



Smithsonian Folkways



Serrano de Corazón

GUILLERMO VELÁZQUEZ Y LOS LEONES DE LA SIERRA DE XICHÚ



Serrano de Corazón

GUILLERMO VELÁZQUEZ Y LOS LEONES DE LA SIERRA DE XICHÚ

1. Serrano de corazón Highlander at Heart 6:41
2. Saludo y pinto mi raya I Extend Greetings and Stake My Claim 9:49
3. Brota mi canto y se ufana My Voice Springs Forth Proudly 5:32
4. La topada de poetas The Poets' *Topada* 19:55
5. Nací en el Puerto de Palmas I Was Born in El Puerto de Palmas 8:25
6. El huapango resplandece *Huapango* Is Resplendent 5:10
7. Otro que mejor se queda Another One Who Decides to Stay 5:04
8. Si todo fuera al revés If Everything Were Reversed 9:15
9. Con un indignado amor With an Indignant Love 6:45

Left/Izquierda: Arturo Lara, Vincent Velázquez, Guillermo Velázquez, Nicacio López, María Isabel "Chabe" Flores, and Mario González.

Right/Derecha: Couple dancing in Xichú, Guanajuato's annual huapango arribeño topada.

All lyrics written by Guillermo Velázquez except for track 9, lyrics by Vincent Velázquez.

Track 1 melody written by Guillermo Velázquez. Track 4 first *jarabe* melody written by Anastasio Hernández and third *jarabe* melody written by Mario González. Track 5 second melody, titled "A los quince años," written by Guillermo Velázquez. All other melodies are traditional.

This project has received federal support from the Latino Initiatives Pool, administered by the Smithsonian Latino Center.

Este proyecto recibió apoyo federal del Fondo para Iniciativas Latinas, administrado por el Centro Latino del Smithsonian.

SFW CD 40572 © 2016
Smithsonian Folkways Recordings



INTRODUCTION

Alex E. Chávez



THE XICHÚ SIERRA AND ITS MUSIC

Every year in the mountains of northeastern Guanajuato, Mexico, the town of Xichú celebrates the New Year with a festival surrounding a climactic *topada* performance. Two *huapango arribeño* ensembles face one another in the central plaza, engaging in a marathon musical and poetic duel, which begins just before midnight on December 31st and lasts through noon the following day, January 1st. During the performance, both groups—made up of two violins (a lead and second fiddle, or *primera* and *segunda vara*), a *guitarra quinta huapanguera* (eight-stringed bass-guitar played by the poet-practitioner, or *poeta*), and *vihuela* or *jarana* (both small five-stringed chordophones)—tower above the audience atop raised benches (*tablados*), one at each end of the plaza, facing each other while a sea of people dance below them. The intense back-and-forth of music and improvised poetry that unfolds fuels the thousands who stomp their feet to the point of exhaustion. Minutes become hours, and darkness transforms into morning before it's suddenly over.

Left: Guillermo Velázquez

Opposite: Arturo Lara

INTRODUCCIÓN

Alex E. Chávez

LA SIERRA DE XICHÚ Y SU MÚSICA

Cada año en las montañas del noreste de Guanajuato, México, el pueblo de Xichú celebra el Año Nuevo con un festival alrededor de una presentación culminante de topada. Dos ensambles de huapango arribeño se presentan en la plaza central, enfrentándose en un duelo maratónico musical y de poesía, el cual comienza justo antes de medianoche del 31 de diciembre y dura justo hasta el mediodía del día siguiente, 1 de enero. Durante la presentación, ambos grupos—integrados por dos violines (un violín primero y un violín segundo, o primera y segunda vara), una guitarra quinta huapanguera (guitarra baja de ocho cuerdas ejecutada por el poeta), y vihuela o jarana (ambos cordófonos pequeños de cinco cuerdas)—se ubican sobre bancos elevados (tablados), uno en cada extremo de la plaza, enfrentados mientras un mar de gente baila abajo en medio de los dos. El intenso intercambio de música y poesía improvisada que se despliega alimenta el fuego de las miles de personas que marcan con sus pies el zapateado hasta amanecer exhaustos. Los minutos se vuelven horas, y la oscuridad se vuelve la mañana, antes de terminar repentinamente.

Derecha: Arturo Lara

Opuesta: Guillermo Velázquez



Huapango arribeño, a musical genre little known outside its region of origin in the Mexican states of Guanajuato, Querétaro, and San Luis Potosí, takes its name from the Nahuatl word *cuauhpanco*—*cuauitl* meaning ‘wood’, *pan* designating ‘atop’, and *co* ‘place’, signifying ‘on top of the wood’ and referring to the wooden platform (*tarima*) atop which people perform patterned footwork (*zapateado*) to vernacular Mexican stringed music. This seems to indicate that *huapango* refers explicitly to ritual dance, and in part it does, for it may be seen as synonymous with the *fandango*, a social gathering centered on dance and music-making in 18th-century New Spain. The term *arribeño* (highlander) refers to the mountainous region of the states of Guanajuato and Querétaro (known as La Sierra Gorda) and to the midregion of San Luis Potosí (La Zona Media), which sits higher in altitude than the *huasteca* portion of the state, home to the Téenek (or Huastec) Indians and the more widely known *huasteco* style of *huapango*.

To speak of the communities of northeastern Guanajuato, one must consider the long cultural history of the region. At the dawn of the colonial period, Spanish explorers discovered rich mineral seams in the greater Chichimeca region—which includes the present-day state of Guanajuato—making it and its surrounding area one of the world’s leading silver-extraction sites. Mining and exploration spread to the adjacent Sierra Gorda portion of northeastern Guanajuato as early as the 1580s. During this period, Spanish settlers often enslaved indigenous people to work in the mines. *Chichimeca* is a term used by Nahuatl- and Spanish-speakers to denote several nomadic and seminomadic peoples inhabiting northern Mexico. These included the Guachachiles in San Luis Potosí, the Pames in Querétaro, and the Guamares in Guanajuato. Ensuing tensions resulted in the Chichimeca War (1550–1590), one of the costliest and longest conflicts during the colonial period. Some of these mines remained active well into the 20th century, including those of Xichú. This small town, bordered by the state of San Luis Potosí to the north and Querétaro to the south, takes its name from its indigenous inhabitants, who called the area Maxichú (my grandmother’s sister). Its present-day mestizo and indigenous people take pride in the beauty and traditions of their native highlands, including *huapango arribeño* and the yearly public celebrations that surround it.

El huapango arribeño, un género musical poco conocido fuera de su región de origen en los estados mexicanos de Guanajuato, Querétaro, y San Luis Potosí, toma su nombre de la palabra náhuatl *cuauhpanco*—*cuauhuitl* significando ‘madera’, *pan* refiriéndose a ‘lo alto’, y *co* ‘lugar’, todo esto con el significado de ‘encima de la madera’ y refiriéndose a la plataforma de madera (tarima) en lo alto de la cual la gente baila zapateado a varias músicas de cuerda en México. Esto parece indicar que *huapango* se refiere explícitamente a la danza ritual, y en parte así es, ya que puede parecer como sinónimo con el fandango, una reunión social centrada en la danza y la música proveniente de la Nueva España del siglo dieciocho, cuyo antecedente es la danza de parejas española. El término *arribeño* (proveniente de las tierras altas) se refiere a la región montañosa de los estados de Guanajuato y Querétaro (conocida como La Sierra Gorda) y a la región central de San Luis Potosí (La Zona Media), la cual se ubica en una altitud más alta que la porción huasteca del estado, hogar de los Indios Téenek (o Huastecos) y del más ampliamente conocido estilo huasteco del huapango.

Para hablar de las comunidades de la parte noreste de Guanajuato, uno debe considerar la larga historia cultural de la región. Al amanecer del período colonial, los exploradores españoles descubrieron ricas vetas minerales en la gran región Chichimeca—la cual incluye el estado actual de Guanajuato—haciendo de ésta y de sus alrededores uno de los sitios de extracción de plata más importantes del mundo. La minería y la exploración se extendieron a la porción adyacente de Sierra Gorda en el noreste de Guanajuato tan temprano como la década de 1580. Durante este período, los pobladores españoles frecuentemente esclavizaron a los pueblos indígenas para trabajar en las minas. *Chichimeca* es un término utilizado por los hablantes de náhuatl y español para designar a varios pueblos nómadas y semi nómadas que habitaban el norte de México. Estos incluían los Guachachiles en San Luis Potosí, los Pames en Querétaro, y los Guamares en Guanajuato. Las tensiones resultaron en la Guerra Chichimeca (1550–1590), uno de los conflictos más costosos y largos del período colonial. Algunas de estas minas continuaron activas hasta bien entrado el siglo veinte, incluyendo aquellas de Xichú. Bordeado por el estado de San Luis Potosí en el norte y Querétaro en el sur, Xichú toma su nombre de los habitantes indígenas, quienes llamaban el área Maxichú (la hermana de mi abuela). Su población actual de mestizos se enorgullecen de la belleza de sus tradiciones mestizas, incluyendo el huapango arribeño y las celebraciones públicas anuales que lo rodean.



HUAPANGO

The term *huapango* typically references its signature rhythm, in a galloping 6/8 meter. Indeed, most appreciators of Mexican music can recognize *huapango* in any of its variations, whether it be the accordion-based stylings of Mexico's *música norteña* or rendered with dramatic *bel canto* flair by the immortal stars of the golden era of Mexican cinema. This latter image exists as an archetype of classic or authentic *huapango*. However, while the popularity of this music outside its region of origin—the overlapping northeastern Mexican states of Guanajuato, Hidalgo, Puebla, Querétaro, San Luis Potosí, Tamaulipas, and Veracruz—owes much to the silver screen, this stylized representation lays bare the complicated relationship between music and nationalism in the 20th century, and subsequently sheds light on the relative absence of *huapango arribeño* from this story.

The *huasteco* variant of *huapango* is one of many regional string musics popularized in the years following the Mexican Revolution (1910–1920) as state-sponsored cultural education efforts featuring sanitized folkloric performances of select *aires nacionales* played a role in deeming certain musics ideal expressions of *Mexicanidad* (Mexican cultural nationalism). At the same time, radio and cinema emerged as powerful commercial vehicles for disseminating the *huasteco* variant of *huapango*. Influential songwriters, such as Elpidio Ramírez, even copyrighted some of the traditional repertoire; others, including Severiano Briceño, Cuco Sánchez, Lorenzo Barcelata, and José Alfredo Jiménez, noting the success of the genre, authored their own *huapango*-inspired compositions. The resulting streamlined popular style quickly became an emblematic sound of assumed national tradition. Nevertheless, its historical origins, more broadly as a regional music, parallel those of adjacent styles, such as the *son jarocho* from Veracruz. These musics are at their core, the product of centuries of culture-building by indigenous, African, and European (largely Spanish) populations dating back to the colonial era.

HUAPANGO

El término *huapango* típicamente se refiere a un ritmo particular, en un acelerado metro de 6/8. Ciertamente, la mayoría de los que aprecian la música mexicana pueden reconocer el huapango en cualquiera de sus variantes, ya sea los estilos basados en la música de acordeón norteña o entregado con la gracia dramática del bel canto por las estrellas inmortales de la época de oro del cine mexicano. Esta última imagen existe como un arquetipo del auténtico y clásico huapango. Sin embargo, mientras la popularidad de esta música fuera de su región de origen—los estados traslapados del noreste de México tales como Guanajuato, Hidalgo, Puebla, Querétaro, San Luis Potosí, Tamaulipas y Veracruz—le debe mucho a la pantalla grande, esta representación estilizada desnuda la complicada relación entre la música y el nacionalismo en el siglo veinte, y subsecuentemente ilumina la relativa ausencia del huapango arribeño en esta historia.

La variante huasteca del huapango es una de muchas músicas de cuerda regionales popularizadas en los años que siguieron a la Revolución Mexicana (1910–1920) como esfuerzos de educación cultural financiados por el estado y que presentaban interpretaciones folklóricas de aires nacionales seleccionados jugaron un papel en considerar a ciertas músicas como expresiones ideales de mexicanidad. Al mismo tiempo, la radio y el cine surgieron como poderosos vehículos comerciales para diseminar la variante huasteco del huapango.

Escritores de canciones influyentes, tales como Elpidio Ramírez, hasta registraron algo del repertorio tradicional; otros, incluyendo a Severiano Briceño, Cuco Sánchez, Lorenzo Barcelata y José Alfredo Jiménez, notando el éxito del género, compusieron sus propias obras inspiradas en el huapango. El estilo popular resultante rápidamente se convirtió en un sonido emblemático de asumida tradición nacional. Sin embargo, sus orígenes históricos, más ampliamente como una música regional, paralela aquellos estilos adyacentes, tales como el son jarocho de Veracruz. En fin, estas músicas son mestizas en su centro, producto de siglos de construcción cultural realizada por pueblos indígenas, africanas y europeas (mayormente españolas) que datan de la época colonial.



FIDDLE MUSIC, HIGHLAND MUSIC

Huapango huasteco and *arribeño* are thought to exist beneath the arch of what is considered *son*, typified by four traits: (1) *son* is played almost exclusively by stringed instruments; (2) Spanish poetic forms are the primary lyrical conventions; (3) it is predominantly performed in triple meter; and (4) it is associated with terpsichorean practices. To a degree, these traits distinguish *huapango* from other Mexican musical genres: the *corrido* (Mexican ballad), the accordion-driven *norteña* of northern Mexico, and the brass and woodwind *banda popular* of the Pacific coast. However, this designation is a product of official narratives, which have canonized select Mexican genres to the exclusion of others. Despite exhibiting musical features similar to those of *son*, *huapango arribeño* should be taken on its own terms. Indeed, the music is often called *música de vara* (fiddle music).

Think of *huapango arribeño* as an elaborate musical architecture. There is gravity behind the sudden drops and shifts that lift you up and down between verses and melodies. One of its most salient features is the use of the Spanish *décima*—an octosyllabic ten-line stanza, rhyming A B B A A C C D D C—as *poetas* use the form to assemble lyrical narratives. The *décima* has been popular throughout Latin America since the colonial period; its most widely used variant is accredited to Vicente Gómez Martínez Espinel (1550–1624), an acclaimed Spanish writer and musician of the Siglo de Oro (Golden Age). Guillermo Velázquez elaborates on the poet's role:

“*The poet is a conduit of the collectivity; he is an antenna that absorbs what in the community is uncertainty, is desire, is what is dreamt, is memory, is in need of expression.... That has much to do with the poet's burden of responsibility, for the troubadour must be permanently attentive: "what is happening here? what is happening over there?"*

This forms the basis of the poetic axiom called *fundamento*, the foundational ground upon which thematic elaborations arise and which allows the poets to engage in debate. Accordingly, audiences request performances because they expect to witness this lyrical florescence.

MÚSICA DE VARA, MÚSICA SERRANA

El huapango huasteco y el arribeño se cree que existen bajo el arco de lo que se considera son, tipificado por cuatro características: (1) el son es interpretado casi exclusivamente por instrumentos de cuerdas; (2) las formas poéticas españolas son las convenciones líricas primarias; (3) es predominantemente interpretado en metro ternario; y (4) se asocia con baile tradicional. Hasta cierto punto, estas características distinguen al huapango de otros géneros musicales mexicanos: el corrido, la música norteña guiada por el acordeón, y la banda popular de la costa del Pacífico. Sin embargo, esta denominación es producto de las narrativas oficiales, las cuales han canonizado a algunos selectos géneros mexicanos con exclusión de otros. A pesar de exhibir características musicales similares a las del son, el huapango arribeño debe ser tomado por sí mismo. En efecto, la música es llamada frecuentemente música de vara (música de violines).

Piensen en el huapango arribeño como una elaborada arquitectura musical. Hay cierta gravedad detrás de los repentinos cambios y caídas que te llevan arriba y abajo entre versos y melodías. Una de sus más marcadas características es el uso de la décima hispánica—una estrofa octosilábica de diez líneas, con rima A B B A A C C D D C—tal como los poetas la practican usando la forma para desarrollar narrativas líricas. La décima ha sido popular en toda América Latina desde el período colonial; su variante más utilizada es atribuida a Vicente Gómez Martínez Espinel (1550–1624), un aclamado escritor español y músico del Siglo de Oro. Guillermo Velázquez explica el papel del poeta:



El trovador es un condensador de la colectividad; es un antena que concentra en si lo que en la comunidad es inquietud, es anhelo, es sueño, es memoria, es necesidad de expresión.... Eso tiene que ver con la responsabilidad que tiene el poeta, el trovador para estar permanente atento —“¿qué sucede aquí, qué sucede allá?”

Esto forma la base del axioma poético llamado fundamento, el cimiento donde se levantan las elaboraciones temáticas y que permite a los poetas participar en el debate. A la vez, las audiencias solicitan presentaciones porque esperan ser testigos de este florecimiento.

As the poetic form conventionally used in *huapango arribeño*, the *décima* is configured as either a *poesía* or a *decimal*. The term *poesía* refers to the lyrical content of the first portion of the prototypical *huapango arribeño* musical piece, which follows this format: (1) *poesía*; (2) *decimal-valona*; and (3) *jarabe* or *son*, which I refer to as *pieza arribeña*. Its tonal cadence is the familiar I–IV–V (root, subdominant, dominant) diatonic three-chord progression, nearly always played in major keys—D, A, G. The *poesía* portion is anchored by a quatrain and follows the *pie forzado* (forced rhyme) format, whereby the final verse of each *décima* mirrors the first of the base quatrain. (*Example below*)



Quatrain

A—SALUDO Y DE UNA VEZ PINTO MI RAYA
B—PARA NO DAR LUGAR A CONFUSIONES
B—ORIUNDOS DE XICHÚ SOMOS LOS LEONES,
A—¡SERRANOS Y HASTA EL FIN SIEMPRE EN BATALLA!

Décima

A—Con toda la atención que me merecen
B—saludo y los abrazo muy contento
B—invocando a la lluvia, al sol, al viento
A—y fuerzas que en los soños resplandecen;
A—en nosotros retoñan y florecen
C—memoria y tradición como atalaya
C—desde donde observamos lo que haya
D—digno de publicar a voz en cuello
D—y como trovador me ocupo de ello:
C—SALUDO Y DE UNA VEZ PINTO MI RAYA.

Como la forma poética utilizada convencionalmente en el huapango arribeño, la décima está configurada como una poesía o un decimal. El término *poesía* se refiere al contenido lírico de la primera porción de la pieza prototípica musical del huapango arribeño, el cual sigue este formato: (1) poesía; (2) decimal—valona; y (3) jarabe o son, al cual me refiero como pieza arribeña. Su cadencia es la familiar progresión diatónica I–IV–V (tónica, subdominante, dominante) de tres acordes, casi siempre interpretada en las tonalidades mayores—Re, La, Sol. La poesía está anclada en una planta cuarteta y sigue el formato de pie forzado (rima forzada), mientras el verso final de cada décima hace espejo con el primero de la planta cuarteta. (*Ejemplo opuesta*)



The poet begins the *poesía*, which is always memorized, by singing the quatrain in 6/8 or an asymmetrical time signature. In irregular or complex meters, the melody of the quatrain is subdivided into simple and compound meters. The violins restate and loop the quatrain melody until the poet stops to recite a *décima*, at which time the entire ensemble halts. This sequence is repeated no less than four times. After singing the quatrain of the *poesía* section for the final time, the poet begins to grasp at the skeletal form of the improvised *décimas* he is about to release as part of the second portion, whose lyrical component is called the *decimal*, while its musical structuring is known as the *valona*.

Vicente Mendoza (1947) defines the *valona* as the act of glossing a base quatrain with four corresponding *décimas*, such that the final verse of the first *décima* mirrors the first verse of the base quatrain, the final verse of the second *décima* mirrors the second, and so on. Both Gabriel Saldívar (1934) and Socorro Perea (1989) suggest the name comes from the Spanish word *valedor* (worthy comrade), referencing its possible laudatory function. Mendoza, in contrast, claims the term refers to soldiers who arrived in New Spain from the Valona region of Belgium. Whatever its origins, the *valona* seems to have been popular in the 18th century throughout New Spain. By the time of Mendoza's research, in the first half of the 20th century, he locates its practice in the states of Jalisco, Michoacán, Guerrero, and Veracruz, but makes no mention of its presence in the *arribeño* region. In the *huapango arribeño*, the term *valona* most often refers to the music that accompanies the gloss, specifically the violin interludes played between the *décimas*, and the actual lyrical glossing is called the *decimal*. Unlike the *poesía*, the base quatrain is sung only once at the beginning of this section and is never returned to. Moreover, the *décimas* are sung (not recited), always octosyllabically, and improvised, rather than memorized. The *guitarra quinta huapanguera* and *vihuela* or *jarana* strum along, as the violins play a series of melodies called *remates* between the glossed *décimas*. One in particular, called the *valoneado*, anchors this melodic bundling.

El poeta comienza la poesía, que es siempre memorizada, cantando la redondilla en 6/8 o en una medida de tiempo asimétrica. En metros irregulares o complejos, la melodía de la cuarteta se subdivide en metros simples y compuestos. Los violines reexponen y repiten una y otra vez la melodía de la planta hasta que el poeta se detenga y recita una décima, momento en que se detiene el ensamble. Esta secuencia se repite no menos de cuatro veces. Después de cantar la sección de la redondilla de la poesía por última vez, el poeta comienza a acercarse a la forma esquemática de las décimas improvisadas que está a punto de soltar como parte de la segunda porción, cuyo componente lírico es el llamado decimal, mientras su estructura musical se conoce como valona.

Vicente Mendoza (1947) define la valona como el acto de glosar sobre una base de cuarteto con cuatro décimas correspondientes, de manera que el verso final de la primera décima hace espejo con el primer verso de la base de cuarteto, el verso final de la segunda décima hace espejo con la segunda, y así sucesivamente. Tanto Gabriel Saldívar (1934) como Socorro Perea (1989) sugieren que el nombre proviene de la palabra española *valedor* (camarada valioso), haciendo referencia a una posible función laudatoria. Mendoza, en contraste, opina que el término se refiere a soldados que llegaron a Nueva España de la región valona de Bélgica. Cualquiera sea su origen, la valona parece haber sido popular en el siglo 18 en toda la Nueva España. En el tiempo de la investigación de Mendoza, en la primera mitad del siglo 20, el ubica su práctica en los estados de Jalisco, Michoacán, Guerrero y Veracruz, pero no hace mención de su presencia en la región arribeña. En el huapango arribeño, el término *valona* casi siempre se refiere a la música que acompaña la glosa, específicamente los interludios de violin interpretados entre las décimas, y el acto de glosar se llama el decimal. Al contrario de la poesía, la planta es cantada una sola vez al principio de esta sección y nunca se repite. Más aún, las décimas se cantan (no se recitan), siempre octosiládicamente, e improvisadas, más que memorizadas. La guitarra quinta huapanguera y vihuela o jarana acompañan, mientras los violines tocan una serie de melodías llamadas remates entre las décimas glosadas. Una en particular, llamada el valoneado, ancla este grupo melódico.

Left: Mario González
Opposite: Nicacio López



The third section is the *jarabe* or *son*, which is always played in 6/8 and showcases the violinists, with minimal lyrical participation. This portion most resembles the commonly recognized *huapango* rhythmic style. Here, the *primera vara* has the liberty to choose what *jarabe* or *son* is to be played, and the *segunda vara* follows. In the case of a *son*, violinist Mario González elaborates, “*Sones* are recognizable because they are slower and less intense.” They include two to three verses in *sextilla* form (six-line stanzas), usually sung by the *vihuelero* or *jaranero*. González continues, “The *jarabe* is livelier, with greater intensity and a more uplifting melody.” *Jarabes*, in particular, provide seemingly endless sequencing possibilities. Speaking of the *jarabe* name, Hernández Azuara suggests it is “an analogous reference to the drug of the same name, made of various healing herbs and sweet and palatable, and the musical *jarabe* is composed of various musical sounds and melodies that give [it] its form” (2003:117). Denounced by the Roman Catholic Church during the Inquisition in both Mexico and Spain, the *jarabe* emerged as a powerful cultural symbol after the Mexican War of Independence (1810–1820). In the 20th century, it has been associated with the regional musics of Jalisco, most notably the mariachi.

La tercera sección es el jarabe o son, el cual siempre es interpretado en 6/8 y exhibe el trabajo de los violinistas, con mínima participación lírica. Esta porción se parece al estilo rítmico del comúnmente reconocido huapango. Aquí, la primera vara tiene la libertad de escoger cuál jarabe o son se tocará, y la segunda vara la sigue. En el caso de un son, el violinista Mario González explica, "Los sones son conocidos porque son de una intensidad más lenta y más baja." Ellos incluyen dos o tres versos en la forma de sextilla (estrofas de seis líneas), generalmente cantados por el vihuelero o el jaranero. González continúa, "El jarabe es mas arrebatado con una intensidad y música mas alegre." Jarabes, en particular, proveen aparentemente infinitas posibilidades de secuencias. Hablando del nombre jarabe, Hernández Azuara sugiere que "El nombre parece proceder una analogía entre el medicamento del mismo nombre, hecho a base de varias hierbas curativas y de sabor dulce y agradable, y el jarabe musical compuesto por varios sones o 'aires' que le dan forma" (2003:117). Denunciado por la Iglesia Católica Romana durante la Inquisición tanto en México como en España, el jarabe emergió como un poderoso símbolo cultural después de la Guerra de la Independencia Mexicana (1810–1820). En el siglo 20, ha sido asociado con las músicas regionales de Jalisco, principalmente el mariachi.



Izquierda: Nicacio López

Opuesta: Mario González

THE TOPADA

Huapango arribeño is an assemblage of *poesías*, *decimales*, *valonas*, *sones*, and *jarabes* coaxed into harmony. It is best expressed during *topada* performances, organized for celebratory occasions, including weddings, anniversaries, patron-saint festivities, the New Year, and so on. The *topada* is a highly formalized marathon encounter, whose name comes from the verb *topar* (to collide with), signifying the heightened reciprocity and intensity involved.

Musicians strategize and demonstrate their competence according to rules of musical engagement, a detailed code of etiquette called *el reglamento* (the performative protocol), which guides this competitive camaraderie, such that ensembles are responsible for bringing to bear an array of musical and poetic resources. One ensemble *lleva la mano*, literally “has the hand.” Far more than an advantage, *la mano* indicates an accountability of taking the initiative to: (1) commence the engagement, making the first musical intervention; (2) decide when and what types of *sones* and *jarabes* are to be played; (3) establish the topic of poetic debate; (4) initiate different portions of the *topada*; and (5) shift among musical keys and set the general musical pitch. The *topada* winner, so to speak, is never formally announced, although audience cheers and *zapateados* may indicate who they feel has come out ahead.

HIGHLANDERS AT HEART

GUILLERMO VELÁZQUEZ Y LOS LEONES DE LA SIERRA DE XICHÚ

In 1982, Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú stepped into a recording studio for the first time, producing a 4-track album known as *Cayó la Seca* (the drought descended), taking its name from the opening *pieza arribeña*, which speaks directly of the ecological crisis unfolding in the Guanajuato highlands while making symbolic reference to the economic crisis affecting the entire country at the time. With the exception of Guillermo Velázquez, the group consisted of musicians different from those of today, but the spirit of the music and poetry on that recording set the tone for what Los Leones would accomplish in the studio, on stage, and at the grassroots level for decades to come.

LA TOPADA

El huapango arribeño es un ensamble de poesías, decimales, valonas, sones, y jarabes forzados a la armonía. Se expresa de la mejor manera durante las presentaciones de topada, organizadas para celebraciones, incluyendo bodas, aniversarios, fiestas de santo patrono, el Año Nuevo, etc. La topada es un encuentro maratónico altamente formal, cuyo nombre proviene del verbo topar, significando la reciprocidad y la intensidad involucradas.

Los músicos usan estrategias y demuestran su competencia de acuerdo a reglas de controversia musical, un código detallado de etiqueta llamado el reglamento que guía el ambiente competitivo, tal como que los ensambles son responsables de traer un arreglo de recursos musicales y poéticos. Un ensamble “lleva la mano”. Mucho más que una ventaja, la mano indica una responsabilidad de llevar la iniciativa para: (1) comenzar el compromiso, haciendo la primera intervención musical; (2) decidir cuándo y qué tipos de sones y jarabes se tocarán; (3) establecer el tema del debate poético; (4) iniciar las diferentes porciones de la topada; y (5) rotar entre las diferentes tonalidades musicales y dar la afinación general. El ganador de la topada, por así decirlo, nunca es formalmente anunciado, aunque las aclamaciones y los zapateados de la audiencia pueden indicar quién piensan que ha salido triunfador.

SERRANOS DE CORAZÓN

GUILLERMO VELÁZQUEZ Y LOS LEONES DE LA SIERRA DE XICHÚ

En 1982, Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú entraron a un estudio de grabación por primera vez, produciendo un álbum de cuatro pistas conocido como *Cayó la Seca*, tomando su nombre de la pieza arribeña de apertura, la cual habla de la crisis ecológica que se desarrolló en la Sierra Gorda de Guanajuato y de la crisis económica que afectó al país entero en ese momento. Con la excepción de Guillermo Velázquez, el grupo consistió de músicos diferentes de los de hoy en día, pero el espíritu de la música y de la poesía en esa grabación puso la base para lo que Los Leones lograrían en el estudio, en el escenario, y en el nivel comunitario, por décadas en adelante.

Velázquez had begun his career six years earlier, after returning to Xichú from Mexico City. Like many from northeastern Guanajuato, he had migrated to the metropolis to find work amid a waning local economy entrenched in mine unproductivity and the economic turmoil that befell Mexico in the 1970s. Soon after his return, local *arribeño* musicians took notice of his musical talent, and after some convincing, he picked up the *guitarra quinta huapanguera* and began studying the *décima*, and his life as a *huapango* musician was set in motion. He recalls:

“ *I latched onto the singers ... on their travels to fiestas, being with them, hearing them, staying up through dawn with them.... It was ecstatic.... I opened my heart to the things they spoke of.... Apart from learning the rudimentary skills, ... I was slowly becoming aware of the intimacy of the tradition.*

The intimacy Velázquez cites is part of a much larger sentiment that *huapango arribeño* practitioners, or *huapangueros*, commonly call *el destino* (the calling), or the remarkable closeness built with the audience and among musicians, *compañeros del destino* (companions of the calling) as they refer to each other. It is in the heat of the *topada* and through the improvisatory demands of the art form that this sentiment emerges.

Opposite: María Isabel “Chabe” Flores



Velázquez había comenzado su carrera seis años antes, luego de regresar a Xichú desde la Ciudad de México. Como muchos del noreste de Guanajuato, él había migrado a la metrópolis para buscar trabajo en medio de una economía local en decadencia atrincherada en la no productividad de las minas y el caos económico que le acaeciera a México en la década de 1970. Poco tiempo después de regresar, los músicos locales arribeños notaron su talento musical, y luego de convencerlo, tomó una guitarra quinta huapanguera y comenzó a estudiar la décima, y su vida como músico de huapango había empezado a moverse. Él recuerda:

“ *Y luego a pegármelo a los cantadores ... por los caminos a las fiestas, a estar con ellos, a oírlos, a amanecerse ... fue delirante ... Abrí el corazón a la platica que ellos hacían ... además de aprender los rudimentos ... yo me iba dando cuenta de la intimidad de la tradición.*

La intimidad que cita Velázquez es parte de un sentimiento mucho más grande que los practicantes de huapango arribeño, o huapangueros, comúnmente llaman el destino, o la extraordinaria cercanía que se crea con la audiencia y entre músicos, compañeros del destino como se llaman uno al otro. Es en el calor de la topada y durante las demandas improvisatorias de este arte que surge este sentimiento.

Derecha: María Isabel “Chabe” Flores



After completing the recording in 1982, Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú formally presented the material in the Museo de Culturas Populares in Mexico City, where they met cultural promoters who helped them initiate music workshops and the New Year's festival in Xichú, the latter still going strong today. Subsequent encounters during that time also thrust them into the world of Latin American protest song, as they performed alongside the likes of Amparo Ochoa, Óscar Chávez, and Pete Seeger. They have since traveled to Japan, Europe, Africa, and throughout Latin America, introducing audiences to *huapango arribeño* as an expression of Xichú, Guanajuato. They have recorded and released nearly forty independently produced albums, and they continue to expand the horizons of tradition in ways that strengthen links between present-day realities and their aesthetic antecedents. Intensified migration from the region to the United

States beginning in the 1980s—to California, Mississippi, Texas, and elsewhere—has contributed to the group's transnational popularity. *Huapango arribeño*, and in particular the message of Los Leones de la Sierra de Xichú, has become vital in strengthening community cohesion amid the tense politics and economic circumstances that surround the migrant experience. This rich history and poetics of place is apparent on every track on this album, as

The message of Los Leones de la Sierra de Xichú, has become vital in strengthening community cohesion amid the tense politics and economic circumstances that surround the migrant experience.

the traditional repertoire combines with new and unique takes, which build on the message voiced more than 30 years ago, now at the intersections of issues like undocumented immigration, the war on drugs, and electoral politics affecting the lives of millions of Mexicans on both sides of the U.S.–Mexico border. Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú are an important and uniquely positioned artistic voice, which deserves to be heard, perhaps now more than ever. ■



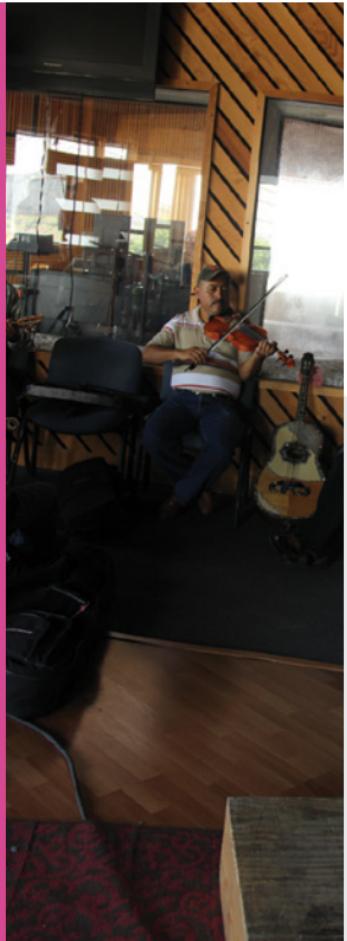
El mensaje de Los Leones de la Sierra de Xichú, se ha vuelto vital en el fortalecimiento de la cohesión comunitaria en medio de políticas tensas y circunstancias económicas que rodean la experiencia migrante.

y el festival de Año Nuevo en Xichú, el último de los cuales sigue fuertemente hoy en día. Encuentros posteriores en aquel tiempo igual los lanzaron al mundo de la nueva canción latinoamericana, y se presentaron lado a lado con artistas como Amparo Ochoa, Óscar Chávez, y Pete Seeger. A partir de entonces han viajado a Japón, Europa, África y todo Latinoamérica, introduciendo a las audiencias el huapango arribeño como expresión de Xichú, Guanajuato. Ellos han grabado y lanzado casi cuarenta álbumes producidos de manera independiente, y continúan expandiendo los horizontes de la tradición en maneras que fortalecen los vínculos entre las realidades actuales y sus antecedentes estéticos. La migración reciente desde la región hacia los Estados Unidos empezando en los años 1980s—a California, Mississippi, Texas y otros lugares—ha contribuido a la popularidad transnacional del grupo. Huapango arribeño, y en particular el mensaje de Los Leones de la Sierra de Xichú, se ha vuelto vital en el fortalecimiento de la cohesión comunitaria en medio de políticas tensas y circunstancias económicas que rodean la experiencia migrante. Esta historia profunda y poética de lugar se muestra en cada pista de este álbum, mientras el repertorio tradicional se combina con tomas nuevas y únicas, las que construyen sobre el mensaje anunciado hace más de treinta años, ahora en la intersección de temas como inmigración, la guerra contra el narcotráfico, y las políticas electorales que afectan las vidas de millones de mexicanos a ambos lados de la frontera de Estados Unidos–México. Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú son una voz artística vital, única e importante, que merece ser escuchada, tal vez ahora más que nunca. ■

Después de completar la grabación en 1982, Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú presentaron formalmente el material en el Museo de Culturas Populares en la Ciudad de México, donde conocieron promotores culturales que les ayudaron a desarrollar talleres de música

Alex E. Chávez, with Guillermo Velázquez

SONG NOTES



1

HIGHLANDER AT HEART

Guillermo Velázquez, *guitarra quinta huapanguera* and main vocal; María Isabel “Chabe” Flores, vocal harmony; Mario González, 1st violin; Nicacio López, 2nd violin; Arturo Lara, *jarana huasteca* and vocal during *son*; Vincent Velázquez, *zapateado*.

The recording opens with an original composition by Guillermo Velázquez that typifies both the lyrical virtuosity and musical energy the group brings to their live performances. The song is a hybrid form that alternates between recited *décimas*—in the spirit of the *poesía* portion of the *pieza arribeña*—and a lively *canción* portion played in 6/8 that features harmonized lyrics in the style of the *huapango-canción* and *canción típica* genres. It interweaves two textual themes: one that refers to the contemporary “highlander” and another that invokes the historical memory of the Great Chichimeca, noting in each case a sense of belonging and *mestizaje*. The track ends with a traditional *son arribeño* titled “La rosita arribeña” (the rose from the highlands) featuring verses sung by Arturo Lara and *zapateado* by Vincent Velázquez.

Left: Nicacio López

Opposite: Vincent Velázquez



1 SERRANO DE CORAZÓN

Guillermo Velázquez, guitarra quinta huapanguera y voz principal; María Isabel “Chabe” Flores, coros; Mario González, 1er violín; Nicacio López, 2ndo violín; Arturo Lara, jarana huasteca y canto durante el son; Vincent Velázquez, zapateado.

La grabación abre con una composición original de Guillermo Velázquez que tipifica tanto el virtuosismo lírico como la energía musical que el grupo ofrece en sus presentaciones en vivo. La canción es una forma híbrida que alterna entre décimas recitadas—en el espíritu de la porción de la poesía de la pieza arribeña—y una animada canción tocada en 6/8, que lleva letras en los coros al estilo de los géneros huapango-canción y canción típica. Entreteje dos temas textuales: uno que se refiere al serrano contemporáneo y otro que invoca la memoria histórica del Gran Chichimeca, denotando en ambos casos un sentido de pertenencia y mestizaje. La pista termina con un tradicional son arribeño titulado “La rosita arribeña” con versos cantados por Arturo Lara y zapateado por Vincent Velázquez.

Derecha: Vincent Velázquez

Ouesta: Nicacio López



2 I EXTEND GREETINGS AND STAKE MY CLAIM

Guillermo Velázquez, *guitarra quinta huapanguera* and main vocal; Mario González, 1st violin; Nicacio López, 2nd violin and vocal harmony; Arturo Lara, *jarana huasteca* and vocal during *son*.

This track contains all the key ingredients of the prototypical *pieza arribeña*, demonstrating the highly involved and dynamic musical and poetic sequencing integral to *huapango arribeño*. This particular iteration is in the key of G and consists of (1) *poesía*, (2) *decimal valona*, and (3) *son* titled “La presumida” (presumptuous gal). The looping violin melodies in all three portions of the *pieza arribeña*, streamlined for the purposes of this recording, can be extended during a *topada* lasting up to 25 minutes.

GV: The hendecasyllabic *poesía decimal* by way of introduction accounts for what it means to be the custodians of an ancestral tradition like *huapango arribeño*. Meanwhile, the *valona* is a reaffirmation of the principles and values that give meaning to the troubadour’s words and voice.

3 MY VOICE SPRINGS FORTH PROUDLY

Guillermo Velázquez, *guitarra quinta huapanguera*; María Isabel “Chabe” Flores, main vocal; Nicacio López, 1st violin; Mario González, 2nd violin; Arturo Lara, *jarana huasteca* and vocal during the *son*.

Chabe Flores takes the helm on this *valona*, showcasing her trademark voice. Here, she addresses the topic of women’s empowerment and self-determination with a commanding and powerful performance. The *valona* is crowned by another variant of “La rosita arribeña.”

2 SALUDO Y PINTO MI RAYA

Guillermo Velázquez, guitarra quinta huapanguera y voz principal; Mario González, 1er violín; Nicacio López, 2ndo violín y coros; Arturo Lara, jarana huasteca y canto durante el son.

Esta pista contiene todos los ingredientes clave de la pieza arribeña prototípica, demostrando las secuencias poética y musical altamente complicadas y dinámicas integrales del huapango arribeño. Esta repetición particular está en el tono de Sol y consiste de (1) poesía, (2) decimal-valona, y (3) son titulado "La presumida". Las melodías repetitivas del violín en las tres porciones de la pieza arribeña, abreviadas para los propósitos de la presente grabación, pueden ser extendidas durante una topada hasta durar 25 minutos.

GV: Esta poesía decimal endecasílaba de presentación da cuenta de lo que significa ser depositarios de una tradición ancestral como la del huapango arribeño. La valona, por su parte, es la reafirmación que hace el trovador, de los principios y valores que sustentan y le dan razón de ser a su palabra y su canto.

3 BROTA MI CANTO Y SE UFANA

Guillermo Velázquez, guitarra quinta huapanguera; María Isabel "Chabe" Flores, voz principal; Nicacio López, 1er violín; Mario González, 2ndo violín; Arturo Lara, jarana huasteca y voz durante el son.

Chabe Flores toma el timón en esta valona, exponiendo su voz característica. Aquí, ella se refiere al tema del empoderamiento de las mujeres y a la auto determinación con una interpretación poderosa y dominante. La valona es coronada por otra versión de "La rosita arribeña."

4

THE POETS' *TOPADA*

Guillermo Velázquez, *guitarra quinta huapanguera* and main vocal; María Isabel "Chabe" Flores, vocal harmony; Mario González, 1st violin; Nicacio López, 2nd violin, vocal on "Pobre poeta, pobre poeta," and *guitarra quinta huapanguera* during "Pobre poeta, pobre poeta" and "Nada más eres ruidoso"; Arturo Lara, *jarana huasteca*; Vincent Velázquez, vocal on "Nada más eres ruidoso" and *zapateado*.

"La topada de poetas" is Velázquez's magnum opus, which both narrates and performs the atmosphere of the *topada*, vividly detailing the portions of the marathon encounter, as night turns into day. It begins with a shortened *poesía* with a narrated ending, followed by an instrumental polka (typically called a *pieza*) with narration. Another shortened *poesía* with a narrated ending ensues, which then introduces two *poesías de bravata* (boasting *poesías*, wherein poets engage each other in banter and jibes)—here, Vincent Velázquez and Nicacio López take on the roles of opposing poets. Finally, Guillermo Velázquez performs a *valona*, followed by an extended *jarabe*, which captures the climactic energy of the *topada* in full bloom, when violinists are locked in after several hours, stretching out the music while the *zapateado* of the audience echoes out in percussive response. Indeed, violinists' virtuosity is conveyed in their ability to seamlessly weave together ornate *jarabe* melodies, and among their repertoire are sequences in minor keys, often called *peteneras*, a reference to the *huapango huasteco* and *son jarocho* of the same name whose most salient feature is its modulation between E minor and G major. You hear two such modulations in the two final *jarabe* sections; the penultimate oscillates between a traditional gusto melody in major and "*El jilguero*" in minor. The melodies in the final portion are original compositions by Mario González. The sequence in the first section is thought to have been composed by renowned *arribeño* violinist Tacho Hernández.

4 LA TOPADA DE POETAS

Guillermo Velázquez, guitarra quinta huapanguera y voz principal; María Isabel "Chabe" Flores, coros; Mario González, 1er violín; Nicacio López, 2ndo violín, voz en "Pobre poeta, pobre poeta," y guitarra quinta huapanguera durante "Pobre poeta, pobre poeta" y "Nada más eres ruidoso"; Arturo Lara, jarana huasteca; Vincent Velázquez, voz en "Nada más eres ruidoso" y zapateado.

"La topada de poetas" es la obra máxima de Velázquez, la cual a la vez narra y actúa la atmósfera de la topada, detallando vívidamente las porciones del encuentro maratónico desde la noche hasta al amanecer. Comienza con una poesía abreviada con un fin narrado, seguida por una polca instrumental (típicamente llamada pieza) con narración. Otra abreviada poesía con un final narrado se sucede, la cual luego introduce dos poesías de bravata (donde los poetas se enfrentan en desafíos de chanzas y coloquios)—aquí, Vincent Velázquez y Nicacio López asumen los papeles de los poetas opuestos. Finalmente, Guillermo Velázquez presenta una valona, seguida por un extenso jarabe, el que captura la energía culminante de la topada en su apogeo, cuando los violinistas, después de varias horas, extienden la música mientras el zapateado de la audiencia resuena en respuesta percutiva. Ciertamente, el virtuosismo de los violinistas se transmite en su habilidad de tejer melodías muy adornadas de jarabe, y entre sus repertorios se encuentran secuencias en tonos menores, frecuentemente llamadas peteneras, una referencia al huapango huasteco y son jarocho del mismo nombre cuyo rasgo más prominente es su modulación entre Mi menor y Sol mayor. Se escucharán dos de estas modulaciones en las dos secciones finales del jarabe; la penúltima oscila entre una melodía de gusto tradicional en mayor y "El jilguero" en menor. Las melodías en la porción final son composiciones originales de Mario González. La secuencia en la primera sección se cree que fue compuesta por el renombrado violinista arribeño Tacho Hernández.



5

I WAS BORN IN EL PUERTO DE PALMAS

Guillermo Velázquez, main vocal; Mario González, 1st violin; Nicacio López, 2nd violin and *guitarra quinta huapanguera*; Arturo Lara, *jarana huasteca*.

Transnational migration between Mexico and the United States has been a constant theme in Guillermo Velázquez's poetic repertoire. At times, he has taken artistic license in conveying stories of migration through *décimas*, but in recited fashion, with instrumental backing provided by the *arribeño* ensemble, usually in the form of polka and waltz melodies taken from the corpus of Mexican traditional song. He does so on this track to convey a heartfelt story of a young undocumented man's journey and life in the United States and his eventual return and reunion with his family in Mexico, particularly his father, who has gone blind. The first section is accompanied by the melody of the song "*Rancho alegre*"; the second is a melody composed by Velázquez titled "*A los quince años*," and the final is a traditional waltz.

6

HUAPANGO IS RESPLENDENT

Guillermo Velázquez, *guitarra quinta huapanguera* and main vocal; Mario González, 1st violin; Nicacio López, 2nd violin; Arturo Lara, *jarana huasteca* and vocal during *son*.

As sometimes happens during *topadas*, Guillermo launches straight into a *valona*, forgoing the *poesía* portion of the *pieza arribeña* to make a forceful statement. The ensuing *décimas* speak of *huapango* as a living art form—not a relic of the past—making comparison to American country, jazz, and blues along the way; however, Guillermo takes artistic license: rather than follow the traditionally glossed style of the *decimal*, he uses the *pie forzado* format. Another version of the *son* "*La presumida*" concludes this piece.

5 NACÍ EN EL PUERTO DE PALMAS

Guillermo Velázquez, voz principal; Mario González, 1er violín; Nicacio López, 2ndo violín y guitarra quinta huapanguera; Arturo Lara, jarana huasteca.

La migración transnacional entre México y los Estados Unidos ha sido un tema constante en el repertorio poético de Guillermo Velázquez. A veces, él ha tomado licencia artística al transmitir las historias de migración a través de décima, pero de modo recitado, con acompañamiento instrumental proveído por el ensamble arribeño, usualmente en las formas de polca y vals con melodías tomadas del cuerpo de la canción tradicional mexicana. Así lo hace en este corte para transmitir una historia acerca del viaje de un hombre joven indocumentado y su vida en los Estados Unidos, eventual retorno y reunión con su familia en México, particularmente con su padre, quien se ha vuelto ciego. La primera sección se acompaña con la melodía de la canción “Rancho alegre”; la segunda es una melodía compuesta por Velázquez titulada “A los quince años,” y el final es un vals tradicional.

6 EL HUAPANGO RESPLANDECE

Guillermo Velázquez, guitarra quinta huapanguera y voz principal; Mario González, 1er violín; Nicacio López, 2ndo violín; Arturo Lara, jarana huasteca y voz durante el son.

Tal como sucede a veces durante las topadas, Guillermo se lanza directamente a una valona, dejando de lado la porción de poesía de la pieza arribeña para hacer una exposición poderosa. Las consiguientes décimas hablan del huapango como un arte viviente—no una reliquia del pasado—haciendo comparación al estilo “country” americano, el jazz y el blues en el camino; sin embargo, Guillermo se toma una licencia artística: en lugar de seguir el estilo tradicionalmente glosado del decimal, él utiliza el formato de pie forzado. Otra versión del son “La presumida” concluye esta pieza.



7 ANOTHER ONE WHO DECIDES TO STAY

Guillermo Velázquez, main vocal; María Isabel “Chabe” Flores, main vocal; Mario González, 1st violin; Nicacio López, 2nd violin and *guitarra quinta huapanguera*; Arturo Lara, *jarana huasteca*.

The *controversia*—poetic controversy—has been a staple in Los Leones’ repertoire. This form not only gestures toward the spirit of poetic engagement central to the *topada*, but harkens back to its performative antecedents from medieval times, like comedic court dueling performed by troubadours during the heyday of the *juglaresca* in Spain and France. Here, Guillermo Velázquez and Chabe Flores play the roles of transnational migrant and wife, respectively, as they engage each other in jocular exchanges in *sextilla* form on topics of migration, domestic life, romance, gender roles, infidelity, and Mexican politics. The musical interludes are in the style of *huapango norteño*.

8 IF EVERYTHING WERE REVERSED

Guillermo Velázquez, *guitarra quinta huapanguera* and main vocal; Mario González, 1st violin; Nicacio López, 2nd violin; Arturo Lara, *jarana huasteca*.

Guillermo Velázquez’s lyrical virtuosity shines as he explores outlandish scenarios—from everyday living to the realms of politics and popular culture—that invert our taken-for-granted notions of how the world ought to function and the reality in which we live. The *valona* does not follow the conventional gloss format, but the *poesía* and final *jarabe* are traditionally structured and take the listener on a magical ride, full of puzzling riddles, puns, and contradictions. The track ends with a lush *jarabe arribeño*.

7 OTRO QUE MEJOR SE QUEDA

Guillermo Velázquez, voz principal; María Isabel "Chabe" Flores, voz principal; Mario González, 1er violín; Nicacio López, 2ndo violín y guitarra quinta huapanguera; Arturo Lara, jarana huasteca.

La controversia—poética—ha sido materia prima del repertorio de Los Leones. Esta forma no solo gestualiza hacia el espíritu de la topada, sino recuerda también sus antecedentes en los tiempos medievales, como los duelos de trovadores durante el apogeo de la juglaresca en España y Francia. Aquí, Guillermo Velázquez y Chabe Flores interpretan los papeles de migrante transnacional y su esposa, respectivamente, mientras discuten entre ellos en intercambios lúdicos en forma de sextilla sobre temas de migración, vida doméstica, romance, papeles de género, infidelidad, y política mexicana. Los interludios musicales están en el estilo del huapango norteño.

8 SI TODO FUERA AL REVÉS

Guillermo Velázquez, guitarra quinta huapanguera y voz principal; Mario González, 1er violín; Nicacio López, 2ndo violín; Arturo Lara, jarana huasteca.

El virtuosismo poético de Guillermo Velázquez brilla mientras explora escenarios fuera de este mundo—desde la vida cotidiana hasta los ámbitos de la política y la cultura popular—que invierten nuestras nociones conocidas de cómo funciona el mundo y la realidad en la cual vivimos. La valona no sigue el formato convencional de glosa, pero la poesía y el jarabe final están tradicionalmente estructurados y llevan al oyente en un viaje mágico, lleno de adivinanzas, chistes, y contradicciones. La pista termina con un lujoso jarabe arribeño.



SIX18AP

9

CON UN INDIGNADO AMOR

Guillermo Velázquez, guitarra quinta huapanguera y voz durante el jarabe; Nicacio López, 1er violín; Mario González, 2ndo violín; Arturo Lara, jarana huasteca; Vincent Velázquez, voz principal y zapateado.

Vincent Velázquez se presenta en esta pista final, mientras recita una serie de décimas que exploran el significado detrás del canto patriotero “¡Que viva México!” Animados por la frágil atmósfera política y la violencia diaria en México hoy en día, Vincent y Los Leones nos piden imaginar “otro México” frente a la historia y la violencia estructural, más allá de tropos culturales, e inspirada por movimientos por la autonomía que dan a muchos esperanza de un futuro más brillante. Sus décimas están acompañadas por la tradicional danza huasteca “Xochipitzáhuatl,” típicamente interpretada en honor de la Virgen de Guadalupe y considerada el himno de la región huasteca. La pista culmina en un jarabe bailado vigorosamente.

GV: En fin, ofrecemos una declamación en décimas acerca de la dramática y polarizada actualidad de México. Una de las más bellas y conocidas danzas huastecas, Xochipitzáhuatl, fondea este ritual de la palabra con el que se corona la ofrenda de música, flor y canto que quiere ser esta producción para quienes acerquen su oído, que sepan escuchar e interpretar los latidos vitales de nuestro corazón serrano.

9

WITH AN INDIGNANT LOVE

Guillermo Velázquez, guitarra quinta huapanguera and vocal during *jarabe*; Nicacio López, 1st violin; Mario González, 2nd violin; Arturo Lara, *jarana huasteca*; Vincent Velázquez, main vocal and *zapateado*.

Vincent Velázquez is featured on this final track, as he recites a series of *décimas* that explore the meaning behind the jingoistic chant “¡Que viva México!” Spurred by the fraught political atmosphere and everyday violence in Mexico in the present moment, Vincent and Los Leones beg us to imagine the possibility of “another Mexico” in the face of history and structural violence, beyond cultural tropes, and inspired by movements for autonomy that give many hope of a brighter future. His *décimas* are accompanied by the traditional Huastecan danza “Xochipitzáhuatl,” typically performed in honor of the Virgin of Guadalupe and considered the anthem of the Huasteca region. The track ends in a vigorously danced *jarabe*.

GV: Finally, we offer a declamation in *décimas* with attention to the dramatic and polarized reality of Mexico. One of the most beautiful and popular *danzas huastecas*, “Xochipitzáhuatl,” anchors this ritual of the word, which crowns the offering of music, flower, and song that we hope this recording represents for those who lend us their ears and know how to listen and interpret the vital heartbeat of our highlander heart.

Thousands of spectators pack Xichú, Guanajuato's central plaza for the annual huapango arribeño topada.





diecisiete

Produced by Alex E. Chávez and Daniel E. Sheehy

Engineered, mixed and mastered by Pete Reiniger

Recorded at FenixLab Querétero, Qto, México

Assistant engineer Federico Foglia

Annotated by Alex E. Chávez

Spanish translation by Cristina Altamira

Photos by Dan Sheehy. Opening credits right: Alex Chavez; pp 3, 5 (left), 9, 13, 14,

15, 16: J. Kotting; p 5 (right): Francisco Arellano; pp 18, 19: credit unknown.

Executive producers: Daniel E. Sheehy and D. A. Sonneborn

Production manager: Mary Monseur

Editorial assistance by Jacob Love

Design and layout by Krystyn MacGregor

SMITHSONIAN FOLKWAYS STAFF: Cecille Chen, royalty manager; Laura Dion, sales and marketing; Toby Dodds, technology director; Claudia Foronda, sales, marketing, and customer relations; Beshou Gedamu, marketing assistant; Henri Goodson, financial assistant; Will Griffin, marketing and sales; Meredith Holmgren, web production and education; David Horgan, marketing and licensing manager; Helen Lindsay, customer service; Keisha Martin, manufacturing and inventory manager; Mary Monseur, production manager; Jeff Place, curator and archivist; Pete Reiniger, sound production supervisor; Sayem Sharif, director of financial operations; Daniel Sheehy, curator and director; Ronnie Simpkins, audio specialist; Atesh Sonneborn, associate director for programs and acquisitions; Sandy Wang, web designer; Brian Zimmerman, fulfillment.

SPECIAL THANKS TO la familia Huerta of Jofre, San Luis de la Paz, Guanajuato,

Cristina Cabello de Martínez, and the University of Notre Dame.

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

“

*Audiences request performances
because they expect to witness...
lyrical florescence.*

*Las audiencias solicitan
presentaciones porque esperan ser
testigos de este florecimiento.*

Guillermo Velázquez and María Isabel "Chabe" Flores with an earlier version of Los Leones.



Smithsonian Folkways Recordings,
Folkways, Collector, Cook, Dyer-Bennet,
Fast Folk, Mickey Hart Collection, Monitor,
M.O.R.E., Paredon, and UNESCO recordings
are all available through:

Smithsonian Folkways Recordings Mail Order
Washington, DC 20560-0520
Phone: 800.410.9815 or 888-FOLKWAYS (*orders only*)
Fax: 800.853.9511 (*orders only*)

To purchase online, or for further information about
Smithsonian Folkways Recordings go to:

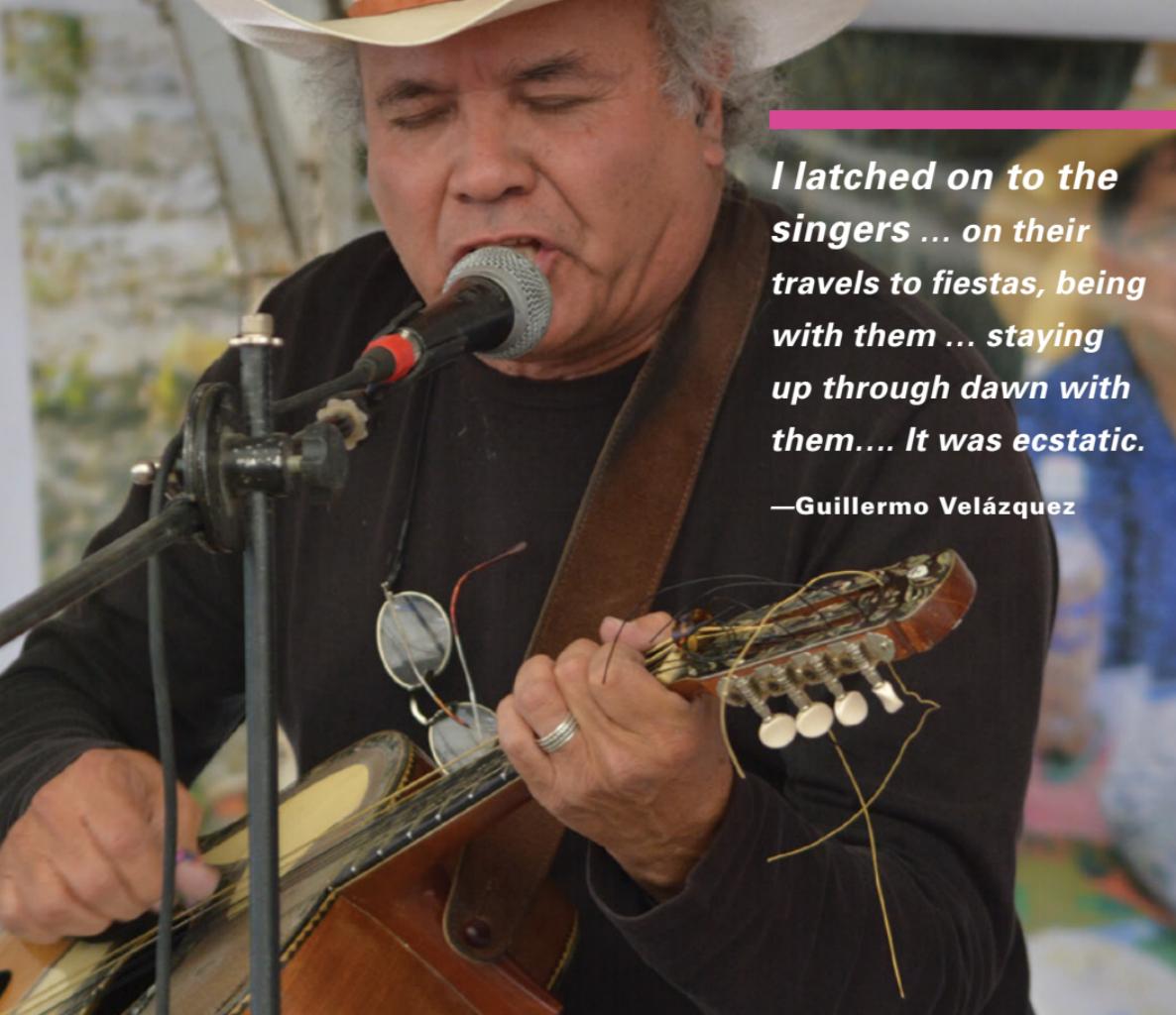
w w w . f o l k w a y s . s i . e d u

Please send comments, questions, and catalogue requests to
smithsonianfolkways@si.edu.



GUILLERMO VELÁZQUEZ Y LOS LEONES DE LA SIERRA DE XICHÚ



A close-up photograph of a man with dark, curly hair and a white cowboy hat. He is wearing a black long-sleeved shirt and a brown leather guitar strap. He is singing into a silver microphone on a stand. A pair of glasses hangs from his shirt. He is holding a brown acoustic guitar and playing it. The background is blurred.

*I latched on to the
singers ... on their
travels to fiestas, being
with them ... staying
up through dawn with
them.... It was ecstatic.*

—Guillermo Velázquez

Serrano de Corazón

GUILLERMO VELÁZQUEZ Y LOS LEONES DE LA SIERRA DE XICHÚ

HUAPANGO ARRIBEÑO is a distinctive regional tradition of Mexican music born of colonial roots, longstanding but secluded in its mountainous homeland in the central states of Guanajuato, San Luis Potosí, and Querétaro. Extraordinary folk poet Guillermo Velázquez and his Leones de la Sierra de Xichú with their violins, *guitarra quinta huapanguera*, *jarana*, and percussive dancing carry the heartbeat of this ancient and enthralling vein of poetic and musical creation. *Serrano de Corazón* (highlander at heart) brings us the tradition at its finest, evoking the spirit of all-night *topadas*, competitive duels between poets and their musicians for the delight of all. 76 minutes, 40-page bilingual booklet with photos.

1. Serrano de corazón
Highlander at Heart 6:41
2. Saludo y pinto mi raya
I Extend Greetings and Stake My Claim 9:49
3. Brota mi canto y se ufana
My Voice Springs Forth Proudly 5:32
4. La topada de poetas
The Poets' Topada 19:55
5. Nací en el Puerto de Palmas
I Was Born in El Puerto de Palmas 8:25
6. El huapango resplandece
Huapango Is Resplendent 5:10
7. Otro que mejor se queda
Another One Who Decides to Stay 5:04
8. Si todo fuera al revés
If Everything Were Reversed 9:15
9. Con un indignado amor
With an Indignant Love 6:45

Washington, DC 20560-0520 www.folkways.si.edu
SFW CD 40572 ©© 2016 Smithsonian Folkways Recordings

(LC) 9628

 *Serrano de Corazón* GUILLERMO VELÁZQUEZ Y LOS LEONES DE LA SIERRA DE XICHÚ

SFW 40572