second system (measures 8-14) continues the bass line and adds more complex chordal textures in the right hand, including a triplet of eighth notes in measure 10. The third system (measures 15-19) includes a repeat sign in measure 15 and features a more active right hand with eighth-note patterns and slurs. The fourth system (measures 20-24) concludes the piece with a final cadence in the right hand and a consistent bass line.

\* Vendedor de pitayas o pitahayas.

25

Musical score for measures 25-31. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a melodic line with accents (^) and trills (tr). The left hand provides a steady accompaniment of chords and eighth notes.

32

Musical score for measures 32-36. The right hand has a melodic line with a trill (tr) and a fermata (f). The left hand continues with a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

37

Musical score for measures 37-42. The right hand features a melodic line with accents (^) and a fermata (f). The left hand maintains the accompaniment of chords and eighth notes.

43

Musical score for measures 43-48. The right hand has a melodic line with accents (^) and a fermata (f). The left hand continues with the accompaniment. The piece concludes with a double bar line and a 2/4 time signature, with the instruction "D.C." (Da Capo) written above the final measure.

# El Becerrero

Son jalisciense  
[mediados del siglo XIX]

[I/5]

Musical notation for measures 1-7. The piece is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody features several triplet figures. The bass line consists of chords and eighth notes.

Musical notation for measures 8-14. The melody continues with eighth notes and chords. The bass line remains accompanimental.

Musical notation for measures 15-19. Measure 19 contains a triplet with an asterisk and a dashed line above it, indicating a tied triplet from the original manuscript.

\* Tresillo ligado en el ms. original.

Musical notation for measures 20-24. The piece concludes with a final cadence in the key of D major.

# El Riflero\*

Son abajeño  
[ca. 1840–1850]

[I/6]

[Allegro]

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef is composed of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

The second system of musical notation continues the piece. It features a repeat sign at the beginning of the system. The melody in the treble clef includes a sequence of eighth notes that leads into a more complex rhythmic pattern. An asterisk (\*) is placed above a chord in the bass clef at the end of the system, indicating a specific performance instruction.

\* Tal y como aparece en el ms. original:  
Aguirre anticipa el acorde de Re mayor.

The third system of musical notation begins with a double bar line and a repeat sign. It continues the melodic and harmonic development of the piece, maintaining the 6/8 time signature and one sharp key signature.

\* Oficio militar característico en el Ejército Nacional de México, a mediados del siglo XIX: “sección” o “regimiento de rifleros”.

17

*Fin*

22

27

31

*al Segno y luego D.C.*



# El Patito

Son popular michoacano  
[mediados del siglo XIX]

Segundo Jarabe / pieza 1  
[ II / 1 ]

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The piece is characterized by frequent triplets in both hands. The first system (measures 1-5) and second system (measures 6-11) follow the same rhythmic pattern. The third system (measures 12-16) concludes with a change in time signature to 3/4 in the final measure.

# *El Quelele*\* <sup>[cf. V / 2, VII / 5]</sup>

Son popular  
[primera mitad del siglo XIX]

[ II / 2 ]

[Vals]

The first system of musical notation for 'El Quelele' is in 3/4 time. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff begins with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The piece concludes with a quarter rest in the treble staff and a quarter note G2 in the bass staff.

The second system of musical notation for 'El Quelele' is in 3/4 time. It begins with a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff begins with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The piece concludes with a quarter rest in the treble staff and a quarter note G2 in the bass staff.

The third system of musical notation for 'El Quelele' is in 3/4 time. It begins with a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff begins with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The piece concludes with a quarter rest in the treble staff and a quarter note G2 in the bass staff.

\* En nahuatl *quililitl*, plural de *quililitl*, quelite, hierba silvestre y tierna, comestible. Por extensión, una persona frágil o muy joven. No obstante, es muy posible que esta palabra tenga origen en la lengua cahíta: *querere*, ave carroñera, especie de quebrantahuesos. Por este motivo, Charles F. Lummis traduce este título de *El Quelele*, al inglés, como *The White Hawk* (en Spanish [sic] *Songs of Old California*, Los Angeles, 1923, pp. 10-11, en una versión muy parecida a la que aquí se presenta en VII / 5).

# *El Matacán\**

Son popular  
[inicios del siglo XIX]

[ II / 3 ]

The first system of musical notation for 'El Matacán' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note bass line with chords in the right hand.

The second system of musical notation continues the piece from measure 7. The treble clef melody includes a measure with a grace note on G4. The bass clef accompaniment maintains the same rhythmic pattern as the first system.

The third system of musical notation concludes the piece at measure 12. The treble clef melody ends with a quarter note G4. The bass clef accompaniment ends with a final chord. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

\* Del náhuatl *matláctlan*, “lugar de abundancia”, de *matláctli* (diez), numeral de abundancia, y *-can*, sufijo locativo. De otra manera podría relacionarse con *matlácatl*, “hombre de manos fuertes” o “que pesca con red” (del infinitivo *matlauía*).

# Las Maravillas

Son popular  
[siglo XIX]

[II/4]

6

11

\* Sugerencia del editor: línea melódica a la octava alta, para tocarse en un piano moderno.  
El manuscrito original no presenta esta octava alta, lo cual resulta en una sonoridad que opaca la melodía.

# *El catrín\**

Son popular tapatío para piano

[ca.1883]

Vicente Cordero

[II/5]

**Allegro vivace**

The first system of musical notation for 'El catrín' consists of two staves, treble and bass clef, in 6/8 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef starts with a quarter note F#4, followed by eighth notes G4, A4, B4, and a quarter note C5. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern of G3, A3, B3, and C4.

The second system of musical notation begins at measure 7. It includes first and second endings. The first ending (marked '1.') leads back to the beginning of the system. The second ending (marked '2.') leads to a new section. The treble clef melody features a sequence of eighth notes and quarter notes, while the bass clef accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

The third system of musical notation begins at measure 14. It also includes first and second endings. The treble clef melody has a more active line with eighth notes and quarter notes. The bass clef accompaniment maintains the rhythmic accompaniment.

The fourth system of musical notation begins at measure 21 and concludes the piece. The treble clef melody ends with a quarter note G4. The bass clef accompaniment concludes with a final chord. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

\* Personaje costumbrista en la sociedad mexicana del último tercio del siglo XIX.

# El Borrachento

Son popular tapatío para piano

[ca.1883]

Vicente Cordero

[ II / 6 ]

**Allegro vivace**

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the upper staff, and chords with eighth notes in the lower staff. The system concludes with a 3/4 time signature change.

The second system of music starts at measure 7. It features a first ending (1.) and a second ending (2.) in the upper staff. The key signature changes to three sharps (F#, C#, and G#) and the time signature changes to 3/4. The lower staff continues with chords and eighth notes. The system ends with a 6/8 time signature change.

\* Sugerencia del editor para este compás (m.i.): tocar la voz superior la primera vez y el bajo la segunda vuelta, en el sentido humorístico de esta pieza, dado que el ms. original no ofrece una solución interpretativa.

The third system of music starts at measure 15. It features a first ending (1.) and a second ending (2.) in the upper staff. The key signature changes to two sharps (F# and C#) and the time signature changes to 3/4. The lower staff continues with chords and eighth notes. The system ends with a 6/8 time signature change.


The fourth system of music starts at measure 21. It features a first ending (1.) and a second ending (2.) in the upper staff. The key signature changes to two sharps (F# and C#) and the time signature changes to 3/4. The lower staff continues with chords and eighth notes. The system ends with a 6/8 time signature change.

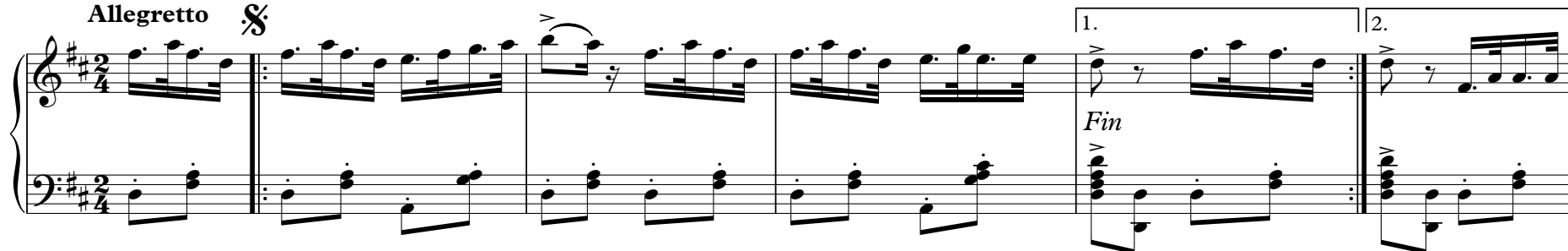
# Los huajes\*

Son popular jalisciense

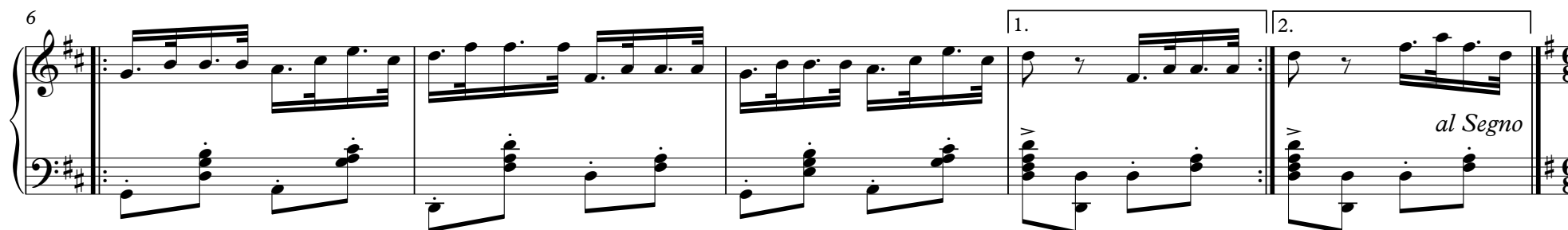
[mediados del siglo XIX]

Tercer Jarabe / pieza 1  
[ III / 1 ]

**Allegretto** 



6



\* Del náhuatl *huaxtli*, árbol común en México, especie de acacia que produce una vaina purpúrea, comestible, con ese mismo nombre, o bien, especie de bule o calabaza usada como vasija o como resonador musical; pero también como sinécdoque para referirse a algo “hueco”, incluso para connotar una “persona hueca” o “engañada”.

# La sonaja

Son popular jalisciense

[anterior a 1850]

[ III / 2 ]

**Allegretto**

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, in 3/8 time. The key signature has one sharp (F#). The music features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with some notes marked with accents.

The second system of musical notation continues the piece from measure 6. It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, both in 3/8 time. The key signature remains one sharp.

The third system of musical notation continues the piece from measure 12. It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, both in 3/8 time. The key signature remains one sharp. The system concludes with a double bar line and repeat signs.



# *El Moreno*

Contradanza cubana  
[inicios del siglo XIX]

[ III / 3 ]

**Vivo**

The first system of musical notation for 'El Moreno' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 3/8. The music features a melodic line in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a harmonic accompaniment in the left hand with chords and single notes.

11

The second system of musical notation for 'El Moreno' continues from the first system. It consists of two staves in treble and bass clefs, maintaining the 3/8 time signature. The piece concludes with a double bar line and a 2/4 time signature change.

# *El Apache*

Son popular  
[mediados del siglo XIX]

[ III / 4 ]

The first system of musical notation for 'El Apache' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The music features a melodic line in the right hand with quarter and eighth notes, and a harmonic accompaniment in the left hand with chords and single notes.

7

The second system of musical notation for 'El Apache' continues from the first system. It consists of two staves in treble and bass clefs, maintaining the 2/4 time signature. The piece concludes with a double bar line and a 6/8 time signature change. The text 'D.C.' is written above the final measure of the lower staff.

# Dos sones de la costa de Cihuatlán

Sones costeños jaliscienses  
[mediados del siglo XIX]

[ III / 5 ]

## No. 1 *El Cihuatleco*

First system of musical notation for 'El Cihuatleco'. It consists of a treble and bass staff in 6/8 time. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with eighth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and rests. Dynamic markings include *p*, [*cresc.*], *f*, [*p*], and [*cresc.*].

Second system of musical notation, starting at measure 7. The treble staff continues the melody with some slurs and a trill-like figure. The bass staff continues the accompaniment. A double bar line with repeat dots is present. Dynamics include *f* and *Fin*.

Third system of musical notation, starting at measure 13. The treble staff features a melodic line with accents and a first ending (1.) leading to a second ending (2.). The bass staff continues the accompaniment. The piece concludes with a double bar line and the instruction *D.C. al Fin*.

[ III / 6 ]

### No. 2 El Venado

Musical notation for measures 1-7. The piece is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and rests. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

Musical notation for measures 8-16. The right hand continues with a melodic line, including slurs and accents. The left hand accompaniment remains consistent. A forte (*f*) dynamic is indicated at the start of measure 8.

Musical notation for measures 17-24. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment continues. A forte (*f*) dynamic is indicated at the start of measure 17.

Musical notation for measures 25-32. The right hand continues with a melodic line, including slurs and accents. The left hand accompaniment continues. A forte (*f*) dynamic is indicated at the start of measure 25. The piece concludes with a double bar line, a *D.C.* (Da Capo) instruction, and a 3/4 time signature.

# Introducción y cinco sonecitos

de una Danza de los antiguos Aztecas que usan los Indígenas de algunos pueblos del Estado de Jalisco, acompañada su música con un instrumento llamado Teponahuastle.

Cuarto Jarabe  
[ IV / 1 - 6 ]

**Andante**

*Introducción*

La Introducción se da al principio de cada número.

9

*Leggiero*

**Allegretto**

Nº. 1

*p*

6

*p*

12

Musical score for measures 12-16. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment of chords.

17

*f*

2a vez D.C.

Musical score for measures 17-21. Measure 17 begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat sign, labeled "2a vez D.C.".

**Allegretto**

Nº. 2

Musical score for measures 22-26, titled "Allegretto Nº. 2". The right hand has a melodic line with accents, and the left hand has a bass line with chords. The piece concludes with a double bar line and repeat sign.

7

*p*

2a vez D.C.

Musical score for measures 27-31. Measure 27 begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with accents, and the left hand has a bass line with chords. The piece concludes with a double bar line and repeat sign, labeled "2a vez D.C.".

**Allegro**

Nº. 3

7

2a vez D.C.

**Allegretto**

Nº. 4

*p*

D.C.

**Allegretto**

Nº. 5

*f*

5

*D.C.*

## *El Malacate\**

Son popular  
[anterior al siglo XIX]

[IV / 7]

6

*Fin*

\* Del náhuatl *malácatl*, huso o rueda.

\*\* Compases 4, 6 y 10: ligaduras en el original, a partir del silencio.

Segunda parte de la *Colección*

# *El Carbonero*

Quinto Jarabe / pieza 1  
[ V / 1 ]

Son popular [vals]  
[primera mitad del siglo XIX]

**Allegretto** [2a vez rubato]

The first system of the musical score is in 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest, a quarter note A4, and a quarter note B4. A double bar line with repeat dots follows. The bass line consists of a series of chords: G2-B2-D3, G2-B2-D3, G2-B2-D3, G2-B2-D3, G2-B2-D3, G2-B2-D3, G2-B2-D3, and G2-B2-D3. A double bar line with repeat dots and the word "Fin" above it marks the end of the system.

10

The second system continues the melody from measure 10. The treble clef has a key signature change to one flat (Bb). The melody features a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The bass line continues with chords: Bb2-D2-F2, Bb2-D2-F2, Bb2-D2-F2, Bb2-D2-F2, Bb2-D2-F2, Bb2-D2-F2, Bb2-D2-F2, and Bb2-D2-F2.

18

The third system continues the melody from measure 18. The treble clef has a key signature change to two flats (Bb, Eb). The melody features a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The bass line continues with chords: Bb2-D2-F2, Bb2-D2-F2, Bb2-D2-F2, Bb2-D2-F2, Bb2-D2-F2, Bb2-D2-F2, Bb2-D2-F2, and Bb2-D2-F2.

26

The fourth system continues the melody from measure 26. The treble clef has a key signature change to two sharps (F#, C#). The melody features a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The bass line continues with chords: Bb2-D2-F2, Bb2-D2-F2, Bb2-D2-F2, Bb2-D2-F2, Bb2-D2-F2, Bb2-D2-F2, Bb2-D2-F2, and Bb2-D2-F2. A double bar line with repeat dots and the text "2a vez D.C. al Fin" above it marks the end of the system.

\* Silencio de negra en el ms. original.



Sones populares para piano y canto [sic]

**El Quelele** [cf. II / 2, VII / 5]

Son popular [vals]  
[primera mitad del siglo XIX]

[ V / 2 ]

**Allegro**

Piano

El Que - le - le se mu - rió \*¡Ay! no no no no De - jó es - cri - to en

7

un pa - pel, El Que - le - le se mu - rió \*¡Ay! no no no no De - jó es - cri - to en

15

un pa - pel. Que el en - tie - rro que le hi - cie - ran fue - se al es - ti - lo de co - ro -

24

nel que el en - tie - rro que le hi - cie - ran fue - se al es - ti - lo de co - ro - nel.

\* En el original: "hay", en lugar de ¡Ay!, como aquí se anota.

# El Perico\*

Son popular  
[segunda mitad del siglo XVIII]

[ V / 3 ]

**Allegretto**

Ay Se - ño - ra su Pe - ri - qui - to Me quie - re lle - var al rí - o  
y yo - le di - go que no - Por - que me mue - ro de frí - o.  
Pi - ca Pi - ca Pi - ca Pe - ri - co Pi - ca Pi - ca Pi - ca la ro - sa. Pi - ca  
Pi - ca Pi - ca Pe - ri - co Pi - ca Pi - ca Pi - ca - la - ro - sa.

\* Este son también lo emplea Julio Ituarte (1845–1905) en su capricho para piano *Ecos de México* (1884), aunque en Sib mayor y con desarrollo de concierto.

\*\* De aquí en adelante, acentuación irregular, tal cual, en el ms. original.

# El Toro

Son popular

[segunda mitad del siglo XVIII]

[V/4]

**Allegro**

Ahí vie - ne el to - ro ahí vie - ne el to - ro Se - ño - res ¿que ha - ré \_\_\_\_\_ ?

The first system of the musical score for 'El Toro' is in 3/4 time, key of D major. It consists of two staves: a treble staff with a vocal line and a bass staff with a piano accompaniment. The vocal line begins with a half note 'Ahí', followed by quarter notes 'vie - ne el', and a half note 'to - ro'. This pattern repeats for the second phrase. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

9

Ni en - tra ni na - da Ni en - tra ni na - da ¿Con qué lo ca - po - tea - ré? \_\_\_\_\_

The second system of the musical score continues the piece. It starts with a measure rest (9) and then continues with the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has quarter notes 'Ni en - tra ni na - da', followed by a half note 'Ni en - tra ni na - da', and then quarter notes '¿Con qué lo ca - po - tea - ré?'. The piano accompaniment continues with the same eighth-note bass line and chords. The system ends with a double bar line and a 3/4 time signature.

# Las Mañanitas <sup>[cf. VIII/3]</sup>

Canción popular  
[segunda mitad del siglo XVIII]

[V/5]

Andante

Si el Se - re - no de es - ta es - qui - na me qui - sie - ra ha - cer fa - vor, que a - pa -

ga - ra su lin - ter - na mien - tras que pa - sa mi a - mor Si el Se - mor Des -

pier - ta mi bien des - pier - ta mi - ra que ya a - ma - ne - ció que a - ma -

ne - ce, que a - ma - ne - ce ro - si - ta blanca de Jeri - có. Des - có.

1. 2. 1. 2.

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

## El Huerfanito

Son popular

[segunda mitad del siglo XVIII]

[V/6]

Andante

Musical score for 'El Huerfanito' in 6/8 time, key of D major. The score consists of two systems of piano accompaniment and vocal lines. The first system contains the first four measures of the piece. The second system starts at measure 5 and includes a first ending (1.) and a second ending (2.).

Po - bre - ci - to huer - fa - ni - to Sin su Pa - dre y sin su ma - dre Po - bre -

ci - to chi - qui - ti - to Que no hay na - da que le cua - dre Po - bre - cua - dre.

## El Rorro

Nana tradicional

[segunda mitad del siglo XVIII]

[V/7]

Andante tranquilo

Musical score for 'El Rorro' in common time, key of D major. The score consists of two systems of piano accompaniment and vocal lines. The first system contains the first four measures of the piece. The second system starts at measure 5 and ends with a double bar line.

A la ro - rro ni - ño a la ro - rro - rró A la ro - rro ni - ño de mi co - ra - zón.

Duér - me - te ni - ñi - to, duér - me - te ya Que ven - drá Ma - ca - co y te co - me - rá.

# El Café

Son popular

[segunda mitad del siglo XVIII]

[ V / 8 ]

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The lyrics are: Va - mos a to - mar ca - fé, Cha - ti - ta no seas in - gra - ta Tú lo to - ma - rás con

Second system of musical notation, starting at measure 6. It includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The lyrics are: le - che y yo con cu - cha - ra de pla - ta. Va - pla - ta. La voy a ver le voy a ha -

Third system of musical notation, starting at measure 11. The lyrics are: blar So - bre un a - sun - to par - ti - cu - lar La voy a ver le voy a ha -

Fourth system of musical notation, starting at measure 15. It includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The lyrics are: blar Le he de cir que la he de a - mar! La voy a mar. *ff*

[Primer] Jarabe Tapatio

**El mosquito\***

Son popular  
[anterior al siglo XVIII]

Sexto Jarabe / pieza 1  
[VI / 1]

[Sinfonía]

A - yer me pi - có un mos - qui - to muy chi - qui - ti - to muy que - ren - dón A - dón y me

The first system of the musical score is in 6/8 time and D major. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "A - yer me pi - có un mos - qui - to muy chi - qui - ti - to muy que - ren - dón A - dón y me". The score includes first and second endings for the vocal line.

6 da - ba u - nos pi - que - ti - tos que me lle - ga - ban al co - ra - zón y me zón.

The second system of the musical score continues the piece. It starts with a measure number '6'. The lyrics are: "da - ba u - nos pi - que - ti - tos que me lle - ga - ban al co - ra - zón y me zón.". The score includes first and second endings for the vocal line.

\* Se encuentran paráfrasis de este son recogido por Clemente Aguirre, en la preparación a la Coda del tercer movimiento (*Fiesta*) del poema sinfónico *Zapotlán* (1925) de José Rolón (1876–1945), y más literalmente, en el tema principal (después de la Introducción) de *El Salón México* (1932–36), de Aaron Copland (1900–1990).

# Los Mecos\*

Son popular  
[fines del siglo XVIII]

[ VI / 2 ]

La Me - ca le di - jo al Me - co ¿Por qué es - tás tan a - ma - ri - llo? La Me - ca le di - jo al

6

Me - co ¿Por qué es - tás tan a - ma - ri - llo? De co - mer gua - ya - bas\*\* ver - des y pa - sear - me en el Sal\*\*\*

12

ti - llo, de co - mer gua - ya - bas ver - des y pa - sear - me en el Sal - ti - llo.

\* En el lenguaje popular de México en los siglos XVIII y XIX, los “mecos” era la denominación vulgar que se le daba a la casta indígena más baja, frecuentemente en rebeldía y con supuestas conductas “salvajes” según la idiosincrasia de otras castas de la época. Del náhuatl *metl*, maguey, y *-co*, sufijo locativo: “donde está el maguey”; por metonimia, “el que vive arrimado a los magueyes”.

\*\* En el ms. original, “guallaba”.

\*\*\* *Sic*, “Saltillo”, con mayúscula inicial en el ms. original.



# Los Fríos

Son popular  
[fines del siglo XVIII]

[ VI / 3 ]

Musical score for the first system (measures 1-4). The piece is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are: \*¡Ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay! que frí o me da ¡ay! ¡ay! ¡ay!

Musical score for the second system (measures 5-8). The piece continues in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are: ¡ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay! que frí o me da ¡ay! ¡ay! ¡ay! da. The score includes first and second endings (1. and 2.) and concludes with a double bar line and repeat sign.

\* El ms. original sólo emplea el signo de admiración de cierre, no el de apertura.

\*\* En el ms. Aguirre olvidó anotar esta primera barra de repetición.

# El Juan Lanas

Canción popular

[inicios del siglo XIX]

[VI/4]

U - na no che muy obs - cu - ra y que llo - ví - a sin ce - sar U - na

no che muy obs - cu - ra y que llo - ví - a sin ce - sar Juan

La - nas ve - nía del cam - po can - sa - do de ca - mi - nar Juan

La - nas ve - nía del cam - po can - sa - do de ca - mi - nar. Le - ván - ta - te

\* En el ms. original las primeras dos frases presentan ligaduras de fraseo.

\*\* *Sic*, la barra de grupo rítmico traspasa la barra de la metacrusa interna.

17

Juan, que quie - ro sa - lir, di - le a la por - te - ra que te ven - ga a - brir le - ván - ta - te

21

Juan, que quie - ro sa - lir, di - le a la por - te - ra que te ven - ga a - brir.

## Qué linda noche

Canción popular

[inicios del siglo XIX]

[VI/5]

¡Ah! qué lin - da no - che pa - ra des - can - sar

5

con tan lin - da lu - na pa - ra más go - zar zar.

1. 2.

\* Silencios en el manuscrito original; con efecto cómico y lírico, por influencia de la zarzuela.

# Aire suriano\*

Canción tradicional michoacana

[primera mitad del siglo XIX]

[VI/6]

**Allegro**

The musical score is written for piano and voice. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes lyrics in Spanish and a piano accompaniment with chords and melodic lines. The lyrics are:   
\*\*Vi-da mía, tu tie - rra cuáundu la ve - rás. Tú es - tás en la sie - rra,   
nu lu ca - sa - rás. Cuan-du el co - ra - zón si llo - ra es pur-que lu estás cur-   
dan - du, Pior si tú lu tie - nes no - vio y que no lu 'stes mi - ran - du.   
Pur u - na di - li - ca - de - za me lle - va pri - su el al - cai - de,

\*Paráfrasis de este son en el Tercer movimiento del *Cuarteto para instrumentos de arco* (1935), de José Rolón (1876–1945).

\*\* El texto de esta canción parodia el habla tradicional de Michoacán, con influencia de la lengua tarasca o p'urhépecha.

21

Pur - que me ro - bé un in - di - ta es - cun - di - das de su ma - gre.

## La Casada

Canción popular tapatía  
(a dúo, en forma de minueto)  
[1880]

\*música: Vicente Cordero  
letra: Jesús Acal Iisaliturrí

[VI/7]

**Andante**

[El Caballero:]

Có - mo quie - res in - gra - ta per - ju - ro, ver con cal - ma mi

6

du - ro que - bran - to; có - mo - quie - res que yo su - fra - tan - to

\* Autores omitidos en el ms., identificados mediante fuentes secundarias (cf. t. I, sb.cap. 3.2.2.).

12 [La Dama:] 1. [El Caballero:] 2. [La Dama:]

¡Soy ca - sa - da! ay qué suer - te in - fe - liz Có - mo - liz; no me

17 mi - res por Dios te lo pi - do, ni re - cuer - des que yo fui tu a -

23 ma - da. Por des - gra - cia me en - cuen - tro ca - sa - da

28 con un hom - bre que ja - más a - mé. No me mé.

# Mi adorada copa

Canción popular tapatía  
[1886]

música: Vicente Cordero  
letra: Jesús Acal Ilisaliturri

[VI/8]

**Allegretto**

Canto



(1) No tiem-blo de do - lor des-de que sien-to que ba - jo de mis pies tiem-bla la tie  
(2) No quie-ro que me en - ga - ñen sin sa - ber - lo co - mo lo ha - cen las pér - fi - das muje

Piano

8



— rra al a - pu - rar el néc - tar que se en - cie - rra en un bri - llan - te cá - liz de cris -  
— res que ven - gan mis a - mi - gos los que quie - ran siem - pre a - le - grar - se co - mo yo me a -

15



tal . No Hoy en vez de exha - lar tris - tes ge - mi dos en -  
le gro. No Quie - ro en - ga - ñar - me so - lo en mis pla - ce res y

\* En el ms., Mi obliterado,  
aparentemente suprimido por Aguirre.

42

\*\* En el ms., Fa sin sostenido.

22

to - no siem - pre a - le - gre mis can - ta - res. Por - que se han a - ca -  
 por e - so de el néc - tar voy en pos. con el néc tar que ex -

27

ba - do mis pe - sa - res a - ca - bán - do - me  
 pen - de Mon - te - ne - gro en la ca - lle An - cha

31

co - pas de mez - cal Hoy en - cal. *D.C.*  
 de - San Juan de Dios. (con la segunda parte del texto)



[Segundo] Jarabe Tapatío

Vámonos a Atemajac [cf. IXa / 5, secc. C]

Séptimo Jarabe / pieza 1  
[VII / 1]

Canción popular tapatía  
[mediados del siglo XIX]

[Sinfonía]

[Piano] *ff*

9 [VII / 2]

Si quie-res vá - mo - nos a A - te - ma - jac si quie-res vá - mo - nos a A - te - ma - jac , a ver a a -

14

que - lla a a - que - lla a - que - lla , y a ver a a - que - lla y a a - que lla a - que - lla , a ver a a -

18

que - lla a - que - lla a - que - lla , a - que - lla que hace muy bien con los pies. Si quie - res pies. Si quie - res pies.

\* Barras segmentadas (fraseo) y vírgulas respiratorias, anotadas como sugerencia de la presente edición.

## La Severiana

Son popular  
[primera mitad del siglo XIX]

[ VII / 3 ]

**Allegretto**

¡Ay! qué Se - ve - ria - na, Se mue - re de a - mor

5

Y por e - so to - ma, ban\* - tan - te li - cor

1. cor

2. cor

\* sic, "bantante" por "bastante" (léxico popular regional).

## El Butaquito

Son popular  
[seguna mitad del siglo XVIII]

[ VII / 4 ]

**Allegretto**

6

1. A - rri - ma - te bu - ta -

2. A - rri - ma - te bu - ta -

11

qui - to cie - li - to lin - do sien - ta - te en - fren - te, y ve - rás lo que te quie - ro cie - li - to her -

16

mo - so me a - le - gra el ver - te. A - ver - te. Ca - da vez que con - si -

20

de - ro en tu ne - gra fal - se - - dad, me dan ga - nas de ol - vi -

24

dar - te ja! ja! ja!\*\* que ri - sa me da ca - da da A - da.

\* Ligadura en el ms. original, característica de Aguirre, con carácter expresivo.

\*\* En el ms. original: "já, já, já".

# El Quelele [cf. II/2, V/2]

Son popular  
[primera mitad del siglo XIX]

[ VII / 5 ]

**Allegretto**

5

\* El Que - le - le se mu - rió ay ay ay ay ay ya lo lle - van a en - te -

8

rrar cin - co Dra - go - nes y un ca - bo,

11

ay ay ay ay ay ay y un zo - rro de sa - cris - tán

1. tán D.C.

2.

\* Aquí se sugiere acentuar la primera sílaba de la palabra Quelele, a fin de compensar la curva melódica que afecta la prosodia de esa palabra (para evitar leer Quelelé).

\*\* sic, notas sueltas (sin barra) en el ms. original.  
La palabra "Dragones" también aparece así, con mayúscula.

# El Cojo

Son popular

[primera mitad del siglo XIX]

[VII/6]

**Allegro Moderato**

ff

Musical notation for the first system, measures 1-4. Treble clef, bass clef, 6/8 time signature, key signature of two flats. The piece begins with a forte (ff) dynamic. The melody in the treble clef features a series of eighth notes and quarter notes, with some notes tied across measures. The bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

5

Soy co - jo de un

Musical notation for the second system, measures 5-8. The melody continues with eighth and quarter notes. The lyrics "Soy co - jo de un" are written below the treble clef staff. The accompaniment remains consistent.

10

pie. Y no pue - do an - dar Soy co - jo de un pie.

Musical notation for the third system, measures 9-14. The melody includes a dotted quarter note followed by an eighth note. The lyrics "pie. Y no pue - do an - dar Soy co - jo de un pie." are written below the treble clef staff. The accompaniment continues with eighth notes.

15

Y no pue - do an - dar Só - lo al ver a us - ted pue - do no co -

Musical notation for the fourth system, measures 15-20. The melody continues with eighth and quarter notes. The lyrics "Y no pue - do an - dar Só - lo al ver a us - ted pue - do no co -" are written below the treble clef staff. The accompaniment continues with eighth notes.

20

jear So - lo al ver a us - ted pue - do no co - jear.

\* El ms. original no señala ninguna repetición para este son.

## El Tubero\*

Son popular

[primera mitad del siglo XIX]

[ VII / 7 ]

7

Aun-que qui-tes la esca- le - ra, pa-ra que ya no me su - ba

13

he de su - bir-me a la pal - ma pa - ra be - ber-me la tu - ba\*\* tu - ba.\*\*

\* Tubero: vendedor de tuba, bebida dulce tradicional de la costa de Jalisco y Colima, extraída de una palma de esa región.

\*\* El original con mayúscula, Tuba.

# El Ahualulco\*

Son popular  
[primera mitad del siglo XIX]

[ VII / 8 ]

**Allegro moderato**

The musical score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of four systems of music. The first system (measures 1-3) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass clef part begins with a whole rest. The second system (measures 4-7) continues the piano accompaniment. The third system (measures 8-11) introduces the vocal line with lyrics: "Aho-ra a-ca - bo de lle-gar del A - hua-lul - co de bai-". It includes first and second endings and a section marked with a double bar line and a symbol for a repeat, with the instruction "[2a vez a la 8va]". The fourth system (measures 12-15) continues the vocal line with lyrics: "lar es-te ja-ra - be mo - re-lia - no que me di - cen que se mue - ren por bai-lar - lo - las mu-".

\* En lengua náhuatl, lugar “rodeado de ahujes o encinos”, de *ahuatl*, encino o roble, y *-lolco*, sufijo que denota rodeo o vuelta. También con significado ritual, simbolismo asociado a la fertilidad: en este último sentido, la raíz del prefijo podría ser *ahuia* (infinitivo de gozar; relacionado con *ahuiani*, alegradora, bailadora, mujer consagrada al baile ritual).

*dal Segno al Fin*

16

cha - chas bai - la - do - ras de es - te ba - rrio. Aho - ra a - ba - rrio Aho - ra a - ba - rrio. *Fin*

\* 2a vez a la octava alta, según el ms. original.

## *El Durasno* [sic]<sup>†</sup>

Son popular

[primera mitad del siglo XIX]

[VII/9] **Allegretto**

*ff*

\* Armonía de La mayor en el ms.

† Tema principal en *Balada mexicana* (1914) de Manuel M. Ponce (1882–1948).

9

Me he de co-mer un du-raz - no Des-de la raiz\* hasta el hue-so, no le ha-ce que sea ca - sa - da, se - rá mi gus - to y por e - so.

\* *Idem.*

17

Ay di - le que sí y dile que cuan-do se ba - ña...\*\* Que e-so de que-rer a dos, No se me qui-ta la ma-ña ma-ña.

\* *Idem.*

\* "raiz", sin acento en el manuscrito original; prosodia común en el habla rural jalisciense.


\*\* La temática humorística del baño se resuelve en el siguiente son, *La Guacamaya*.



# La Guacamaya

Son popular  
[primera mitad del siglo XIX]

[ VII / 10 ]

**Allegro** 



Musical notation for the first system, measures 1-4. The piece is in 6/8 time and A major. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The first measure starts with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 6/8 time signature. The music begins with a repeat sign and a first ending bracket.



Musical notation for the second system, measures 5-8. The melody continues in the right hand. Measures 7 and 8 feature a first ending bracket with two options: '1.' and '2.'. The word 'Qui-' is written at the end of the first ending.



Musical notation for the third system, measures 9-13. The melody continues in the right hand. The lyrics are: sie - ra ser Gua-ca - ma - ya pe - ro no de los a - zu - les pa - ra pa - sear con mi. The word 'Qui-' from the previous system continues into the first measure of this system.

15

cha - ta ne - gri - ta, Sá - ba - do, Do - min - go y Lu - nes. Qui - Lu - nes. Di - le que sí,

20

di - le que sí, di - le que cuan - do se ba - ñe, que se cor - te bien las

24

*dal Segno al Fin*

u - ñas, ne - gri - ta pa - ra que no me a - ra - ñe. ra - ñe. ra - ñe. *Fin*

# La Coahuayana\*

Son popular

[primera mitad del siglo XIX]

[ VII / 11 ]

**Allegro mosso**

The musical score is written for piano in G major and 6/8 time. It consists of four systems of music. The first system (measures 1-5) features a treble clef with a key signature of two sharps and a 6/8 time signature. The bass clef part starts with a forte (*ff*) dynamic and consists of chords. The second system (measures 6-10) includes a first ending (1.) and a second ending (2.) with a repeat sign. The third system (measures 11-14) contains the lyrics: "ya - na, me trae - rás u - na san - dí - a, de co - ra - zón co - lo -". The fourth system (measures 15-18) includes a first ending (1.), a second ending (2.) marked "dal Segno al Fin", and a third ending (3.) leading to a final section in 3/4 time marked "Fin".

\* Este son es continuidad y variación del anterior, *La Guacamaya*.

[Tercer] Jarabe [Tapatío]

**Cantos populares jaliscienses**

Octavo Jarabe / pieza 1  
[ VIII / 1 ]

[Sinfonía, sobre el son popular de *El Borrachito*; cf. IXb/9]

[Piano]

**El Borrachito** [cf. II/6, IXb/9]

Canción popular tapatía  
[primera mitad del siglo XIX]

[ VIII / 2 ]

*pp*

An - do bo - rra - cho me an - do ca - yen - do si no me  
quie - res pa - ra \*\* hir - me yen - do.

\* Silencios en el manuscrito original; con efecto cómico y lírico en relación con el personaje costumbrista de El Borrachito.

\*\* *sic*, “hirme”, con *h* aspirada, característica de época en el habla popular jalisciense; en este caso, con una teatralidad que se puede asociar al hipo.

# Las Mañanitas <sup>[cf. V/5]</sup>

Canción popular tapatía  
[primera mitad del siglo XIX]

[ VIII / 3 ]

Que bo - ni - tas ma - ña - ni - tas co - mo que quie - re llo - ver a -

5

sí es - ta - ba la ma - ña - na cuan - do te em - pe - cé a que - rer ya

9

to - ca - ron la dia - na el ge - ne - ral lo man - dó a -

13

sí es - ta - ba la ma - ña - na cuan - do la tro - pa - mar - chó.

\* metacrusa / anacrusa interna (silencio de corchea no escrito en el ms. original).

# Los Papaquis\*

Son popular tapatío

[fines del siglo XVIII]

[ VIII / 4 ]

[Vivo]

Es a - quí o no es a - quí o se - rá más a - de - lan - te por - que di - cen que a - quí

The first system of the musical score is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "Es a - quí o no es a - quí o se - rá más a - de - lan - te por - que di - cen que a - quí".

vi - ve la ni - ña más a - rro - gan - te. *ff*

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "vi - ve la ni - ña más a - rro - gan - te. *ff*".

*D.C. cuanto se quiera [sic]*

The third system of the musical score concludes the piece with a double bar line. The lyrics are: "*D.C. cuanto se quiera [sic]*".

\* Del náhuatl *papaqui*, quien está muy feliz.

## *Balona* [sic]

Sinfonía de valona  
[primera mitad del siglo XIX]

[ VIII / 5 ]

Moderato

Musical score for 'Balona' in 2/4 time, key of B-flat major. The score is for piano and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics start with a forte 'f' marking. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

## *Quiéreme, chata*

Canción popular tapatía  
[mediados del siglo XIX]

[ VIII / 6 ]

Musical score for 'Quiéreme, chata' in 3/8 time, key of B-flat major. The score is for piano and includes lyrics. The tempo is 'Moderato'. The lyrics are: Quié - re - me cha - ta no seas co - bar - de si no me quie - res no ha - gas a - lar - de. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Continuation of the musical score for 'Quiéreme, chata' starting at measure 9. The score is for piano and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamics are marked 'ff' (fortissimo) and 'pp' (pianissimo). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

## La Paloma blanca

Canción popular tapatía  
[primera mitad del siglo XIX]

[ VIII / 7 ]

D.C.

U - na pa-lo-ma- blan - ca co - mo la nie - ve me ha - pi-ca-do en el al - ma cuan - to me due - le.

The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. A star symbol is placed above the first measure of the vocal line.

\* Al igual que en *El Borrachito* (segunda pieza de este Jarabe), aquí la palabra entrecortada tiene un sentido lírico y dramático, referente al tema de la canción.

## María Facica\*

Guineo tradicional  
[último tercio del siglo XVIII, primero del XIX]

[ VIII / 8 ]

Ma - ria Fa - ci - ca que - re ca - sá con ho - me ban - co de Por - tu - gá Ma - ria Fa -

The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. There are triplets indicated by a '3' over the notes.

ci - ca que - re ca - sá con ho - me ban - co de Por - tu - gá Ma - ria Fa - gá.

The score continues from the first system. It includes first and second endings for the final phrase. The key signature changes to 3/4 time.

\* Desde el título, que corresponde al nombre propio “María Francisca”, esta canción parodia el habla de la población de origen guineano (África centro-occidental), traída bajo esclavitud durante la última época colonial de la Nueva Galicia.



# La rosa morada

Canción popular  
[mediados del siglo XIX]

[ VIII / 9 ]

¿A dón - de vas pi - ni - ne - o?\*

Voy pa' la ro - sa mo - ra - da,\*\* a

The first system of the musical score is in 3/4 time. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: ¿A dón - de vas pi - ni - ne - o?\*, Voy pa' la ro - sa mo - ra - da,\*\* a.

5

ver si vie - nen los llan - ques\*

y al ca - bo ni vie - nen na - da.

The second system of the musical score is in 3/4 time. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: ver si vie - nen los llan - ques\*, y al ca - bo ni vie - nen na - da. The system ends with a double bar line and a key signature change to two sharps (F# and C#).

\* En el léxico regional popular de la época, “pinineo” significaba “pigmeo”.

\*\* Se respeta la grafía original en el ms. de Aguirre, si bien Rosa Morada debería escribirse con mayúscula, entendido como topónimo: Rosa Morada o Rosamorada, Jalisco (hoy estado de Nayarit), población de donde procede el testimonio del presbítero Cosme Santa Anna, sobre la existencia de mariachis en ese lugar, en 1852.

\* Hispanización regional de la época, del inglés *yankee* (pl. *yankees*).

[Cuarto] Jarabe Tapatío

[Jarabe Largo]

Noveno Jarabe / pieza 1  
[IXa / 1]

[La Vaquilla]  $\text{♩} = 112^*$

Piano

\* Indicación en el ms. original. Es el único metrónomo anotado en la *Colección*.

\*\* El ms. presenta las casillas 1 y 2 exactamente con la misma información, lo cual anularía la necesidad de las mismas. Es posible que el último Re en la m.i., segunda casilla, se tocara a la octava alta (como aquí se publica), para poder justificar esta segunda casilla de repetición.

\* Sin cambio de armadura en el ms. original.

\*\* Reiteración de la nota (sol), de acuerdo con el estilo y uso común en el son jalisciense (no es una errata en el ms. original).

## [*Planta*]

Vals tradicional en 3/8  
[primera mitad del siglo XIX]

[IXa/2]

Tempo di vals\*

Musical score for 'Planta', a traditional waltz in 3/8 time. The score is written for piano in G major. It consists of two systems of staves. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment, ending with a double bar line and repeat signs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

\* En el ms., *Tempo di Valz*.

## [*Minuete*]\*

Son tradicional  
[primera mitad del siglo XIX]

[IXa/3]

Moderato

Musical score for 'Minuete', a traditional son in 3/4 time. The score is written for piano in G major. It consists of two systems of staves. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment, ending with a double bar line and repeat signs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. There is a double asterisk (\*\*) above the second measure of the second system.

\* Acerca de la influencia Clásica sobre el *Jarabe Largo* enseguida de este *Minuete* y la *Planta* que le precede, cf. los *Dos Jarabes* de González Rubio, pp. 74-86 del presente volumen.

\*\* Sin puntillo en el ms. original.

6

10

*loco*

[IXa/4]

[Primer paseo]

[IXa/5]

\* La# en el original.

[Primer vals (en cinco partes)]

3

[ cf. VII / 1 ]

9 [Segunda parte] [Tercera parte: **Vámonos a Atemajac**]

17

24 [Cuarta parte: tema y dos variaciones]

31

37

41

46

50 [Coda]

# [El Tepic]

Danza habanera

[primera mitad del siglo XIX]

[IXa/6]

Moderato

The musical score is written for piano in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of three systems of music. The first system (measures 1-8) features a melody in the treble clef with triplets and first/second endings. The bass clef provides a steady accompaniment. The second system (measures 9-17) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 18-22) concludes the piece with more triplet figures. The tempo is marked 'Moderato'.

\* cc. 3, 5, 20 y 22, tresillos ligados en el ms. original, notación característica de Aguirre, con carácter expresivo.

[IXa/7]

[Segundo paseo]

25

\*\*

\*\* Sin calderón en el original.

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The right hand starts with a half note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note G4. The left hand has a half note chord (F#4, A4) with a fermata, followed by a quarter rest, then a quarter note G3. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The piece is in a 3/8 time signature.

[Súbito al Segundo vals]

Detailed description: This system contains measures 3 through 8. The right hand continues with eighth and sixteenth notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. At the end of the system, there is a double bar line and a change in time signature to 3/4.

[IXa/8] [Segundo vals (en dos partes)]

Allegretto

5

\* Ligado en el original.

Detailed description: This system contains measures 9 through 14. The right hand features a melodic line with slurs and a dotted line indicating a tie. The left hand has a simple accompaniment of chords and single notes. The key signature has two sharps, and the time signature is 3/4.



10

Musical notation for measures 10-14. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure 10 has an accent (^) over the first note. Measures 11-14 feature complex melodic lines with slurs and a fingering '5' in measure 14. The bass line consists of chords and single notes.

15

[Segunda parte]

Musical notation for measures 15-19. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 15 has a fingering '5' over a note. A double bar line with repeat dots is at the start of measure 16. Measures 16-19 show a melodic sequence with slurs and a fermata in measure 19. The bass line has chords and single notes.

20

Musical notation for measures 20-24. Treble clef, key signature of two sharps. Measures 20-24 feature a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The bass line has chords and single notes.

25

Musical notation for measures 25-29. Treble clef, key signature of two sharps. Measures 25-29 feature a melodic line with slurs. The bass line has chords and single notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots in both staves.

# Jarabe Corriente

Son tradicional jalisciense

[primera mitad del siglo XIX]

**Giusto** [*Minuete inicial, cf. IXb / 10*]

[IXb / 1]

\* Ligado en el original.

[IXb / 2]

**Andantino** [*vals*]

\* Para una comparación de estilo, cf. *Dos Jarabes* de González Rubio, pp. 74-86 de este volumen.

\*\* Reiteración de la nota (fa), de acuerdo con el estilo y uso común en el son jalisciense (no es una errata en el ms. original). Véase c.23 (m.d.) del *Jarabe Largo* (pág. 61).

[IXb / 3] [Primer zapateado]

The first system of the musical score for 'Primer zapateado' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The music features a series of triplet chords and eighth notes. The first six measures are marked with a '3' above the notes, indicating triplets. The final two measures of this system also feature triplets.

The second system of the musical score for 'Primer zapateado' begins at measure 8. It features first and second endings. The first ending (marked '1.') leads to a section with triplets and slurs, some of which are marked with an asterisk (\*). The second ending (marked '2.') also leads to a section with triplets and slurs. The key signature and time signature remain the same. There are some specific markings like '\*\*' in the bass staff.

\* Tresillos ligados en el ms. original.  
 \*\* Omisión del sostenido en el ms. original.

The third system of the musical score for 'Primer zapateado' begins at measure 17. It features first and second endings. The first ending (marked '1.') leads to a section with triplets and slurs. The second ending (marked '2.') also leads to a section with triplets and slurs. The key signature and time signature remain the same. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

[IXb / 4] [Primer paseo, con gusto de minueto]

The first system of the musical score for 'Primer paseo, con gusto de minueto' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The music features a series of eighth notes and chords. The first six measures of the upper staff are marked with a slur and a '3' above the notes, indicating a triplet. The lower staff features a continuous eighth-note accompaniment.

[IXb/5] [Segundo zapateado]

Musical score for [IXb/5] [Segundo zapateado]. The score is in 2/4 time, key of D major. It features a series of eighth-note triplets in both the treble and bass staves. The first measure of the treble staff has two asterisks (\*\*). The piece concludes with a final triplet in the bass staff.

\* Sin metro anotado en el manuscrito original (por omisión de Aguirre).  
 \*\* Tresillos ligados en el manuscrito original, en un contexto de intencionalidad expresiva.

[IXb/6] [Descanso]

Musical score for [IXb/6] [Descanso], starting at measure 10. The treble staff contains eighth-note triplets and rests, while the bass staff features a steady eighth-note accompaniment. The piece ends with a final triplet in the bass staff.

Continuation of the musical score for [IXb/6] [Descanso]. The treble staff continues with eighth-note triplets and rests, and the bass staff maintains its accompaniment. The piece concludes with a final triplet in the bass staff.

[IXb/7] [Segundo paseo, en estilo ranchero]

Musical score for [IXb/7] [Segundo paseo, en estilo ranchero], starting at measure 14. The treble staff features a melodic line with eighth notes and rests, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

[ IXb / 8 ] [*El Palomo*, son popular]

11

7

[ IXb / 9 ] [*El Borrachito*, son popular; cf. VIII / 1]

16

4

[ IXb / 10 ] **Despedida** (*Minuete final*), cf. IXb / 1 ]

The first system of musical notation for 'Despedida' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system of musical notation continues the piece. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. The number '5' is written above the first measure of the treble staff, and the number '6' appears below the treble staff in three different measures, likely indicating fingerings for the right hand.

The third system of musical notation concludes the piece. It includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. The number '9' is written above the first measure of the treble staff. Dashed lines labeled '8va' indicate octave transpositions in the treble staff. The system ends with a double bar line and a final chord in the bass staff.

[ IXb / 11 ] **Estribillo**

The 'Estribillo' section is presented with a vocal line in the treble staff and a piano accompaniment in the bass staff. The time signature is 2/4 and the key signature has one sharp (F#). The lyrics are: "Sí co - mo no trai - go o - ja - lá y tra - je - ra cuar - ti - lla en la ma - no la mi - tad le die - ra." The word "FINAL\*\*" is written at the end of the system. There are asterisks (\*) above the final notes of the vocal line, indicating ligatures.

\* Ligaduras en el ms. original.

\*\*Final de la *Colección* o retorno a su inicio, con el son de *El Pedregal*.

Sarabe, puerto

Para el Piano = Sorte por el

Ciudadano, Juan Gonzalez Rubio

Y lo dedica a su Amigo y Compañero C. Jose =

Maria = Lopez

## Primer Jarabe\*

Puesto para el Piano = Forte [*sic*]  
[Guadalajara, Jalisco, ca.1840]

Jesús González Rubio  
a su amigo y compañero José María López

[Moderato; tempo de minuetto]

Piano

[*f*]

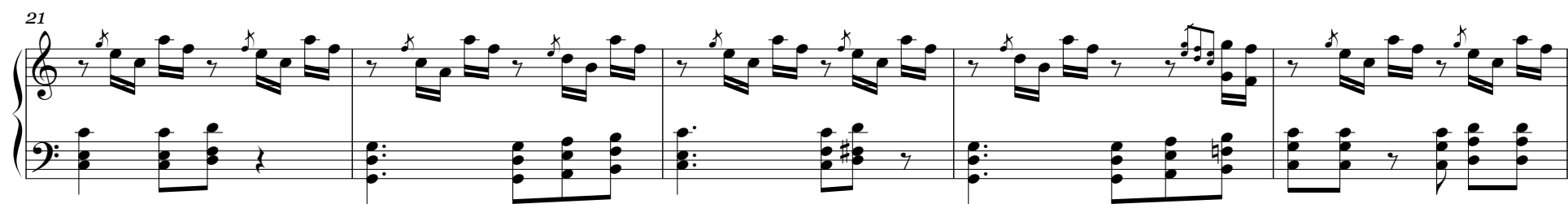
\* Estos *Primer* y *Segundo Jarabes* son las piezas más antiguas que se conservan, compuestas para el pianoforte en el occidente de México. Desde el punto de vista estructural, armónico y rítmico, presentan cuestiones abiertas, difíciles de resolver, dado que no se tiene mayor información acerca de esta música. La mayor parte del contenido musical resulta más afín al arpa tradicional de Jalisco, empleada en los jarabes, en los siglos XVIII y XIX; sin embargo, la portadilla en manuscrito del compositor, señala claramente la participación del “Piano = Forte” (?).



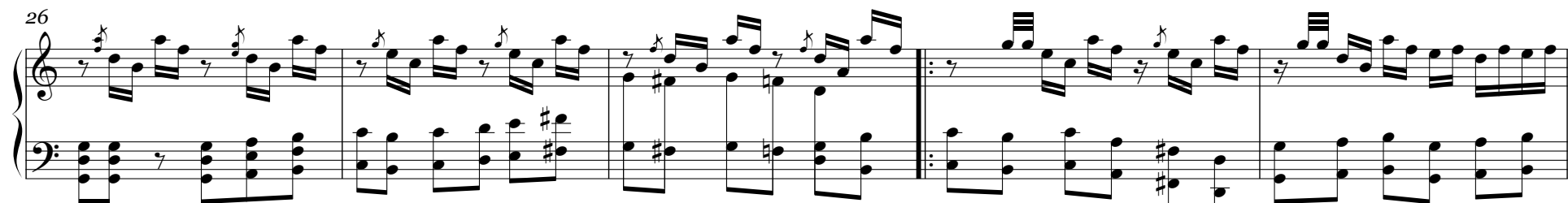
16 [primeras variaciones sobre el son de *El Perico*] [ 7 7 7 7 7 7 7 7 7 ]



21



26



31



36 1. 2. [Andantino]

*Fin*

41

46

51

56

61

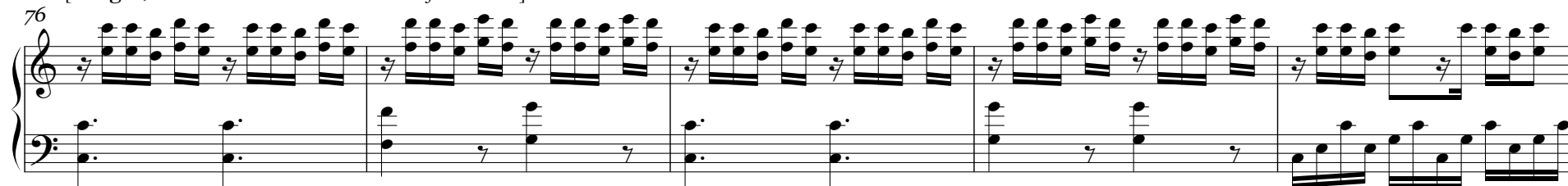
67

72

Lugar del verso  
[improvisación]

[Allegro; variaciones sobre el son de *El Juan Lanas*]

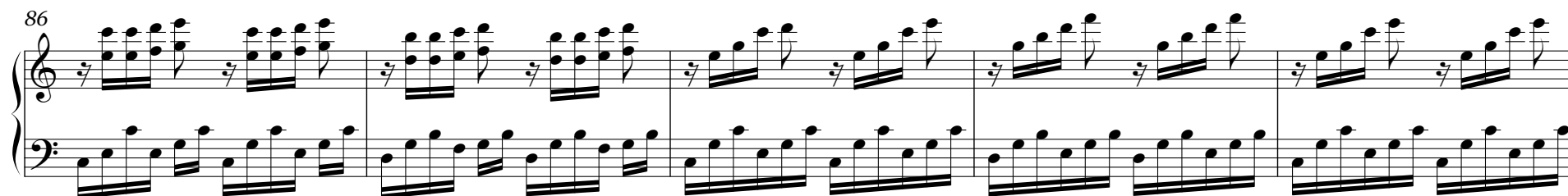
76



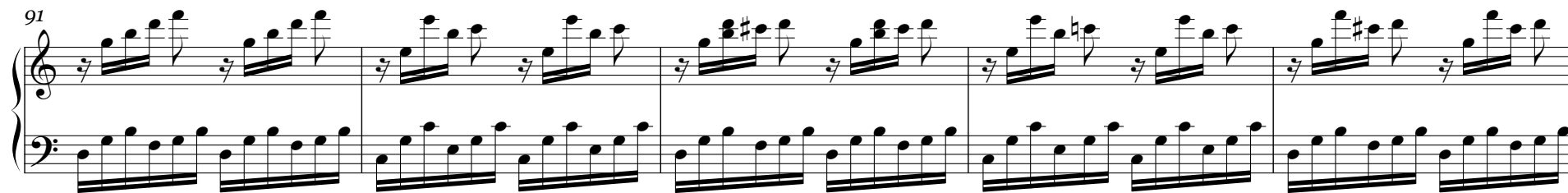
81



86



91



96

Musical score for measures 96-98. The piece is in 3/4 time. Measure 96 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 97 continues the melodic line with some chromaticism. Measure 98 concludes the phrase with a half note in the treble and a quarter rest in the bass.

99

Musical score for measures 99-101. Measure 99 continues the melodic line. Measure 100 shows a change in the bass line, moving to a lower register. Measure 101 ends with a half note in the treble and a quarter note in the bass.

102 [segundas variaciones sobre el son de *El Perico*]

Musical score for measures 102-105, titled "[segundas variaciones sobre el son de *El Perico*]". The piece is in 3/4 time. Measure 102 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 103 continues the melodic line. Measure 104 concludes the phrase with a half note in the treble and a quarter rest in the bass. Measure 105 continues the melodic line.

106

Musical score for measures 106-109. Measure 106 continues the melodic line. Measure 107 shows a change in the bass line, moving to a lower register. Measure 108 concludes the phrase with a half note in the treble and a quarter rest in the bass. Measure 109 continues the melodic line.

110

3 3 3 3 6 6

114

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

118

[p subito] [p o c o a

121

p o c o c r e s c.]

125 *[poco a poco rall.]* [Andantino]

Lugar del 2o verso  
[2a improvisación] *[pp]*

130

134 *[poco a poco cresc.]*

137

141

[pp]

145

p

149

[poco a poco cresc.]

152

6

Al Principio y hasta el Fin,  
o hágase la Conclusión en su lugar.

[f]

Lugar del estribillo



# Segundo Jarabe

Puesto para el Piano – Fortte [*sic*]  
(Guadalajara, Jalisco, ca.1840)

Jesús González Rubio

[Moderato; tempo de minuete]

Piano [*f*]

5

9 [variaciones sobre el son de *El Perico*]

13

The musical score is written for piano in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). It is divided into four systems. The first system (measures 1-4) is marked [Moderato; tempo de minuete] and [f]. The second system (measures 5-8) continues the piece. The third system (measures 9-12) is marked [variaciones sobre el son de El Perico] and changes to 6/8 time. The fourth system (measures 13-16) continues in 6/8 time, with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) at measure 13. The score concludes with a double bar line at the end of measure 16.

17

21

\* El manuscrito presenta un *Segno* aquí, seguido de otro en el c. 25, lo cual produce ambigüedad. Probablemente el primero, en el c. 23, sea un error.

25

29

33

3

37

41

45

[Allegro; variaciones sobre el son de *El Juan Lanas*]

1.

2.

\*

Fin

\*Casillas omitidas en el original.

51

\*Becadro en el original.

57

[Coda]

\*Bemol en el original.

62

[Dal segno al Fin]



El filarmónico Jesús González Rubio (1804–1874), primer maestro de Clemente Aguirre y autor de los dos últimos jarabes del presente volumen. Reconstrucción artística de Bolívar Rodríguez, hecha en 2019, a partir del retrato original que aparece en el libro de Joaquín Romo, *Apuntes históricos, biográficos, estadísticos y descriptivos de la capital del estado de Jalisco*, Imprenta de Irineo Paz, Guadalajara, 1888 (p. 110).

**Secretaría de Cultura**

Alejandra Frausto Guerrero  
Secretaria

Marina Núñez Bepalova  
Subsecretaria de Desarrollo Cultural

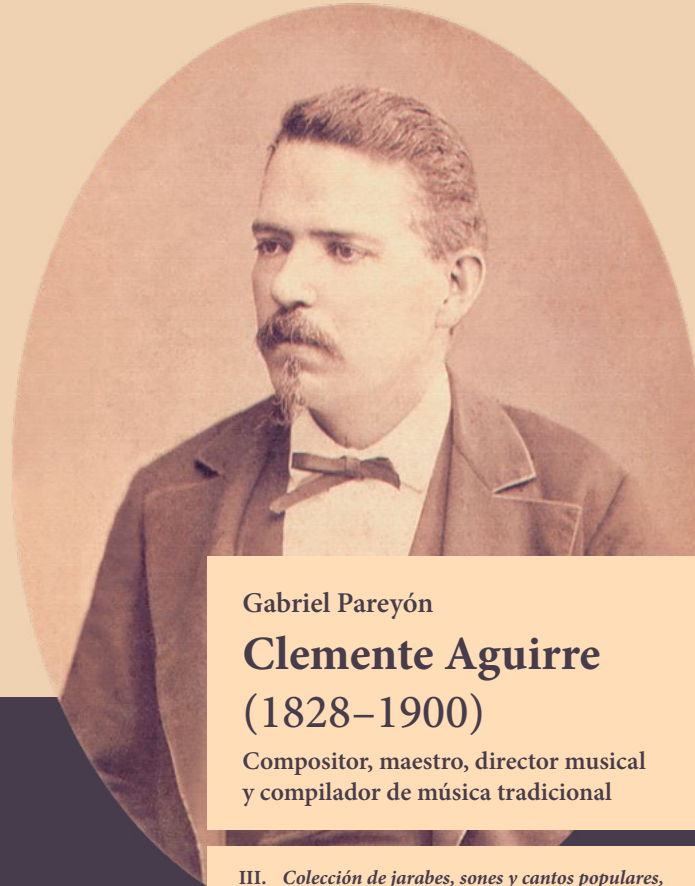
**Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura**

Lucina Jiménez  
Directora general

Mónica Hernández Riquelme  
Subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas

Lilia Torrentera Gómez  
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Víctor Barrera García  
Director del Centro Nacional de Investigación,  
Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”



Gabriel Pareyón

**Clemente Aguirre**  
(1828–1900)

Compositor, maestro, director musical  
y compilador de música tradicional

III. *Colección de jarabes, sones y cantos populares, tal y como se usan en el Estado de Jalisco*, recopilados por Clemente Aguirre, seguidos de *Dos Jarabes*, de Jesús González Rubio (1804–1874)

Producción digital a cargo del Centro Nacional  
de Investigación, Documentación e Información  
Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM).

México, abril 2023



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**



**CENIDIM**