

ENSAYO SOBRE MUSICA INDIGENA DE EL SALVADOR

(CUZCATLAN)

MARÍA DE BARATTA

SAN SALVADOR

HACIA 1486, según se supone, reinaba en Méjico Ahuizotl, octavo emperador, quien ambicionaba extender sus dominios sobre los quichés, cachiqueles, zutuiles y mames, quienes por aquella época ya poblaban la parte occidental de Centro-América. Para lograr su intento, después de varios fracasos por la rebeldía de éstos, se valió de un ardid, enviando gran número de súbditos con el pretexto de hacer el comercio en el país. Estos indios se establecieron a lo largo del Pacífico, hablando la lengua mejicana o nahuatl y fueron llamados *pipiles*. Ahuizotl no pudo llegar a realizar sus planes de dominación, pues le sorprendió la muerte. Los pipiles reconocieron como señor a Cuaucmichin, pero éste cayó luego en desgracia con sus súbditos por haber querido restablecer los sacrificios humanos, siguiendo la costumbre de Méjico y murió bárbaramente apaleado y apedreado. Le sucedió Tutecotzimit, hombre bien intencionado y de buen carácter. Los pipiles se establecieron entre el río Michatoyat, al noreste, y el Lempa, al sudeste, y entre el océano Pacífico y las montañas de la cordillera, sobre el valle del mismo Lempa.

Entre los templos que los pipiles fundaron en honor de los dioses mencionase el de Mictlán o Mita, que en lengua mejicana significa *Infierno* o *Ciudad de los Muertos*. Este templo era el más famoso de la región pipil y a él acudían en romería los indios de todas las comarcas vecinas. Estaba situado en tierras del antiguo reino de Payaquí, al oeste de la laguna de Guija, y fué construído posiblemente por los Toltecas, venidos el siglo XII.

La tradición dice que el pueblo refería que el origen de este templo se debía a un anciano venerable que salió del fondo de las aguas de la laguna de Guija, acompañado de una joven de singular

belleza, vestidos ambos con largas túnicas azules. Habiéndose separado, el viejo fué a sentarse en una piedra que estaba en la cumbre de un cerro y dispuso que allí se erigiera un gran templo, al que se dió el nombre de Mictlán, consagrándose al dios Queztlacoatl. El gran sacerdote dedicado al servicio de aquel templo llevaba el título de *Tecti* y vestía túnica azul. En los sacrificios y ofrendas que hacían al dios solemnizaban las ceremonias con sus trompetas, atabales y *tepunahuastes*, con que acompañaban los *mitotes* y *areytos*. De aquella dominación quedó el jeroglífico, el código, la gráfica expresiva para simbolizar en el relieve de la piedra esculpida, en el contorno de la vasija modelada, en sus ídolos, en sus flechas de obsidiana, en la espiga de la milpa pregonera de la mazorca apretada de granos nutritivos y también en el divino parloteo del *zenzontle*, flauta mágica que nos canta la tradicional música de nuestros indios. Pero de su poesía y de su música, ¿qué nos queda? De su poesía se sabe que en Méjico quedaron los sesenta y nueve cantares mejicanos en idioma nahuatl, de Fray Bernardino de Sahagún, descubiertos en la Biblioteca Nacional y publicados en edición facsimilar por Peñafiel, y que está traduciendo al español el notable nahuatlato don Mariano Rojas, que ha dedicado su vida al estudio de la lengua nahuatl. Hay también los cantos del poeta Rey Netzahualcóyotl: los de Notzahualpilli, Tetelepanquetzal, Tozcuatetzin y Tecocopouhqui. Es indudable que esos cantares les servían para entonarlos en sus ceremonias y la confirmación de que así fué es la acotación que se ha encontrado precediendo a cada uno de los poemas, dejando adivinar que era el teponaztli (*tepunahuaste*, entre nosotros) el que acompañaba al cantor con su ritmo de dos notas alternadas, tónica y dominante, cuarta, etc., según el intervalo.

Expondré aquí una de esas acotaciones precortesianas de los aztecas (citada en la obra de Rubén M. Campos), por encontrarle mucha analogía, en el ritmo y las palabras, con un cantar de época lejanísima y tradicional de nuestros cuzcatlecos. Según la tradición que los aztecas conservan de su peregrinación de Aztlán, fué el pájaro sagrado que habló al caudillo, diciéndole: *tihuí, tihuí*, o sea: vamos, vamos, lo cual fué interpretado por el sacerdote como un mandato para proseguir la peregrinación.

"Y al llamado de la palabra mágica *tihui, tihui*, va el indio azteca todos los años a la danza ritual, o hace que sus hijos dancen cargados con huacalitos y menesteres de juguete, para mantener viva la tradición sagrada de su pueblo".

Dicha acotación es precortesiana y está prescrito el siguiente ritmo vertido en sílabas para regular el canto:

*Tiqui titiqui titiqui ti
toco totoco totoco to.*

He aquí la música de la danza que cada año bailan para recordar la fiesta de la peregrinación de Aztlán:

DANZA DE LA PEREGRINACIÓN DE AZTLÁN



Pondré solamente una estrofa de tan bella tradición:

Mejicano

Tihuí!

Teopixqueh.

Aztatzitzintin ti, tin, tin, tin, tin,

Tihuí, tihuiyan, tihuí, tihuí,

Tihuí, tihuiyan, tihuí, tihuí,

Aztatzitzintin, ti, tin, tin, tin, tin. Vamos, vámonos, vamos, vamos.

Español

¡Vamos!

Sacerdote.

Aztequitas, vamos, vámonos, az-

[tequitas,

Atlépet!

¿Campa tiyazqueh, eh, eh, eh, eh?

¿Campa tiyohuih, ih, ih, ih, ih?

¿Campa tiyohuih, ih, ih, ih, ih?

¿Campa tiyazqueh, eh, eh, eh, eh?

Pueblo

¿Adónde iremos? ¿Adónde vamos?

¿Adónde vamos? ¿Adónde iremos?

Comparemos el ritmo y las palabras con la acotación que yo he encontrado en nuestros indios y que data de tiempo inmemorial:

*Ticu tuticu cumare Juana,
ques'te pechito no tiene nana.*

Como se ve, el ritmo como las palabras tienen gran semejanza con la acotación onomatopéyica de los aztecas, lo que hace suponer que aquella raza emigrante a nuestras tierras nos trajo también, como es natural, sus cantares con sus ritmos. En las ruinas, los monolitos, antiguos vasos de barro pintados y labrados, pero, sobre todo, en la lengua o idioma pipil, que aun se habla en muchos lugares de estas tierras de Atlacatl, es donde más podemos comprobar esta observación. El ritmo y las palabras, comparadas en ambas analogías integrales, están expresadas en las dos acotaciones simples y onomatopéyicas y nos dan la clave del lenguaje cantado con cierto canturreo o sonsonete, tan corriente en todos los aborígenes de Indo-América. Este canturreo del lenguaje indio subsiste aún en muchos pueblos de indígenas, siendo muy notorio en los de *Panchimalco* (grupo pipil de los más puros aun en el país), *Aculhuaca* (subgrupo de los mejicanos, lengua nahuatl) e *Izalqueños* (grupo de pipiles puros, lengua nahuatl y sus variantes) y los *Nahuizalcos*, *Cuisnahuat*, *Masahuat* y todos los pueblos de la costa del Bálsamo (grupos pipiles auténticos, lengua nahuatl pura y dialectos derivados de la misma lengua pipil).

De ese lenguaje cantado, de las cantilenas y salmodias que acompañaban sus *mitotes* o *areytos* en los ritos sagrados y del trinar de nuestros pájaros, el zenzontle, la chiltota, el guardabarranca y otros, nacieron los primeros brotes de la música indígena y son la fuente de música autóctona y de folklore más pura de la América india. Para corroborar más las observaciones que llevo apuntadas, a la primera acotación onomatopéyica del ritmo y las palabras del ejemplo salvadoreño, comparado al de la acotación azteca de la peregrinación de Aztlán, daré a conocer un fragmento de música autóctona de época lejanísima y que, por tradición, aun conservan en un pueblo apartado del oriente de la república y que tomé en una de mis excursiones de estudio en San Miguel a un indio músico venido de *Chilanga* (grupo *lenga*, subgrupo *maya*, lengua *lenca*). El fragmento es tocado con *pito* de caña (flauta rudimentaria indígena) y acompañado con tambor, usándose para acompañar a una comparsa de bailarines indígenas en una danza tradicional que se llama *La Partesana*.

Véase a continuación la música de este fragmento indígena:

DANZA DE LA PARTESANA, QUE BAILAN LOS INDIOS CHILANGAS

The musical score consists of four staves. The first staff is labeled 'PITO' and is in 6/8 time, marked with a circled '2'. The second staff is labeled 'Tambor' and is also in 6/8 time. The third and fourth staves show the melody and accompaniment for the Pito and Tambor respectively, with a '3' above the staff and 'etc.' at the end.

Obsérvese en este ejemplo el ritmo y el movimiento del diseño melódico. Si lo comparamos con el *Canto de la Malinche*, de origen nahoá, recogido por el explorador Brinton, hallamos una gran semejanza. En menor grado se podría asimismo establecer esta semejanza con la citada monodia *La Peregrinación de Aztlán*.

La melodía es casi arritmica al ser ejecutada, pero se ajusta a un sentido musical que le da a su vez cierto sentido de medida. Así, ajustando sus largas y sostenidas notas a una determinada proporción musical, podemos obtener, sin desvirtuar la forma original, el compás de 6/8, guiado por el ritmo del tambor que parece irse acentuando de tres en tres. La melodía no se extiende más de una quinta, pues el tema de la danza se mueve únicamente de dominante a tónica. Este mismo motivo lo repiten hasta 40 veces mientras bailan, sirviendo de intermedio entre las repeticiones del mismo tema un solo de tambor, en ritmo de 2/4 y 3/4, alternativamente.

El baile es una danza guerrera, pues todos van provistos de lanzas que en el extremo llevan una especie de flecha de pedernal

muy afilada; el bailarín del centro lleva una lanza más pequeña adornada con cintas de todos colores, que es llamada *Pica* o *Partesana*, pues al tirarla a una altura elevada, después de hacer una parábola en el aire, la vuelven a tomar, con mucha destreza, por la *parte sana*, es decir por el extremo en que no está la afilada flecha. Los demás bailarines o comparsas imitan por turnos de dos en dos las mismas figuras, terminando todos como si estuvieran sosteniendo una encarnizada batalla.

Cuando los lanceros han concluido sus evoluciones y giros, entra en escena, sandunguera y cadenciosamente, la *Yegüita*, que es otro de los bailes verdaderamente antiguos y tradicionales pertenecientes a este grupo de los lenca (subgrupo maya y lengua lenca). Este baile, llamado *La Yegüita*, va siempre unido al baile y ceremonia de *La Partesana*. Aunque su nombre de ahora es el de un animal traído por los colonizadores, hay viejos indígenas que aseguran que su verdadero nombre fué otro y que los españoles se lo cambiaron. Esto es casi seguro, más que por tradición por el carácter mismo de la melodía, que es de un marcado sabor indígena⁽¹⁾. La danza de *La Yegüita* se baila en los pueblos (siempre del subgrupo maya): Chilango, Cacaopera, Chirilagua, Nacaome y San Simón.

Hay dos versiones respecto al nombre precortesiano de *La Yegüita*. Unos dicen que se llamaba *Ulta Talquin Cacma*, que en lengua lenca quiere decir: *Danza de la bebida en calabaza*, o sea, danza báquica. La otra versión asegura que se llamaba *Ulta Yasa Shaga* (*Danza del sol de la mañana*). Esto es más aceptable, por la semejanza que tiene la palabra *Yasa* (sol) con *Yax* (yegua) en lengua lenca. Además es sabido que todos los indios en su época primitiva hicieron danzas y ceremonias a la salida del sol, a quien adoraban como a un dios. Además no sería raro que los españoles, con ese afán que tenían de ver al diablo en las manifestaciones hieráticas de nuestros indios, hubiesen cambiado el nombre de sol por el de yegua, tanto por la semejanza de las palabras cuanto por el ritmo de la danza que tiene un paso similar al de la carrera del animalito.

(1) Creemos necesario oponer reparos a esta aseveración de la autora, pues entendemos que el ejemplo expuesto de la música de la danza *La Yegüita* tiene más bien un marcado carácter popular europeo (español, precisamente), tanto por su sentido rítmico como por el carácter tonal y modal y por el intervalo de duodécima que abarca la tésitura. (Nota de la Dirección).

He aquí el trozo que tocan los indios músicos en el baile *La Yegüita*:

DANZA DE LA YEGÜITA, DE LOS INDIOS LENCAS

La nota *la*, como *apoyatura* o como *nota de paso*, no siendo de fundamental importancia, puede ser un adorno agregado por los españoles (*sexta colonial*) o un sentido onomatopéyico de nuestros indios al imitar el canto de los pájaros. Esta música de pájaros se encuentra frecuentemente en la música de nuestros indígenas. Es interesante asimismo observar el descenso de *dominante* a *tónica*, tan corriente en la música indígena. Como ejemplo de música de El Salvador, éste es de los más característicos.

De la poesía verdaderamente indígena citaré aquí un bellissimo cantar de la época anterior a la conquista, inspirado en el amor de una bella princesa india llamada *Amelicatli*, hija del cacique que comandaba la comarca de *Huic-Oztotl* situada en la falda del vol-

cán Lamatepec, paraje agreste de primitiva y salvaje belleza, a orillas del lago de Cuat-pec (Coatepeque). Un indio recio se enamoró en secreto de la linda princesa, hija de su señor, el cacique Xochitl. Por ese entonces llegaron los primeros conquistadores y uno de éstos, al adelantarse para explorar el campo, se encontró con Amelicatl, enamorándose apasionadamente de la rara belleza de la joven india. Esta, sorprendida y huraña, al principio, acabó por corresponder al amor del apuesto castellano y, una tarde en que juntos en el lugar predilecto se juraban de nuevo su amor, ella, a requerimientos de él, cantó un aire de su tierra, suave y tierno, en un tono de dulce salmodia.

Nahuatl

Nu yulu nigneguiti,
Estac nu tágat
Taha nu túnal, nu shúshit
Naho ne te sihuápil.
Te múmay tit nu múmay
Te múshish ne tit nu huelpan:
Nigneguiti si metzti nignegui
Nu tata negnegui si.

Español

Mi corazón te quiere,
Hermoso hombre mío
Y eres mi sol, mi flor,
Y yo soy tu mujercita.
Tu mano es fuego en mi mano,
Tus ojos son fuego en mi alma:
Te quiero como quiero a la luna
Y como quiero a mi padre ⁽²⁾.

Cuenta la leyenda que apenas había concluido de cantar, se oyó el grito del Tecolotl en la enramada y entonces la princesa Amelicatl, que sabía lo que esto significaba, se sobrecogió de espanto y, refugiándose en los brazos del amado, le besó los labios. En el mismo instante la flecha traidora del indio que la amaba en secreto traspasó los dos pechos de los infortunados amantes. En ese lugar aparecieron dos fuentes que aun existen, una de agua fría y la otra de agua caliente, al pie de dos tumbas muy juntas que, según dicen, son las de los enamorados.

La letra de este cantar se conserva por tradición, pero la música ha sido ya por completo olvidada.

TENGO que citar aquí dos documentos tradicionales del folklore nahuatl cuzcatleco, por ser la raza pipil la que invadió y pobló muchos lugares de nuestro territorio. Después de muchas idas y venidas por varios lugares y pueblos de indígenas, la suerte me llevó

(2) Tomado de *Cantares y Leyendas*, del poeta Carlos A. Imendia.

donde un anciano que guardaba la tradición con religiosidad. Al conversar con él de mis estudios y mostrarle parte de mis trabajos se entusiasmó y comenzó a contarme todo lo que sabía. Con gran empeño, paciencia y trabajo logré reconstruir dos cantares viejísimos de los Izalcos, que son dos tesoros de folklore indo-cuzcatleco. Estudiándolos mucho he logrado también hacer la traducción de la lengua nahuatl al español. El más antiguo de estos cantares es el titulado *Tiáhuit Tzuntzúnat*, o sea *Vamos a Sonsonate*, en español. Obsérvese que, en el cantar de la *Peregrinación de Aztlán*, *Tihui* equivale a *vamos* y los pipiles de Izalco dicen *tiáhuit*. *Tzuntzúnat* puede referirse a *Sonsonate*, o a un río de los contornos, pues a ambos los designan los indígenas con el mismo nombre.

Se hace casi imposible verter la traducción en forma rítmica y rimada, pero sin duda interesará al lector conocer el sentido más o menos literal. He aquí letra y música de ambos cantares:

TIÁHUIT TZUNTZÚNAT, PRIMER CANTAR INDÍGENA IZALQUEÑO

④

Shi-hui shi - qui-ca nu - na - huey, Pal - ti - ta -
gá-qui tey ni - na, Ti - ga - zuin - te-a ne-metz -
shma - ca Na - ja - niáu ma - cri - nu - li - na'

Nahuatl

TIÁHUIT TZUNTZÚNAT

Shihui shiquica nuna-huey,
Pal-ti tagáqui tey nina,
Tiga azu-inte-a nemetzshmaca.
Naja-niáu macrinúlina! (macúmulina...!)

Tiáhuit Tzuntzúnat, nucúnet,
Shalqui malsé abrazo
Tipal tiuntine musta,
Naja-nec ma se porrazo.
Shihui shupi nunámic,

Pal-ti tagáqui tey nina,
 A su ti cuchía mian nunámic nuyúlo,
 Ni metzchmá nahuit túmic platicúa se cuaxte.
 A su itéa ti neshnécqui
 Ma shi neshihui ishalyu mixtun
 A su ti neshnécqui siguápil nuyúlo
 Ni metzshamá chicuásin túmin palticúa náhuit listum.

Español

VAMOS A SONSONATE

Venga y tráigame a la señora (la madre),
 Para que oiga lo que te digo,
 Porque si no te castigo (cuero).
 ¡Ya me voy moviendo...!
 Vamos a Sonsonate, mi niña,
 Haber siquiera un abrazo
 Porque si no va mañana,
 Yo me doy un porrazo.
 Ven un instante junto a mí
 Para que oigas lo que quiero decirte,
 Que si me quieres, alma de mi corazón
 Te doy cuatro pesos para que te compres un refajo.
 Si acaso no me quieres,
 No me digás cara de gato,
 Y si me quieres, mujer de mi corazón,
 Te doy seis pesos para que compres cuatro listones.

Observemos que en el diseño melódico aparece el semitono cromático. Es cosa que no debe extrañarnos; tengo mis razones para creer que el cromatismo no fué desconocido para los primitivos habitantes de América y así puede ser esto comprobado en los sonidos de algunos instrumentos arcaicos. La forma tonal *pentafónica* o *hexáfona* fué adoptada deliberada y conscientemente, tanto por los pueblos orientales como por los americanos, como afinidad al hieratismo de sus ritos religiosos y sus manifestaciones estéticas en general.

Este canto es ejecutado con un dejo triste que raya en monotonía, siendo muy difícil precisar, en la audición, cuando se entona un *mi bemol* o un *mi natural*. Esto demuestra lo difícil que les resulta emitir los semitonos, notándose, desde luego, la soltura y familiaridad que tienen cuando se trata de cantar música pentafónica. Me

fué muy difícil determinar la tonalidad en el ejemplo anterior, pero, fundándome en las reglas de la composición que dicen que un período melódico jamás descansa en una *dominante* y menos en una *mediante*, determiné la tonalidad de re menor, tomando a esa nota como *tónica*. De todos modos, ese semitono cromático, ¿no pudiera ser un injerto moro-hispánico? Aún así, como documento del folklore indocuzcatleco de nuestros antepasados, es precioso y se presta a un estudio más detenido.

NIMETZÍLI, SEGUNDO CANTAR INDÍGENA IZALQUEÑO

Nahuatl

NIMETZÍLI

Nimetzíli nusa sihuápil:
 Tazqui tejtancualanto mi alma?
 Xioampásson mutzunhuilante
 [notzuntécun,
 Tehaniasí muchaltempan.

*

Ahinihashan azoteha ticnéqui,
 Hipalmachiquita hicanaha
 Nimuchihua nutchan (sentir)
 Niunimumictía niunimucuepa;

*

Nimuchihua (despedir),
 Hijti múmey manelca nichúcat,
 Azoteha tea ticnéqui
 Hinihâshan ahinihâspan.

Español

TE LO DIJE

Te lo dije, niña hermosa:
 ¿Por qué estás brava, mi alma?
 Tienes trastornada y baja la
 [cabeza,
 Y de esto me siento mucho.

*

Ahora, si ya no quieres,
 Y para que veas que yo
 No volveré a tu casa
 Y de arrepentimiento me mataré
 [en la puerta.

*

Me voy a despedir,
 Y en tus manos a llorar,
 Y si tú ya no me quieres
 Este amor se va a acabar.

Nótese en la letra de esta canción, el mestizaje con algunas palabras españolas, que son, a no dudar, agregados y desfiguraciones del pueblo, pues si bien el indio no tiene la palabra *alma* en su lengua, tiene, en cambio, otras para expresar sentimientos similares

en este caso, por ejemplo, *yulo* (corazón), *nuyúlo* (mi corazón), *nicnéqui* (te quiero).

Aparece en este ejemplo, como en el anterior, el semitono cromático, con el agravante de que el diseño melódico se extiende hasta el séptimo grado, cosa casi imposible entre los primitivos indios, que nunca se excedían de la *quinta*. Por ello creo que estos dos cantares indígenas de los izalcos han sido desfigurados a través de los tiempos por muchos que han recogido equivocadamente la tradición, sea por falta de buen oído o por alguna deficiencia en su educación musical. Hay temas indígenas que no se mueven más que en la extensión de tres o cuatro sonidos. En razas como los Maya-Quichés de Guatemala, el etnofonista don Jesús Castillo ha llegado a comprobar la existencia de una escala *tetrafónica* entre los indios de Chichicastenango, Quezaltenango y otros lugares del territorio quiché.

Para concluir este ensayo daré a conocer otro precioso ejemplo de la música autóctona de los izalcos. Como todos los pueblos del mundo, nuestros indios también cantaron desde época inmemorial sus tradiciones, sus deseos y esperanzas; cantaron a sus dioses en sus ritos sagrados mucho antes de conocer la forma de la escritura. Sabido es que todos los pueblos de Indo-América han venerado en forma muy particular al *Dios de la Lluvia*, o *Gran Señor de las Lluvias*, con fiestas y ritos muy solemnes. Ante el ídolo que representaba al dios efectuaban sus ritos, sacrificios, danzas y coros, invocando la protección del *Gran Señor*. En Cuzcatlán nuestros indios hicieron lo mismo: cantaban coros, en las diferentes lenguas indígenas que hablaban, para implorar la gracia en sus siembras. En tierras de los izalcos se cantan, desde remotos tiempos, coros en lengua pipil (y en castellano, después de la conquista) ante el *Señor de las Lluvias*, o *Tláloc*. Después del coloniaje, como sucedió en todos los pueblos idólatras catequizados, estas ceremonias pasaron a ser ante el Dios del catolicismo y a formar, en cierto modo, parte de los ritos del culto católico. Por ello, al celebrar las fiestas de la Pascua navideña, los izalcos entonan sus coros para pedir al Niño Dios su protección en las cosechas de maíz. Estos coros indígenas de Izalco en las fiestas del maíz se llaman coros *del Jeu Jeu*.

Cada indígena lleva una larga garrocha adornada con mazorcas de maíz. Los granos de estas mazorcas son los que luego emplean para la siembra de sus *milpas*. Exponemos a continuación las dos formas en que se canta el *Jeu Jeu*.

EL JEU JEU DE LOS IZALCOS EN SU FORMA MÁS PURA, PRECOLONIAL

⑥

EL JEU JEU DE LOS IZALCOS EN LA ÉPOCA ACTUAL

⑦

En el primero de estos ejemplos es de notar un marcado sabor indígena que se desprende de su forma rudimentaria y su cantilena monótona. La línea melódica se mueve dentro de una escala perfectamente *pentafónica*:

⑧

pero las notas *re* y *mi* son dadas a la octava inferior. No es éste el único fragmento musical que he podido encontrar en el que se mani-

fieste claramente la escala *pentatónica*. En oportunidades he podido encontrar la siguiente disposición de notas:



Debo advertir, sin embargo, que las variantes o trozos que he hallado, según este último ejemplo, son más bien raros, abundando, en cambio, los que se mueven en una escala de cinco notas, o sea de la *tónica* a la *dominante*.

En el segundo ejemplo, o sea el señalado con el número 7, se verá una forma mucho más avanzada, sobresaliendo, desde luego, la extensión en que se mueve la melodía. Ambas formas son todavía muy cantadas en territorios de los izalcos, acompañadas, solamente cuando bailan, con el *sacabuche*, llamado también *sambumbia* y el *atabal*. Al coro y al baile los indios llaman: *el tabal*. Al final de cada estrofa, cantada por un trovero de un grupo o cofradía distinta, contestan todos los demás grupos en coro, con un grito que dice: ¡Jeu! ¡Jeu!

El *Jeu Jeu* es el alarido tremendo y aterrador lanzado por la indiada en conjunto, disonante, de encontrados y diversos tonos, como grito de bárbara evocación. Por su parte el *sacabuche* o *sambumbia*, que con el *atabal* acompaña la danza de los indios, marca, con adecuado *sobijeyo*, el ritmo continuo de los bailadores con un excitante *fú, fú, fa... fú, fú, fa...*

También sucede que en algunas variantes de música indígena se encuentren las dos formas o modos mezcladas, es decir: unos compases en forma verdaderamente *pentafónica* (tres o cuatro) y el resto de la melodía en extensión de *tónica* a *dominante*. A veces se prolonga hasta la sexta nota, o sea la última de la escala pentatónica, pero empleando el semitono que está después del tercer grado en el *pentatono*.

Este mestizaje es muy corriente, sobre todo en los *sones* tocados en la llamada *Historia de Moros y Cristianos*, en que se oyen juntamente restos de música completamente arcaica y variantes con ritmos muy criollos.