



Soraima y sus huastecos



Los Caporales del Pánuco

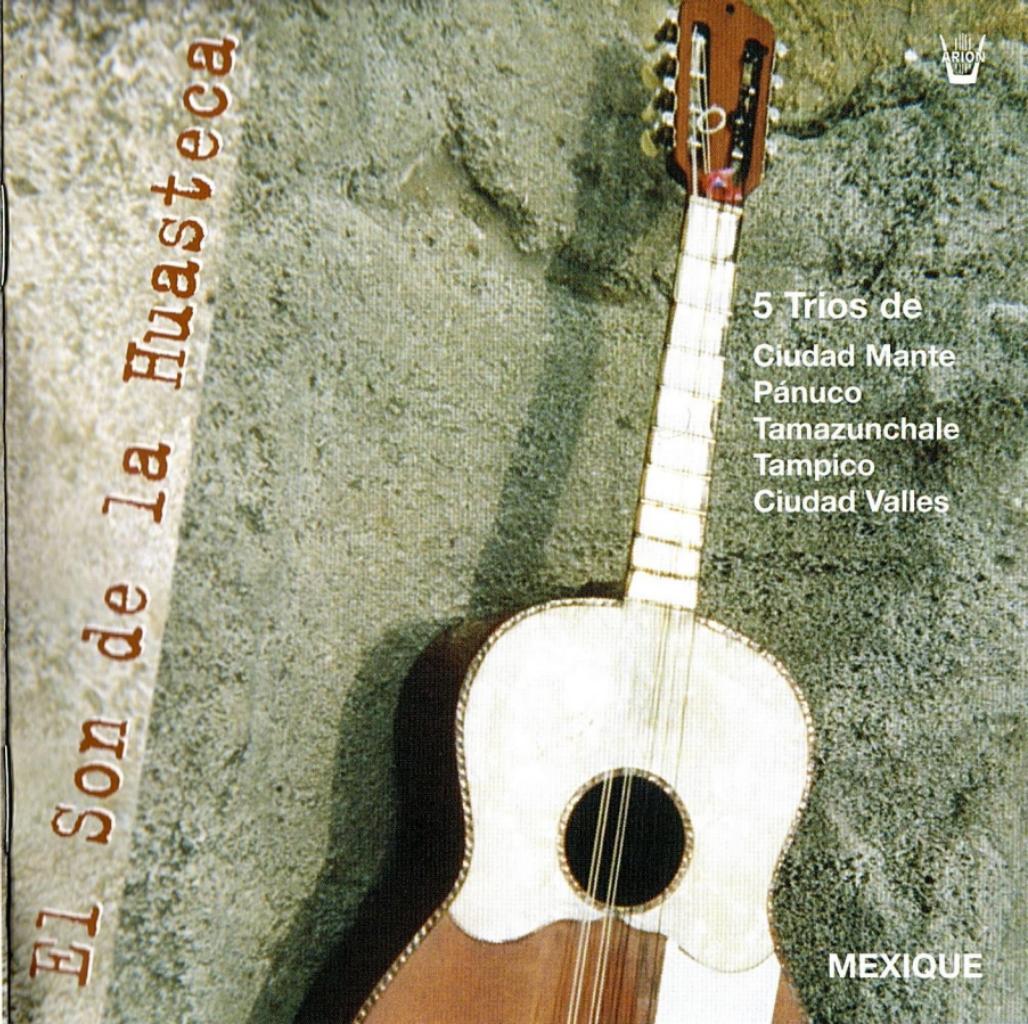


Trío Tamazunchale



Los Camperos de Valles

© & © ARION 2005 — Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite.  
ARN 64693 - Made in France - Copyright reserved in all countries.  
Disques ARION - 36, avenue Hoche 75008 Paris - E-mail : info@arion-music.com



# El Son de la Huasteca

5 Tríos de  
Ciudad Mante  
Pánuco  
Tamazunchale  
Tampico  
Ciudad Valles

MEXIQUE



2

## LE SON DE LA HUASTECA

### La conquête musicale du Mexique

Les bateaux qui accostèrent en 1519 sur les côtes de l'actuel Etat de Veracruz au Mexique ne transportaient pas seulement Hernan Cortés, qui allait soumettre l'Empire des Mexicas deux années plus tard, plusieurs musiciens étaient aussi du voyage<sup>1</sup>, et dans la répartition des terres qui suivit la conquête de la capitale Mexico-Tenochtitlan, déjà un maître de harpe sollicitait un terrain pour ouvrir une école de musique. La musique profane espagnole avait donc déjà fait son apparition en Nouvelle-Espagne avant que les Franciscains ne débutent leur gigantesque entreprise de conversion des âmes en 1523, avant qu'ils ne découvrent le pouvoir de fascination qu'exerçait la danse et la musique sur les natifs et ne décident de les utiliser comme support de l'évangélisation, aidés par la prodigieuse capacité d'assimilation des Indiens. Aux côtés du théâtre édifiant franciscain, des processions, des messes et des offices, où les chœurs étaient accompagnés par toutes sortes d'instruments à vent, à cordes et des percussions, apparaîtra le théâtre de divertissement, dont les représentations sont entrecoupées de danses et de chansons et qui jouera un rôle important dans la diffusion des nouvelles formes musicales à travers le pays. Les Frères, en utilisant une partie du répertoire profane espagnol, *octavas*, *canciones*, *romances* et *redondillas*, sur lesquelles on chantait en langue indigène, en ouvrant des écoles, où l'on apprenait à jouer et à fabriquer des instruments, et en permettant que chaque chapelle et village constitue son groupe de musiciens, pour égayer les cérémonies du culte, ont joué un rôle important dans la diffusion de ce nouveau corpus mélodique. Cependant, il est aujourd'hui établi que les ménétriers ont été eux-aussi particulièrement actifs dans ce processus. "Il en est venu tant", dit le chroniqueur franciscain Motolinia, "qu'on a fini par leur demander de se séparer entre les divers villages indiens, où ils pourraient être payés pour leur service, et c'est ce qu'ils firent". Pour des chercheurs comme Lourdes Turrent ou Robert Stevenson<sup>2</sup>, ce sont eux, plus que les Frères, qui, dans les villes comme dans les villages, ont appris aux natifs à jouer des instruments et à les fabriquer, d'abord des flûtes, des chalumeaux, des saqueboutes, puis des rebecs, des violes, des guitares, ce dernier instrument devenant très vite le plus populaire du pays. Dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, alors que les attaques du clergé séculaire, la décadence des ordres monastiques et la diminution des crédits royaux aux colonies avaient interrompu le grand projet évangélisateur, un grand nombre de musiciens-luthiers indiens s'étaient dispersés dans le pays, créant des ateliers-écoles. Cela explique pour une bonne part, outre la rapidité avec laquelle s'est propagée la musique populaire espagnole dans la colonie, l'énorme production de musiques dans les villages indiens, et il apparaît de plus en plus clairement que ce sont ces premiers représentants de la nouvelle donne musicale qui sont à l'origine de la complexe mosaïque instrumentale et musicale du Mexique.

1 Juan Guillermo Contrera Arias, *Atlas cultural de México – Música*, Sep/Inah/Planeta, México 1988

2 Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, Fondo de cultura económica, México 1993, et Robert Stevenson et José Antonio Guzmán Bravo, *La música de México, I. Historia, 2. Periodo Virreinal (1530 a 1810)*, UNAM, México 1986, pour le premier chapitre consacré à la conquête musicale du Mexique.

On trouve donc à l'origine du métissage musical, en plus des pièces proprement religieuses, l'utilisation d'un répertoire populaire espagnol de chansons et de genres dansés, qui entrèrent ensuite dans la composition de nombreuses œuvres profanes et de nouvelles compositions religieuses. Les danses andalouses, *romances* (danse légère accompagnée de vers octosyllabiques) et séguedilles notamment, seraient parvenues au Mexique plus tôt et en plus grand nombre que dans le reste de l'Amérique hispanique, à la fois comme musique populaire et pour le théâtre. Le Mexique est le pays qui reçut le plus grand nombre d'immigrés d'Espagne, la majorité en provenance d'Andalousie et d'Estrémadure. Tous arrivaient par la ville portuaire de Veracruz, et c'est aussi par ce port que furent introduits dans le pays, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, des populations appartenant à diverses ethnies africaines, afin de remplacer les natifs dans les plantations et les mines. Après la déportation vers les Caraïbes de plus de 10 000 Huastèques de la province de Pánuco par Nuño de Guzman, entre 1526 et 1533, beaucoup s'étaient réfugiés dans les montagnes, les autres étant délogés des terres fertiles. En 1553, le nombre d'esclaves noirs dans cette région surpassait largement celui des colons, la puissance rythmique de leur musique imprimit sa marque, malgré les interdictions des autorités espagnoles, sur les jours les plus importants du calendrier religieux. L'influence noire ne se limita pas aux festivités, les musiques populaires d'origine espagnole y puisèrent leur inspiration, les populations indiennes une force nouvelle, et elle fut assimilée très tôt dans le développement de la culture syncrétique naissante, en particulier le long des côtes du Golfe du Mexique et dans le Guerrero, où le métissage entre Noirs, Indiens et Espagnols fut plus important que dans le reste du pays. Cela est notamment perceptible dans l'utilisation des guitares "percussives" de ces régions, où les cordophones ont assumé très tôt le rôle des tambours interdits par l'Inquisition<sup>3</sup>.

Il faut imaginer ce monde des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles comme un réseau complexe où se mêlaient les gens et les éléments les plus divers ; "Une constellation (...) de planètes que le trafic maritime, telle une aiguille, enfilaît à intervalles réguliers", dit l'ethnomusicologue Antonio García de León<sup>4</sup>, parlant de l'espace caraïbe, "page où l'on écrit et corrige en permanence". Cette définition inclut aussi les côtes de Nouvelle-Espagne. Des musiques élaborées à partir d'éléments espagnols et noirs dans les îles caraïbes entraient par le port de Veracruz et se répandaient le long du littoral peuplé de Noirs, de Zambos (métis de Noirs et d'Indiens), de mulâtres, d'Indiens, de métis et d'Espagnols, qui les incorporaient à leur tour. Des genres populaires espagnols voyageaient vers les Amériques où ils se transformaient avant de retourner vers leur pays d'origine ; il semble que ce soit, très tôt, le cas du *fandango*, encore qu'il soit mentionné pour la première fois en Amérique. Ce qui est certain est que le *fandango* devint le nom des fêtes populaires à Cuba et sur la côte du Golfe, dans le Veracruz *jarocho* et dans la Huasteca.

Les premières formes musicales mexicaines dont on a connaissance sont probablement celles qui apparaissent dans le Codex Saldivar II, une méthode pour cithare recopiée au XVII<sup>e</sup> siècle, où l'on décrit, en plus de danses espagnoles connues, d'autres, nouvelles, comme les *portoricos*, *tocotines*, qui a été désigné comme l'ancêtre du *corrido*, et un "guasteco". Dans le codex Saldivar III on trouve

<sup>3</sup> Francisco González Giraldo. Communication personnelle.

<sup>4</sup> Antonio García de León, "El mar de los deseos, El Caribe hispano musical, historia y contrapunto", Siglo XXI, México 2002.

aussi des pièces au nom de "cumbee... chants en langue guinéenne", indiquant clairement l'influence africaine de la musique. A cette époque, la *zarabanda* et la *chacona* étaient déjà nées, au Mexique affirment certains, on ne sait de quel compositeur anonyme. L'historien et musicologue Gabriel Saldivar<sup>5</sup>, parlant du type de musique populaire qui se jouait durant la Colonie, dit que, accompagné de harpes et de guitares *vihuela*, on avait l'habitude de danser la *zamba*, la contredanse, la *zarabanda* et le *contrapás*, mais surtout le *zapateado*, le *fandango*, les séguedilles et les *malagueñas*.

La plupart de ces danses existent toujours au Mexique, ou du moins les noms qui les désignaient, car elles ont toutes incorporées des éléments locaux qui les ont faites évoluer peu à peu en des formes nouvelles et originales. Comme le fait remarquer Antonio García de León, c'est souvent dans les campagnes, du fait de leur isolement, que les formes allégories venues de la mer ont été sélectionnées et conservées avec le plus de fidélité. Les genres métissés qui se jouaient dans les villes côtières, dont les marchés gravitaient autour des activités liées à l'élevage, voyageaient avec les foires commerciales, véritable "courroie de transmission du traditionnel recréé". Harmonies, mélodies et rythmes nouveaux faisaient irruption dans les communautés et les *rancherías* où indiens et métis cohabitaient, à l'occasion des bals et des *fandangos*, de là, ils atteignaient les communautés les plus reculées, ou les mêmes thèmes étaient repris, incorporés, modifiés, avant, éventuellement, de retourner vers les villes lors de festivités. "C'était une musique nouvelle, possédant les résonances, la rythmique, et le timbre africains, avec la richesse (...) de la littérature chantée du "castillan atlantique" et qui récupérait en permanence les éléments indigènes de chaque région", dit Antonio García de León. Aujourd'hui, dans les fêtes et cérémonies autochtones de la région, on peut entendre des *huapangos* sans paroles accompagner les rituels du carnaval et du jour des morts, et certaines formes lyriques espagnoles, comme la séguedille et le vers octosyllabique, se sont très bien implantées dans la Huasteca, ordonnant la prosodie des langues autochtones, nahuatl, teeneck et otomi. C'est aussi dans les communautés indiennes qu'il est possible de découvrir les formes les plus surprenantes de *huapango* ou *son huasteco*<sup>6</sup>, le genre auquel est dédié cet enregistrement.

## Le théâtre

La musique espagnole et ses variantes les plus populaires connurent une nouvelle et importante vague de diffusion en Nouvelle-Espagne dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, où les genres dansés de l'époque, séguedilles, *boleras*, *fandangos* et autres, étaient incorporées dans les *tonadillas esecnicas*, des comédies musicales très en vogue à Madrid et qui ont immédiatement rencontré le succès au Mexique. Dès la fin du XVIII<sup>e</sup>, des danses régionales et des chansons indigènes et noires, récemment venues des Caraïbes pour certaines, ont été incluses dans ces spectacles, jusqu'à occuper, à l'approche de l'indépendance, une place aussi importante que le répertoire espagnol. De même, au cours des interludes entre les actes des pièces de théâtre, on pouvait entendre les *sonecitos* des Noirs, des chansons indigènes et des mélodies comme *El bejuquito* (documenté depuis 1806 - pièce 7), *La jara-*

<sup>5</sup> Gabriel Saldivar, "Historia de la música en México", Editorial Cultura, México 1934.

<sup>6</sup> Román Güemes, livret de la cassette *Tercer festival de la Huasteca*, Conaculta, Programma de desarollo cultural de la Huasteca, México 1999, et communication personnelle.

*na, La bamba, La indita*, etc. Les vers des *coplas* (couplets) octosyllabiques chantées dans ces *sonecitos de la tierra*, comme on les appelait alors, pouvaient se faire à l'occasion hostiles aux dirigeants, coïncidant avec la progressive montée des revendications parmi les métis. Des ethnomusicologues comme Arturo Warman<sup>7</sup> considèrent que ce répertoire hétéroclite, où se mêlaient tous les genres de l'époque, est aussi important voire plus important dans la conquête musicale du pays et la formation du son mexicain que les musiques introduites avec la conquête.

### Le son

Le son mexicain, issu d'un brassage de cinq siècles, apparaît pour la première fois sous ce nom en 1766, dans une dénonciation de l'Inquisition qui insiste sur son caractère scandaleux ou "contraire à l'honnêteté". Il possède plusieurs variantes régionales, qui toutes partagent les mêmes caractéristiques. Le son d'où qu'il vienne se danse, généralement avec des *zapateados* ou martèlements de talons (**pièces 8 et 9**). Il est chanté, et les *coplas* de quatre vers octosyllabiques qui composent le chant ont cette particularité de se suffire à elles-mêmes, d'enfermer une idée complète, à la différence des nouvelles compositions où le sens ne se révèle qu'avec l'ensemble des strophes ; dans le son les *coplas* indépendantes les unes des autres s'assemblent de façon aléatoire, au gré de la mémoire des interprètes, et il est rare de trouver deux interprétations semblables d'un même morceau<sup>8</sup>. Enfin, la structure rythmique du son est le plus souvent basée sur une combinaison de 3/4 6/8, à l'instar de nombreux genres latino-américains que l'on regroupe de plus en plus souvent sous le terme de *sesquialtère*<sup>9</sup>.

Le son *huasteco* coïncide en tous points avec ce qui vient d'être énoncé, tout en possédant des différences marquées avec les autres genres de son. Citons, entre autres, l'emploi du *falso* ou voix de tête, véritable marque de fabrique du son *huasteco*. L'origine du *falso* est controversée ; autre les dizaines de légendes qui le font naître dans la Huasteca, plusieurs hypothèses ont été formulées à son sujet, parmi lesquelles celle de l'origine andalouse semble être partagée par la plus grande majorité. D'autres auteurs évoquent les *zalomas*, chants marins dérivés du grégorien, les *cantares précolombiens*, chantés en voix de tête, l'interjection "Ay le lo la !" qui était traditionnelle dans la région de Murcie, les chants des Noirs dans les plantations de la Huasteca, etc. On notera dans ce disque l'emploi très varié du *falso* selon les formations.

### Les instruments

Un autre trait distinctif du son *huasteco* est l'instrumentation.

Les guitares de *golpe*, "percussives" ou "de percussion", que la plupart des auteurs font descendre de la guitare baroque, ont des formes, des encordages, des accordatures et un *rascgueo* ou "battement

7 Arturo Warman, "Sones de México, Antología", livret du disque, INAH, México 1977.

8 Rosa Virginia Sanchez Garcia, "Los sones y sus coplas : el son huasteco", in *Regiones de México N°2*, La música en México, Conaculta, México 2002.

9 Pour en savoir plus sur le sesquialtère voir Michel Plisson, "Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine", in *Les cahiers de musiques traditionnelles N°13, métissages*, Genève 2000, et Jesús Antonio Echevarría Román, *La Petenera : son huasteco*, Ediciones del programa de desarrollo cultural de la Huasteca, México 2000.

de cordes" caractéristiques de la région. La *quinta huapanguera*, de registre grave, possède trois chœurs doubles et deux cordes simples, accordées des graves vers les aigus, Sol, Ré, Sol, Si, Mi ; elle peut se jouer en *rascgueo* et en *pespunteeo* ou contrepoint.

La *jaraña huasteca*, de registre plus aigu, possède cinq cordes simples et, contrairement aux *jaranas* du son *jarocho* voisin, n'a qu'une seule accordature : La, Fa dièse, Ré, Si, Sol ; elle ferait partie du traditionnel *trio huapanguero* depuis les années trente seulement. Bruno Montanaro dans son ouvrage sur les guitares hispano-américaines<sup>10</sup> évoque comme origine possible de la *jaraña huasteca* l'ancienne *vihuela* espagnole.

Ces deux instruments, *jaraña* et *huapanguera*, sont fabriqués en cèdre rouge et sont quasiment identiques en proportion.

Le violon est lui de type européen. D'après certains témoignages il aurait remplacé la harpe diatonique entre la fin du XVIIIème et le début du XIXème siècle, laquelle continue d'être utilisée dans le son *jarocho* urbain du centre de Veracruz<sup>11</sup>, qui appartient à la même famille que le son *huasteco*.

### Extension géographique du genre, conformation et styles locaux

Le *huapango huastèque* ou son *huasteco* possède plusieurs styles locaux qui, pour la plupart des *Huastecos*, dessinent les véritables frontières culturelles de cette vaste région du centre-est du pays. Globalement, la carte archéologique de la Huasteca, correspondant au rayonnement de cette civilisation proto-maya entre 1500 avant et 1500 après JC, coïncide avec la carte actuelle, c'est-à-dire que la Huasteca s'étend historiquement et culturellement sur des portions des États mexicains de Tamaulipas, San Luis Potosí, Querétaro, Hidalgo, Puebla et Veracruz. Mais la présence du *huapango* déborde ces frontières, d'ailleurs controversées. On peut trouver par exemple de très bons trios *huapangueros* à Ciudad Victoria, Tamaulipas, au-delà de la frontière nord admise. Même chose dans l'Hidalgo, dont la capitale, Pachuca, au sud de la Huasteca, est le lieu de travail de nombreux trios. En fait, un grand nombre de formations se trouvent dans la capitale du pays, Mexico.

Il n'est pas aisés de caractériser les différents styles de son *huasteco*, il faudrait d'ailleurs pour être précis inclure les éléments chorégraphiques, car selon certains connaisseurs c'est à ce niveau que se trouvent les différences les plus marquées. Si l'on considère sa seule structure musicale, un son *huasteco* particulier varie généralement assez peu d'une sous-région à l'autre (à l'exception des *sones* joués dans les communautés indigènes), cependant, de nombreuses nuances sont perceptibles dans le jeu des instruments et l'emploi du *falso*. Dans la Huasteca on dira par exemple que le son de l'État de San Luis Potosí a tendance à complexifier les ornements du violon et à posséder un *falso* plus marqué, à la différence du son de Pánuco de l'État de Veracruz, mais ces grandes catégories subjectives ne permettent pas de prendre la mesure du tableau général. D'abord parce que la mosaïque des styles identifiés dans les villes et villages de la Huasteca ignorent les frontières administratives entre États, ensuite parce que l'arrivée de la radio dès les années 30 et la diffusion de nombreux enregistrements sous formes de cassettes et de disques, entre autres facteurs, ont contribué à gommer en les redistribuant les différences

10 Bruno Montanaro, "Guitares hispano-américaines", Edisud, Aix-en-Provence.

11 Andrés Barahona Londoño, *Recuerdos y reflexiones sobre el son jarocho y el movimiento jaranero*, texte de conférence, Mexique 2004.

locales sans doute très accentuées autrefois, et à cristalliser peu à peu les tendances autour de styles remarquables incarnés par des formations dont certaines ont connu un succès national, comme par exemple Los Camperos de Valles ou le Trío Tamazunchale, présents sur ce disque. Enfin, il existe des écarts significatifs entre les *sones* eux-mêmes. Pour la plupart des spécialistes, le son *huasteco* constitue une sorte de supergenre englobant un grand nombre de formes autrefois distinctes (certaines ayant été retenues dans l'intitulé de certains *sones*, comme *El fandanguito* (pièce 5) ou *La Petenera* (pièce 8), qui se seraient peu à peu unifiées autour d'éléments régionaux prépondérants, tels que la rythmique des guitares et l'usage du *falsete*, une hypothèse défendue notamment par Vicente T. Mendoza<sup>12</sup> et repris par presque tous ceux qui ont écrit sur le sujet.

L'apogée du *huapango*, dans les années 30 et 40, coïncide avec celle du cinéma mexicain, qui constituait lui aussi un puissant moule unificateur entre les mains de quelques interprètes et compositeurs fameux tels que Elpidio Ramírez et Nicandro Castillo. Aujourd'hui, non seulement les disques mais aussi les diverses rencontres annuelles, telles que le Festival de la Huasteca, et les émissions de radio spécialisées, comme *Corazón huasteco* de Radio Pánuco, ou le programme de Ludivina Nieto sur Radio Tamaulipas, ont largement concurrencé les antiques *fandangos* et foires commerciales où s'échangeaient les influences. Mais dans les *ranchos* ou hameaux de la région on organise encore des *huapangueadas*, fêtes organisées sur le même principe que le *fandango*.

## Commentaires des pièces

### \* Soraima y sus huastecos

Soraima A. Galindo Linares (*jaranas* et voix), Santiago Fajardo Hernández (*quinta huapanguera* et voix), Ivan A. Galindo Linares (violon). Basé à Ciudad Mante, Tamaulipas, ce trio est l'un des plus fascinants de la Huasteca. La maîtrise de toutes les possibilités des instruments, la beauté des *falsetses* de Santiago et de Soraima, tout concourt à faire de ces interprétations les plus riches démonstrations du genre.

1 - **El cascabel** (DP). Ce son a bien failli disparaître à jamais de la Huasteca. Par chance on le trouvait encore dans le répertoire jarocho du centre de Veracruz, qui partage de nombreux *sones* avec son cousin *huasteco* du nord. Les paroles de l'une des versions *jarocho* recoupent certaines strophes de la version huastèque présentée ici, ce qui semble confirmer que la première a permis de recréer la seconde.

2 - **El Tepetzintleco** (DP). C'est-à-dire "de Tepetzintla", ville de Veracruz. Les *coplas* d'une version antérieure de ce son d'origine coloniale mettent en scène un voyageur en provenance de Porto Rico, qui entend jouer *El Tepetzintleco* à son arrivée à Tampico ; mais les strophes voyageant aussi d'un *huapango* à l'autre dans le son *huasteco*, cette version parle d'amour, de désir et de passion.

3 - **La llorona** (DP). "La pleureuse" est un thème que l'on peut trouver dans l'ensemble du pays et jusque dans le sud des Etats-Unis. Dans le son *huasteco* les paroles peuvent changer considérablement d'une interprétation à l'autre, et le thème original ne se retrouver que dans une ou deux strophes, les autres étant utilisées pour improviser sur des sujets à portée de regard des musiciens. Cette version philo-

sophe sur les conflits intérieurs engendrés par l'amour et ses ennemis : le temps et la mort.

4 - **Canario** (DP). Il existe de très nombreux *canarios* dans les communautés indigènes de la Huasteca. Ce terme désigne un genre, souvent purement instrumental, dont la principale caractéristique est d'ouvrir le temps et l'espace sacré des cérémonies. Celui que nous entendons ici, chanté en nahuatl et en espagnol, fait partie de la cérémonie de mariage. On y trouve évoqués côté à côté la tristesse des parents d'avoir à se séparer de leur fille, et les premières recommandations de l'époux amoureux et jaloux.

5 - **El fandanguito** (DP). Cette interprétation du *fandanguito* surprendra tous les connaisseurs car elle débute par la mélodie d'introduction du son *La Malagueña* tel qu'il est joué dans l'État de Guerrero. Cette fantaisie d'Ivan, qui donne un visage inhabituel au son peut-être le plus emblématique du genre, est contrebalancé par la déclamation d'une *décima* dans la plus pure tradition huastèque. Les six strophes déclamées ici, sur le thème des commères, ont été mises par écrit en 1914 par leur interprète, Rosenda Segura del Angel, qui elle-même les avaient apprises de sa mère, dans la Huasteca veracruzana.

6 - **La araña** (DP). Ce son est considéré par beaucoup comme un véritable fossile musical. Lorsque parut dans les années 70 le triple album de la fameuse Antología del son de México, le disque consacré à la Huasteca en contenait une version que les auteurs avouaient n'avoir trouvée qu'après plusieurs années de recherche dans la région, ayant sollicité sans succès plus d'une cinquantaine de trio avant de l'enregistrer avec un trio de Mexico ! Probablement d'origine indigène, voilà l'aventure de l'araignée et du moustique.

7 - **El bejuquito** (DP). Ce son est mentionné dans un document daté de 1806, au milieu d'autres *sonecitos* del pais régionaux interprétés au cours des représentations théâtrales du Coliseo de México, à l'heure de l'indépendance.

### \* Los Hermanos Reyes et le groupe de danse **Huastecos Independientes**

Victorino Reyes Hernandez (violon et voix), Horacio Reyes Baltazar (*quinta huapanguera* et voix), Ezequiel Reyes Baltazar (*jaranas* et voix), Ruth Garcia Mendez et Victor Manuel Lebezma Hernandez (*zapateado* sur *La Petenera*), Alejandra Guzman Barrenechea et Carlos Miguel Guerrero Muñoz (*zapateado* sur *El Caiman*). Trois frères forment ce groupe de la région de Pánuco, accompagnés ici par des éléments du groupe de danse *Huastecos Independientes* dirigé par Mireya Barrenechea White et Luz María Gayossa Bettancourt.

8 - **La Petenera** (DP). Dans son *Antología del cante flamenco* Tomás Andrade de Silva décrit *La Petenera* comme l'un des chants les plus autochtones du folklore andalou, sans généalogie convaincante ni influence postérieure, "qui naît et meurt en lui-même". On découvre cependant de troublantes ressemblances entre la version recréée par la Niña de los Peines à partir du chant primitif et la *Petenera* de la Huasteca, où l'on retrouve, transposée sur la mélodie chantée par les *trovadores*, la cadence andalouse jouée par la guitare dans le flamenco.

Le moins que l'on puisse dire est que l'origine de cette pièce est incertaine. Au Mexique, *La Petenera* fait partie du répertoire de plusieurs genres de son ; les versions huastèques parlent toutes de voyages en mer, de destinations lointaines et, surtout, elles mettent en scène cette créature marine douée pour

12 Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, UNAM, México 1984, pp. 87-88.

le chant : la sirène. Les *zapateados* qui accompagnent cette version illustre le style chorégraphique de l'Etat de San Luis Potosí.

**9 - El Caimán** (DP). Le Caïman désigne ici un personnage picaresque de l'imaginaire huastèque, bon vivant, se délectant des plaisirs offert par la vie côtière, mais confronté, aux hasard des *coplas*, à toutes sortes d'incongruités, surprises et obligations qui font de son existence une suite de rebondissements humoristiques. Tout *Huasteco* se reconnaîtra dans le *Caimán*. Son accentuation rythmique claire en fait l'un des sones favoris des danseurs, qui illustrent ici le style de l'Etat de Veracruz.

#### \* **Trío Tamazunchale**

Jorge Muñoz Tavera (violon et voix), Alejandro Tavera Barrera (*quinta huapanguera* et voix), Policarpo Flores Hernandez (*jarana* et voix). La naissance de cette formation, basée à Tamazunchale, San Luis Potosí, remonte à la redécouverte du *son huasteco* dans les années 60, et l'héritage de ses musiciens est énorme. Il se distingue par la maîtrise des rythmiques propres au *son huasteco* et la virtuosité de son violoniste. Malgré leur renommée, les membres de ce groupe ne rechignent pas à *talonear*, c'est-à-dire arpenter les ruelles d'une *cantina* à l'autre, si aucun contrat ne les occupe.

**10 - El Zacamandú** (DP). L'histoire de ce *son* est un peu l'histoire du *son huasteco* et plus largement du son mexicain dans son ensemble. Il aurait été apporté sous forme d'une danse par un Noir de La Havane emprisonné dans le fort de San Juan de Ulúa, à Veracruz, dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le "roi de tous les *sones*", comme le surnomme les *huapangueros*, a été décrit par de nombreux musicologues comme présentant un patron rythmique asymétrique, alternant 7/8 et 5/8. Dans cet enregistrement est évoqué l'un de ces jouisseurs impénitents tels qu'on les affectionne dans la Huasteca.

**11 - Cielito lindo** (DP). Unique séguedille (alternant heptasyllabes et pentasyllabes) du répertoire huastèque métis, le Cielito lindo ressemble beaucoup à son cousin le Butaquito jarocho. c'est l'un des sones les plus anciens - ce qui n'a pas empêché de nombreuses personnes de prétendre l'avoir composé - et il fait partie de ces musiques représentant l'identité nationale.

**12 - El huérfanito** (DP). Comme disent les paroles, voilà un son à chanter quand on est triste. L'histoire d'un orphelin.

**13 - El perdiguero** (Elpidio Ramirez) Littéralement "Le revendeur de gibiers". Mais cet intermédiaire est à la recherche de "l'amour vrai", l'un des thèmes les plus fréquents du répertoire *huasteco*. En réalité, les chanteurs puisent à leur guise dans leur répertoire de strophes déjà composées et assemblent le son au fur et à mesure qu'il se déroule.

**14 - El Querreque** (Pedro Rosa Acuña). Du nom d'un oiseau, variété de pic-vert. Cette pièce est un morceau d'anthologie, connue dans toute la Huasteca elle est aussi un classique de la musique *jarocho* de Veracruz. Il pourrait s'agir d'un très vieux thème régional recomposé sous sa forme actuelle par le *huapanguero* Pedro Rosa Acuña en 1952, dans la Huasteca potosina. A l'origine, à la place du mот-*refrain* "querreque" chanté en chœur par les musiciens, la musique s'interrompait, le violoniste retournait son violon et en frappait la caisse avec son archet, ce qui aurait donné son nom à la nouvelle version<sup>13</sup>.

**15 - La presumida** (DP). "La prétentieuse de Puebla" est considéré comme le patron musical type du *son huasteco* par Manuel Alvarez Boada dans son ouvrage "La música popular en la Huasteca veracruzana" (La red de Jonas, México 1990). Il parle d'une femme qui s'est autrefois donnée au *trovador* et aujourd'hui l'ignore superbement.

**16 - Las flores** (DP). Voilà le *son* courtisan par excellence, celui qu'utilisera le *trovador* pour s'adresser indirectement à une femme, mais aussi pour parler des femmes en général, identifiées à des fleurs pour le poète.

**17 - Huasteca triste** (Tomas Gomez Valdelamar). Une composition exprimant le fatalisme des *huapangueros* qui voient leur tradition s'effacer lentement devant la modernité. Il est dédiée à tous les grands musiciens disparus, en particulier à Elpidio Ramirez, considéré par beaucoup comme le principal artisan du renouveau du genre dans les années 30.

**18 - El Tamazunchalense** (Jorge Muñoz Tavera). L'évocation poétique des richesses d'une ville ou d'une région est un thème commun à beaucoup de « nouveaux » *huapangos* ou *huapangos urbains*, des pièces qui ont commencé à être composées à partir de la révolution. Les nouveaux *huapangos* sont musicalement proches des *sones* de l'ancien répertoire, mais plus narratif ; les paroles, le sens, l'histoire racontée, ne se révèlent qu'avec l'ensemble des strophes, comme dans la plupart des compositions modernes, et ils sont chantés en chœur. Celui-ci est une ode à Tamazunchale, la ville où travaille le trio.

**19 - Alma huasteca** (Adelfo Hernández). Un nouveau *huapango* qui vante les richesses de la Huasteca, mettant l'accent sur ses *huapangos* et la beauté incomparable de ses femmes.

#### \* **Los Caporales del Pánuco**

Salvador Arteaga Peréz (*quinta huapanguera*), Tomás Juaréz del Angel (*jarana* et voix), Efrén Arteaga Peréz (violon et voix). L'histoire de ce trio coïncide avec celle de Tampico en tant que centre *huapanguero*, où les plus célèbres musiciens ont fait leurs armes. Le guitariste Salvador Arteaga est considéré comme l'une des meilleures *quintas* de la région.

**20 - Las Poblanitas** (DP). Encore un son de probable origine coloniale, à la mélodie attachante. Les "Poblanitas" désignent les jeunes femmes de la ville de Puebla, mais cette pièce se chante dans toute la Huasteca. Les *coplas* indépendantes, à la façon des vieux *sones*, s'assemblent au hasard de l'inspiration, les chanteurs privilégiant ici le thème de la femme et de l'amour.

**21 - Las canastas** (DP). Parfait exemple du *son huasteco* de la campagne, *Las canastas*, "les paniers", a été repris par des formations modernes, séduites par sa mélodie de ballade d'une beauté simple et inoubliable. C'est une pièce ancienne, que des traits particuliers, la forme que prennent les chœurs par exemple, placent un peu à part dans le répertoire. Il a fallu interroger de nombreux trios ayant d'obtenir cette version.

**22 - La chaparrera** (DP). Un nouveau *huapango* racontant le passage d'un *ranchero* par la ville d'Altamira, au nord de Tampico, pour y acheter un article très prisé des vachers : une pièce de cuir protégeant les pantalons, que l'on appelle *chaparrera*.

13 Artemio Villeda Marín, communication personnelle.

## \* Los Camperos de Valles

Marcos Hernandez Rosales (*quinta huapanguera et voix*), Gregorio Solano Medrano (*jarana et voix*), Tomás Gomez Valdelamar (*violon et voix*). Ce trio est connu de tous les habitants de la Huasteca, pour lesquels il évoque, depuis plusieurs décennies, les meilleurs interprètes du son *huasteco*. Ses membres ont tous un parcours quasi légendaire et ont servi de modèle à des générations de *huapangueros*.

**19 - Las flores** (DP). Une fois de plus le *trovador* philosophe sur l'amour et en conclut que s'il se vit sans pleurs, alors tout n'est qu'illusion.

**20 - El gustito** (DP). Voilà un *huapango* parmi les plus classiques. C'est aussi l'un des favoris des danseurs qui, dans les intervalles entre les couplets, le martèlent avec leurs talons sur la *tarima*, l'estraude de bois où jouent les musiciens dans les fêtes. Le nom de cette structure en langue nahuatl, *cuauhpanco*, est une étymologie possible du mot *huapango*.

L'auteur tient à remercier chaleureusement, en France : l'Association Musiques du Monde, Marianne Faurobert, Irène Sénaffe, Magali Reclus, Félicie Vincensini, Adrien Hermans, Vincent Leboubennec, Audrey Raffort et Oscar Barahona ; au Mexique : Irma Meza Etienne, la Casa de Cultura de Tampico, Ludivina Nieto Ornelas, José Luis Reyes Araujo, Mireya Barrenechea White, Luz María Gayossa Bettancourt, Tomas Gómez Valdelamar, Armando Herrera Silva et Rachid Sebbah.

## THE SON IN THE HUASTEC REGION

### The musical conquest of Mexico

The boats which dropped anchor in 1519 off the coast of what is now the Mexican state of Veracruz did not only transport Hernan Cortés, the Spaniard who would conquer the empire of the Mexicas two years later. A number of musicians had also made the journey<sup>1</sup>, and as soon as the land was divided up following the conquest of the capital, Tenochtitlán, a harp teacher requested ground on which to open a music school. These facts show that Spanish secular music arrived in New Spain before the beginning of the Franciscans'gigantic undertaking to convert souls in 1523, before they discovered the natives'fascination for dance and music, and before they decided to take advantage of the two arts as a means of evangelising, aided by the Indians'extraordinary capacity for assimilation. Alongside the edifying Franciscan theatre and the processions, masses and services whose choirs were accompanied by a variety of stringed, wind and percussion instruments, a theatre of entertainment also sprang up. These performances, interspersed as they were with dances and songs, played an important role in the dissemination of new musical forms across the country. The Franciscan Brothers were also instrumental in spreading the new melodic corpus: words in the indigenous language were sung to the octavas, canciones, romances and redondillas of the Spanish secular repertoire; schools which offered instruction in how to play and make instruments were opened; and each chapel and village was allowed to form a group of musicians to enliven church ceremonies. It has now been established that fiddlers were another active part of this process. 'So many of them came', wrote the Franciscan chronicler Motolinia, 'that we finally asked them to divide themselves among the various Indian villages, where they could be paid for their services, and that is what they did.' According to researchers Lourdes Turrent and Robert Stevenson<sup>2</sup>, fiddlers played an even greater role than the Brothers in teaching the natives to play and build instruments in both towns and villages. Flutes, chalumeaux, and sackbuts came first, followed by rebecs, viols and guitars. The latter instrument rapidly gained great popularity. By the end of the sixteenth century the great evangelical project of the Franciscans was compromised by attacks on the secular clergy, the decadence of the monastic orders, and the diminution of royal funding for the colonies. The significant number of Indians throughout the country who both played and built instruments continued to open school-workshops, however. This fact, along with the rapidity with which Spanish popular music spread across the land, goes a long way towards explaining the enormous amount of music that was produced in Indian villages. It appears with greater and greater clarity that the complex instrumental and musical mosaic that is Mexico began with these first representatives of the new musical order.

The new musical blend included religious works as well as sung and danced pieces from the Spanish popular repertory. These were then reused in writing numerous secular pieces as well as new religious compositions. Andalusian dances, particularly the romance (a popular dance accompanied by octosyllabic verse) and the seguidilla, arrived in Mexico earlier and in greater numbers than in the rest of Hispanic America, and were incorporated into both popular and theatre music. The greatest number of Spaniards, most of them from Andalusia and Estremadura, immigrated to Mexico. All of them entered through the

port of Veracruz. Starting in the sixteenth century, populations from various African ethnic groups, who replaced the Mexican natives in plantations and mines, also began to come through the port. After 10,000 Huastecs were deported from the province of Pánuco to the Caribbean by Nuño de Guzman between 1526 and 1533, much of the remaining population fled to the mountains, and the rest was driven away from its fertile lands. By 1553 the number of Black slaves in the region was far superior to that of the colonists, and the rhythmic power of their music exercised a strong influence, despite being banned by the Spanish authorities on the most important religious holidays. The influence of Black music was not only felt in festive music; it also stimulated popular music of Spanish origin, inspired the Indian populations, and was readily incorporated into the emerging syncretic culture. This was particularly true along the coast of the Gulf of Mexico and in the state of Guerrero, where mixing between Blacks, Indians and Spaniards was more widespread than in the rest of the country. This is evident in the use of 'percussive' guitars in this area, where stringed instruments quickly replaced the drums that had been banned by the Inquisition<sup>3</sup>.

The world of the sixteenth and seventeenth centuries can be imagined as a complex network which brought together a great diversity of people and elements. 'A constellation (...) of planets which maritime traffic, like a needle, strung at regular intervals', is how ethnomusicologist Antonia García de León<sup>4</sup> describes the Caribbean area; 'a page which was constantly written on and corrected'. His definition also includes the coast of New Spain. Music combining Spanish and Black elements from the Caribbean islands entered through the Port of Veracruz and spread along the coastline, which was populated by Blacks, Zambos (a mixed race of Blacks and Indians), mulattos and Spaniards, all of whom incorporated it into their own compositions. Popular Spanish genres were brought to the Americas, transformed, and returned to their country of origin: the fandango may be an early example of this sequence, although it is first mentioned in America. It is certain, however, that the fandango gave its name to popular festivities in Cuba and on the Gulf coast, in the Jarocho region of Veracruz, and in the Huastec region.

The earliest recorded Mexican musical forms are probably those which appear in the Saldivar II Codex, a zither tutor recopied in the eighteenth century which includes descriptions of Spanish dances. Both familiar and new dances - portoricos, tocotines (this dance has been called the ancestor of the corrido) and a 'guasteco' - are mentioned. The Saldivar III Codex also contains pieces entitled 'cumbee... songs in the Guinean language', which clearly indicate an African influence. The zarabanda and the chacona were already in existence at the time; some say they were developed in Mexico by an anonymous musician. The historian and musicologist Gabriel Saldivar<sup>5</sup>, in discussing the types of popular music that were played during Colonial times, states that the zamba, the quadrille, the zarabanda and the contrapás - and particularly the zapateado, the fandango, the seguidillas and the malagueñas - were usually accompanied by harps and vihuela guitars.

The majority of these dances - or at least their names - still exist in Mexico today. They absorbed local elements, gradually developing into new and original forms. As Antonio García de León mentions, the most faithful preservation of the non-native forms imported from across the sea has occurred in isolated rural areas. Mestizo genres were played in coastal cities whose markets gravitated around farming activi-

ties, and were spread on the occasions of commercial fairs, 'veritable transmitters of the re-created tradition'. New harmonies, melodies and rhythms were heard during balls and fandangos in the communities and rancherías where Indians and people of mixed ethnic groups lived. From there they were taken to far-flung communities where they were absorbed, reused modified, and eventually brought back to the towns during festivals. As Antonio García de León states, 'It was new music which included African resonances, rhythms and timbres along with the treasures of (...) the sung literature of the 'Castilian Atlantic', and which constantly absorbed indigenous elements from every region.' Today in regional festivals and ceremonies it is possible to hear huapangos without words accompanying the rituals of the Carnival or the Day of the Dead. Certain Spanish lyric forms such as the seguidilla and the octosyllabic verse have also become well-established in the Huastec region; these help in structuring the prosody of the native Nahuatl, Teeneek and Otomi languages. The most unusual forms of the huapango and the son huasteco<sup>6</sup>, the genre explored in this recording, are to be heard in the Indian communities.

### **The theatre**

Spanish music and its most popular variants experienced an important new wave of dissemination in New Spain in the second half of the eighteenth century, when the dance genres of the period, the seguidillas, boleras, fandangos and others, were incorporated into the so-called tonadillas escénicas. These musical comedies, which enjoyed widespread popularity in Madrid, also met with immediate success in Mexico. Toward the end of the eighteenth century, regional dances and indigenous and Black songs, some of which had recently been imported from the Caribbean, were also performed. These pieces were played as frequently as the Spanish repertoire in the days leading up to independence. Black sonecitos, indigenous songs and melodies like El bejuquito (which has been documented since 1806 - track 7), La jarana, La bamba, La indita, etc., were performed in the interludes between acts in plays. The words to the octosyllabic coplas (verses) sung in these sonecitos de la tierra, as they were then called, were sometimes hostile to the ruling class; this development coincided with the rise of protest that was building up among mestizo people. Ethnomusicologists such as Arturo Warman<sup>7</sup> claim that the heterogeneous repertoire, which included every existing genre of the time, played the same (and possibly an even larger) role in the musical conquest of the country and in the creation of the Mexican son as did the music imported by the conquistadors.

### **The son**

The Mexican son is the result of five centuries of musical blending. It was first referred to in a denunciation by the Inquisition, which insisted upon its supposedly scandalous and 'dishonest' character. The son has several regional variants, all of which share the same characteristics. Whatever the origin of the son, however, it is meant to be danced, generally in zapateado (a rapid hammering of the dancer's heels) (tracks 8 and 9). It is also sung, and the coplas of four octosyllabic lines that make up the song are entirely self-contained in that they express a complete idea. In this respect they differ from the newer compositions, whose meaning is gradually revealed as the song unfolds. In the son, the independent coplas

are assembled at random, according to the performer's memory, and it is therefore unusual to hear two similar performances of the same piece<sup>8</sup>. The rhythmic structure of the son is most commonly based on a combination of 3/4 and 6/8, like the many Latin American genres which are more and more commonly grouped under the term of *sesquialtera*<sup>9</sup>.

Although the son huasteco resembles the above-mentioned description in every way, it is also markedly different from other son genres. One difference is its use of falsete, or the falsetto voice, which is a basic characteristic of the son huasteco. The origins of falsete are controversial. Although dozens of legends claim it began in the Huastec region, several other hypotheses have been advanced. The theory which proposes Andalusian origins is the most widely recognised today, while others suggest that it could derive from the zaloma (a sea chanty related to Gregorian chant), Precolumbian cantares sung in falsetto, the interjection 'Ay le lo la!' (a tradition of the Murcia region), Black songs sung on plantations in the Huastec region, etc. The performances of the different ensembles on this recording show extremely varied uses of falsete.

### **The instruments**

Another distinctive trait of the son huasteco is its instrumentation.

The shape, the stringing, the tuning, and the playing style known as rasgueo (raking or strumming) of the 'percussive' golpe guitar, which according to most writers descended from the baroque guitar, are characteristic of the region. The deep-voiced quinta huapanguera has three double courses and two single strings, which are tuned (from bass to treble) to G, D, G, B, E. It can be played in rasgueo style or in counterpoint (pespunteso).

The jarana huasteca, a small five-stringed guitar, is tuned higher. It has five single strings, and unlike the jaranas of the neighboring son jarocho, is tuned in only one way, from bass to treble: A, F sharp, D, B, G. It has been part of the traditional trio huapanguero only since the 1930s. In his book on Hispanic-American guitars<sup>10</sup>, Bruno Montanaro suggests the ancient Spanish vihuela as a possible ancestor of the jarana huasteca. The jarana and the huapanguera are made of red cedar and are almost identical in terms of proportions.

The violin is of the European type. According to certain sources, it may have replaced the diatonic harp between the end of the eighteenth and the beginning of the nineteenth century. The harp is still used in the urban son jarocho in the centre of Veracruz<sup>11</sup>; this regional son belongs to the same family as the son huasteco.

### **The geographical expansion of the genre, conformation and local styles.**

The Huastec huapango, or son huasteca, possesses several local styles which, for most Huastecos, define the true cultural boundaries of this vast region in the eastern central part of the country. Generally speaking, the archeological map of the region, which corresponds to the influence of the proto-Mayan civilisation between 1500 B.C. and 1500 A.D., coincides with current borders. In historical and cultural terms, the Huastec region covers parts of the Mexican states of Tamaulipas, San Luis Potosi, Queretaro,

Hidalgo, Puebla and Veracruz. But the huapango extends farther than these limits, which are, moreover, controversial. Excellent huapangueros trios can be found, for example, in Ciudad Victoria, Tamaulipas, which is beyond the accepted northern border. The same thing is true in the state of Hidalgo, whose capital, Pachuca, south of the Huastec region, is home to numerous trios. And in fact, a large number of ensembles are found in the country's capital, Mexico City.

It is not an easy task to characterise the different styles of the son huasteco. To be absolutely accurate, one would also need to take choreographic elements into account, as according to certain connoisseurs the most marked differences occur there. When the musical structure alone is considered, a particular son huasteco generally varies little from one sub-region to another (with the exception of the sones played in indigenous communities). However, numerous slight differences in the use of the instruments and the falsete can be detected. In the Huastec region, for instance, it is said that the son of the state of San Luis Potosi includes complicated ornaments on the violin and a more marked falsete, which distinguishes it from the son of Pánuco in the state of Veracruz...but these large subjective categories do not allow an overall picture to be established. This is true because the variety of different styles identified in the towns and villages of the Huastec region do not correspond to the administrative borders between states. Furthermore, the arrival of radio in the 1930s and the dissemination of numerous cassette and LP recordings, among other factors, contributed to smoothing out of the local differences which were probably more pronounced in the past. Music gradually tended to crystallise around the more remarkable styles played by nationally successful ensembles such as Los Camperos de Valles and the Tamazunchale Trio (both are heard on this album). And finally, there are significant differences between the sones themselves. Most specialists believe that the son huasteco is a sort of umbrella genre containing a large number of forms which were distinct in the past. Some still exist in the titles of certain sones, like El fandnguito (**track 5**) and La Petenera (**track 8**); these appear to have crystallised around a strong regional element such as guitar rhythms or the use of the falsete. Vicente T. Mendoza<sup>12</sup> is a particularly strong champion of this hypothesis, which has been taken up by almost every other writer on the subject.

The high point of the huapango, which occurred in the 1930s and 40s, coincided with that of Mexican cinema, which itself served as a strong and unifying model in the hands of a few famous performers and composers such as Elpidio Ramirez and Nicandro Castillo. Today recordings, a variety of annual encounters like the Festival de la Huasteca, and specialised radio programmes like Radio Pánuco's Corazón huasteco and Ludivina Nieto's programme on Radio Tamaulipas, provide serious competition for the old fandangos and commercial fairs where influences were exchanged. But in the ranchos and hamlets of the region, huapangueadas, festivals organised according to the same principles as the fandango, continue to be held.

## Musical commentary

### \*Soraima y sus huastecos

Soraima A. Galindo Linares (jarana and voice), Santiago Fajardo Hernández (quinta huapanguera and voice), Ivan A. Galindo Linares (violin). Based in Ciudad Mante, Tamaulipas, this trio is one of the most fascinating of the Huastec area. The musicians' mastery of every aspect of their instruments, the beauty of Santiago's and Soraima's falsettes... all the elements come together in these performances, the most sumptuous demonstrations of the genre.

1. **El cascabel** (out of copyright). This son almost disappeared forever from the Huastec region. By chance it was discovered that it still belongs to the jarocho repertoire in the centre of Veracruz, which shares many sones with its huasteco cousin in the north. The words to one of the jarocha versions match certain verses in this Huastec rendition, which would seem to confirm that the jarocha version was used in creating this one.

2. **El Tepetzintleco** (out of copyright). The title means 'a person from Tepetzintla', a city in Veracruz. The coplas of a earlier version of this son, which originated in colonial times, recount the story of a traveler from Puerto Rico who heard El tepetzintleco played upon arriving in Tampico. However, verses can also travel between one huapango and another in the son huasteco, and this version explores love, desire and passion.

3. **La llorona** (out of copyright). 'The weeping woman' is a theme which occurs throughout the country as well as in the southern United States. In the son huasteco the words can vary greatly between one version and another, with the original theme only occurring in one or two of the verses; the other verses are improvised on the subject of people or things present at the performance. This version reflects on the inner conflicts caused by love and its enemies: time, death, and stupidity.

4. **Canario** (out of copyright). A large number of canarios occur among the indigenous communities of the Huastec region. The term indicates a genre which is often played by instruments alone as a prelude to ceremonial occasions. The one recorded here, sung in Nahuatl and in Spanish, is part of the wedding ceremony. The sadness of the parents at being separated from their daughter is juxtaposed with the advice the jealous, lovestruck groom begins to give her.

5. **El fandanguito** (out of copyright). This performance of el fandanguito will come as a surprise to connoisseurs, as it begins with the melody which introduces the son La Malagueña as it is played in the state of Guerrero. This imaginative idea of Ivan's gives an unusual twist to what is perhaps the most emblematic son of the genre; this is counterbalanced by the declamation of a décima in the purest Huastec tradition. The six verses declaimed here, on the theme of gossips, were set down in 1914 by a performer, Rosenda Segura del Angel, who had learned them from her mother in the Huastec region of Veracruz.

6. **La araña** (out of copyright). This son is considered by many to be a veritable musical fossil. The famous triple album, Antología del son de México was released in the 1970s. One of its records was devoted to Huastec

music, and the producers revealed that they had discovered this son only after several years of searching in the region, during which they asked fifty trios whether they knew it. They finally recorded it with a trio from Mexico City! It is probably indigenous, and recounts the adventures of a spider and a mosquito.

7. **El bejuquito** (out of copyright). This son is mentioned in a document dated 1806. It is one of a group of regional sonecitos del país which were played during the performance of plays at the Coliseo de México, just before the days of independence.

### \*Los Hermanos Reyes and the dance ensemble Huastecos Independientes

Victorino Reyes Hernandez (violin and voice), Horacio Reyes Balthazar (quinta huapanguera and voice), Ezequiel Reyes Balthazar (jarana and voice), Ruth Garcia Mendez and Victor Manuel Lebezma Hernandez (zapateado on 'La Petenera'), Alejandra Guzman Barrenechea and Carlos Miguel Guerrero Muñoz (zapateado on 'El Caimán'). This group from the Pánuco region is made up of three brothers. They are accompanied here by members of the danse ensemble Huastecos Independientes, directed by Mireya Barrenechea White and Luz María Gayossa Bettancourt.

8. **La Petenera** (out of copyright). In his Antología del cante flamenco, Tomás Andrade de Silva describes La Petenera as one of the most autochthonous songs of Andalusian folklore. In his opinion, it possesses neither a convincing genealogy nor traces of previous influences: 'it is born and dies in and of itself'. However, there are troubling similarities between Niña de los Peines' recreated version based on a primitive song and the Huastec La Petenera, in which the Andalusian cadence that is played by the guitar in flamenco music is grafted onto the melody sung by the trovadores.

The most one can say is that the origin of the piece is uncertain. La Petenera occurs in several generations of son in Mexico; the Huastec versions all tell of sea journeys, far-off destinations, and above all, of the sea creature with a talent for singing, the mermaid. The zapateados that accompany this version illustrate the choreographic style of the state of San Luis Potosí.

9. **El Caimán** (out of copyright). The Caimán is a picaresque personnage in the Huastec imagination. He is a bon vivant who delights in all the pleasures offered by the coastal life. As the coplas unfold, he confronts a series of incongruous events, surprises and obligations which make of his existence a series of humorous occurrences. Every Huasteco recognizes himself in the figure of the Caimán. Its clear rhythmic pattern makes it one of the favorite sones of dancers. Here the style of the state of Veracruz is illustrated.

### \*Trío Tamazunchale

Jorge Muñoz Tavera (violin and voice), Alejandro Tavera Barrera (quinta huapanguera and voice), Policarpo Flores Hernandez (jarana and voice). This ensemble, based in Tamazunchale, San Luis Potosí, was founded in the 1960s, during the son huasteco renaissance. Its members are the repositories of an enormous musical heritage. The group is outstanding for its mastery of the rhythms of the son huasteco and for its virtuoso violinist. Despite its fame, the group continues to talonear, to play in one cantina after another, if they do not have another engagement.

**10. El Zacamandú** (out of copyright). The story of this son is in a sense the story of the son huasteco and more largely speaking of the whole of the Mexican son. It was reputedly imported in dance form by a Black from Havana who was imprisoned in the fort at San Juan de Ulúa, in Veracruz, in the second half of the eighteenth century. The huapangeros have nicknamed it 'the king of all the sones'. It is described by numerous musicologists as having an assymetrical rhythmic pattern alternating between 7/8 and 5/8. In this recording the story of one of the impenitent sensualists so much appreciated in the Huastec region is told.

**11. Cielito lindo** (out of copyright). The only seguidilla (which alternates heptasyllables and pentasyllables) in the repertoire of the mestizo Huastecs, Cielito lindo closely resembles its cousin, the 'Butaquito' jaracho. It is one of the oldest sones (though this has not stopped numerous people from claiming to have composed it), and is a piece which represents Mexican national identity.

**12. El huérfanito** (out of copyright). As the words say, this is a song to sing when one is sad. It tells the story of an orphan.

**13. El perdiguero** (Elpidio Ramirez). Literally 'the person who re-sells game'. But this go-between is actually in search of 'true love', a recurring theme in the Huastec repertoire. The singers pick and choose among the repertoire of already-existing verses as their fancy leads them, putting together the son as they go along.

**14. El Querreque** (Pedro Rosa Acuña). Named after a type of woodpecker. This classic piece is known all over the Huastec region. It is also one of the classics of Veracruz jarocha music. It may be an extremely old regional theme that was rewritten in its current form by Pedro Rosa Acuña in 1952, in the Huasteca potosina. Originally, at the place where the refrain word querreque is sung in chorus by the musicians, the music stopped and the violinist turned over his instrument, striking the case with his bow. The sound this action made supposedly gave the new version its name<sup>13</sup>.

**15. La presumida** (out of copyright). 'The pretentious woman from Puebla' is, in the opinion of Manuel Alvarez Boada in *La música popular en la Huasteca veracruzana* (La red de Jonas, Mexico City, 1990), a classic example of the typical son huasteco musical pattern. It tells of a woman who once gave herself to a trovador, and who is now superbly indifferent to him.

**16. Las flores** (out of copyright). A perfect example of the courting son, the kind sung by a trovador to address a woman indirectly, or to refer to women – each of whom is identified as a flower – in general.

**17. Huasteca triste** (Tomas Gomez Valdelamar). A composition which expresses the fatalism of the huapangueros, who know that their tradition is slowly dying out in the face of modernity. It is dedicated to all the late great musicians, and especially to Elpidio Ramirez, who is considered by many to have brought about the renaissance of the genre in the 1930s.

**18. El Tamazunchalense** (Jorge Muñoz Tavera). A poetic description of the riches of a town or region is one of the common themes of the 'new' huapangos, also known as urban huapangos. These pieces originated at the time of the revolution. The newer huapangos are musically related to the sones of the early repertoire, but are more narrative. The words, the meaning, and the story can only be understood after hearing all the verses, like in most modern compositions, and are sung in chorus. This one is an ode to Tamazunchale, the town where the trio works.

**19. Alma huasteca** (Adelfo Hernández) A newer huapango which boasts about the riches of the Huasteca region. It especially emphasises its huapangos and the incomparable beauty of its women.

#### \*Los Caporales del Pánuco

Salvador Arteaga Pérez (quinta huapanguera), Tomás Juaréz del Angel (jarana and voice), Efrén Arteaga Pérez (violin and voice). The history of this trio coincides with that of Tampico as a huapanguero centre, and the place where the best-known musicians acquired experience. Guitarist Salvador Arteaga is thought to be one of the best quintas in the region.

**20. Las Poblanitas** (out of copyright). Another son which probably dates from colonial times. Its melody is captivating. The Poblanitas are young women from the town of Puebla, but this piece is sung throughout the Huastec region. The independent coplas are put together by the singers as their inspiration strikes them, like in the ancient sones. This son centres on the themes of women and love.

**21. Las canastas** (out of copyright). A perfect example of the son huasteco in the countryside. Las canastas, or 'the baskets', has been adopted by modern ensembles charmed by its beautiful, simple and unforgettable ballad melody. This is an old piece whose special characteristics – the form of the choruses, for example – set it apart in the repertoire. It was necessary to contact numerous trios before obtaining this version.

**22. La chaparrera** (out of copyright). Another huapango which tells the story of a ranchero who goes to the town of Altamira, north of Tampico, to buy an item held in high esteem by cowboys: a pair of chaps.

#### \*Los Camperos de Valles

Marcos Hernandez Rosales (quinta huapanguera and voice), Gregorio Solano Medrano, (jarana and voice), Tomás Gomez Valdelamar (violin and voice). This trio is known to everyone in the Huastec region. For several decades the ensemble has been one of the major exponents of the son huasteco. The histories of its members are almost legendary, and the group has been a model for generations of huapangueros.

**23. Las flores** (out of copyright). Once again a philosophical trovador reflects on love, concluding that if it does not include weeping, it is only an illusion.

**24. El gusto** (out of copyright). One of the classic huapangos. It is also one of the favourites of dancers who, in the breaks between verses, hammer it with their heels on the tarima, the wooden stage on which musicians play during festivals. The name of this structure in the Nahuatl language, cuauhpanco, is a possible etymology for the word huapango.

The author extends his warmest thanks to the Musiques du Mondes Society, Marianne Faurobert, Irène Sénaffe, Magali Reclus, Félicie Vincensini, Adrien Hermans, Vincent Lebouennec, Audrey Raffort and Oscar Barahona in France; and to Irma Meza Etienne, La Casa de Cultura de Tampico, Ludivina Nieto Ornelas, José Reyes Araujo, Mireya Barrenechea White, Luz María Gayossa Bettancourt, Tomas Gómez Valdelamar, Armando Herrera Silva and Rachid Sebbah in Mexico.

1 Juan Guillermo Contrera Arias, *Atlas cultural de México - Música*, Sep/Inah/Planeta, Mexico City, 1988

2 Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, Fondo de cultura económica, México 1993, et Robert Stevenson et José Antonio Guzmán Bravo, *La música de México*, I.Historia, 2. Periodo Virreinal (1530 a 1810), UNAM, Mexico City, 1986, for the first chapter, which deals with the musical conquest of Mexico.

3 Francisco González Giraldo. Personal communication.

4 Antonio García de León, "El mar de los deseos, El Caribe hispano musical, historia y contrapunto", *Siglo XXI*, Mexico City, 2002.

5 Gabriel Saldivar, "Historia de la música en México", Editorial Cultura, Mexico City, 1934.

6 Román Güemes, booklet of the cassette Tercer festival de la Huasteca, Conaculta, Programma de desarrollo cultural de la Huasteca, Mexico City 1999, and personal communication.

7 Arturo Warman, "Sones de México, Antología", record booklet, INAH, Mexico City, 1977.

8 Rosa Virginia Sanchez Garcia, "Los sones y sus coplas : el son huasteco", in *Regiones de México N°2, La música en México*, Conaculta, Mexico, 2002.

9 For more on the sesquialtera, see Michel Plisson, "Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine", in *Les cahiers de musiques traditionnelles N°13, métissages*, Geneva 2000, and Jesús Antonio Echevarría Román, *La Petenera : son huasteco*, Ediciones del programa de desarrollo cultural de la Huasteca, Mexico City, 2000.

10 Bruno Montanaro, "Guitares hispano-américaines", Edisud, Aix-en-Provence.

11 Andrés Barahona Londoño, *Recuerdos y reflexiones sobre el son jarocho y el movimiento jarnero*, lecture text, Mexico, 2004.

12 Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, UNAM, Mexico City, 1984, pp. 87-88.

13 Artemio Villeda Marín, personal communication.

