



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

EL SALTERIO EN MÉXICO

MÉTODO DE SALTERIO PARA PRINCIPIANTES

TESINA

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN MÚSICA Educación Musical

PRESENTA

CARMEN ITZE SERRANO VIVEROS

TUTOR DR. LEONARDO DA SILVEIRA BORNE
UNIVERSIDAD DE FEDERAL DE MATO GROSSO

CIUDAD DE MÉXICO. MARZO 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

Dedicatoria

A mi mamá María del Carmen Viveros Norato

A mi hermana Carina Serrano Viveros

A mi abuelita Guadalupe Norato Lima +

Al Dr. Felipe Ramírez Gil+

A Pilar, Tere y Maru. +

*“Son nuestras elecciones, Harry,
las que muestran lo que somos,
mucho más que nuestras habilidades.”*

Albus Dumbledore

J.K. Rowling

AGRADECIMIENTOS

Gracias mamá por siempre confiar en mí, por tu fortaleza y amor verdadero. Nunca permitiste que me diera por vencida y he aquí el resultado de no soltar mi mano.

Gracias Cari por insistir y motivarme a seguir adelante, en los momentos oscuros fuiste mi luz, eres mi mejor amiga, mi cómplice y mi guía te quiero y admiro con todo mi ser.

Papá, sabes que el amor a la música y la docencia lo herede de ti. Te amo y extraño, pero sé que siempre me acompañas.

A mi tutor el Dr. Leonardo Borne por todo su apoyo y guía durante la realización de esta tesina y método, pero sobre todo por motivarme y confiar en mis decisiones. Gracias a ti lo logré, gracias por insistir, gracias por creer en mí.

Agradezco profundamente a mis sinodales la Dra. Consuelo Carredano, Dra. Marina Alonso Bolaños, Dra. Lourdes Palacios, Mtra. Alejandra Contreras Dávalos y a la Mtra. Mercedes Payan, por su tiempo, sus cometarios y aportaciones para el mejoramiento de esta tesina y método de salterio para principiantes.

Gracias a todos mis maestros y compañeros de la maestría en especial a Rubén Ávila, Teresa Campos, Cristian Bañuelos, Jorge David Garcia y Fabián Ávila. Aprendí mucho de ustedes.

Armstrong Liberado son el mejor regalo que me pudo dar el posgrado en música, a todos sus integrantes gracias por darle sentido a una parte de mi vida, gracias por el ruido, por las risas y la complicidad. ¡Liberemos a Armstrong!

Gracias a toda mi familia, a Eréndira Santos Viveros por sus consejos y apoyo en la realización de esta tesina, a la familia Serrano Monroy porque siempre me escucharon y aconsejaron durante y después de la maestría, pero sobre todo por sus cuidados cuando más lo necesitamos. Gracias Liliann y Maru, mis hermanas por elección. Siempre conmigo.

Gracias a Elisa del Carmen Borrero González por sus hermosos diseños para la portada del Método de salterio para principiantes.

ÍNDICE

	Pág.
Introducción.....	1
CAPÍTULO 1 BREVE HISTORIA DEL SALTERIO. DESDE EL MEDIO ORIENTE HASTA MÉXICO	
1.1 Origen y construcción del instrumento.....	9
1.2 El salterio en México	
1.2.1 La llegada del salterio a México.....	20
1.2.2 El salterio durante el Porfiriato.....	23
1.2.3 El salterio Mexicano.....	25
CAPÍTULO 2 BREVE HISTORIA DE LA ENSEÑANZA DEL SALTERIO EN MÉXICO.....	
2.1 La Cátedra de salterio en el Conservatorio Nacional de Música.....	31
2.2 El tratado de Pablo Minguet Yrol.....	35
CAPÍTULO 3 LA CREACIÓN DE UN MÉTODO DE APRENDIZAJE DE SALTERIO.....	
3.1 Diseño del método de salterio. Bases educativo-metodológicas.....	41
3.1.1 La tradición oral como proceso de enseñanza aprendizaje del salterio.....	42
3.1.2 Método Suzuki.....	45
3.1.3 Aprendizaje musical informal de Lucy Green.....	49

3.2. Diseño, planeación, y ejecución.....	54
3.2.1 Educación musical en el jardín de niños, Instructivo para el maestro.....	56
3.2.2 Compendio de sones huastecos: Método, partituras y canciones, de Mario Guillermo Bernal Maza.....	57
3.2.3 Una propuesta para la enseñanza del lenguaje musical en cursos Superiores de música: De su concepción y experiencia.....	59
3.3 Método de salterio para principiantes.....	60
Referencias.....	67

Introducción

El presente trabajo surge desde mis diversas experiencias como educadora musical y salterista y se enfoca en el diseño de un método para la iniciación musical al estudio del salterio. Al no encontrar materiales educativos sistematizados y organizados, me propuse a crear un método que pudiera ser utilizado por los maestros de este típico instrumento mexicano, basado y estructurado en los métodos de enseñanza existentes para otros instrumentos musicales de nivel inicial.

Durante mi formación como salterista y posteriormente a partir de mi experiencia laboral como integrante de la Orquesta Típica de la Secretaría de Marina Armada de México, observé la necesidad que existe de difundir la música de salterio. Es así que como músico de la Marina Armada de México, tuve la oportunidad de tocar en las cenas que ofrecía el gobierno mexicano a mandatarios y representantes de otras naciones. Para los escuchas, resultaba novedoso el timbre metálico de las cuerdas del salterio, curiosos se acercaban a nosotros y nos preguntaban el nombre del instrumento y su origen. Es una realidad que los mexicanos y los extranjeros desconocen que el salterio formó parte del instrumental típico mexicano. Fue entonces cuando surgió mi propósito de contribuir a su difusión.

Derivado de esto, me surgieron más inquietudes, y, en consecuencia, empecé a cuestionarme de qué manera mantener vigente la enseñanza del instrumento. Es así que como exploración inicial realicé una primera investigación sobre la llegada del salterio a México y su presencia en las dotaciones instrumentales en los ensambles musicales durante el periodo del Porfiriato en mi trabajo de titulación de la Licenciatura en Educación Musical con la tesis titulada “El salterio en México durante el Porfiriato 1884-1910”. Durante la realización de este primer trabajo me percaté de la escasa existencia de información acerca del instrumento, así como de los métodos de enseñanza que pudieron aplicarse a partir de su llegada a territorio mexicano.

Originalmente mi proyecto de maestría consistía en llevar a cabo una investigación sobre los procesos de enseñanza-aprendizaje del salterio, realicé entrevistas a profesores y alumnos del instrumento, a través de las cuales descubrí la necesidad de contar con un

método para su enseñanza, en donde se gradúe el avance progresivo de los ejercicios y lecciones tanto de técnica de ejecución como de repertorio. Es por esta razón que decidí realizar una tesina con el diseño sistematizado de un método para la enseñanza del salterio.

De acuerdo con lo anterior el objetivo de esta tesina es proporcionar un material que pueda orientar a los profesores de salterio y a cualquier interesado en aprender a tocar el instrumento, un documento de guía y consulta para la enseñanza-aprendizaje del instrumento, acrecentar su conocimiento con información sobre sus orígenes, la llegada a nuestro país, los conjuntos tradicionales en los que aún persiste, así como algunos temas de teoría musical básica (solfeo y notación musical), y repertorio pensado para ser interpretado con el salterio.

En México, la enseñanza artística se encuentra muy vinculada a la política educativa del país. Las condiciones históricas, sociales y culturales de la educación artística dependen de ellas e intervienen en la formación del sujeto de acuerdo al tipo de sociedad que se pretende construir. Es decir, el sistema educativo se encarga de regular el control del conocimiento y, en consecuencia, del poder. Así, puede advertirse que la educación artística por parte del Estado ha sido reconocida en el currículo escolar de las instituciones de educación pública (preescolar, primaria y secundaria¹), pero esto no significa que ocupe un lugar importante dentro de la trayectoria escolar, la cual da más importancia a la formación científica y humanística, relegando a la educación artística como una tarea secundaria.

No obstante, en el plano de los estudios superiores y profesionales, la educación musical se ha institucionalizado en distintos centros educativos del país. En el marco de los estudios superiores suele existir una incongruencia entre la calidad de la preparación que ofrece la enseñanza básica y el bagaje del conocimiento musical exigido a los estudiantes para su ingreso al nivel superior.

En la Ciudad de México este tipo de enseñanza ha logrado consolidarse en cuatro instancias educativas: el Conservatorio Nacional de Música (CNM) y la Escuela Superior de Música (ESM) pertenecientes al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) la Facultad de Música de la (FAM) de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Escuela de

¹ Secretaria de Educación Pública. (2006) *Educación Básica. Secundaria. Artes. Música, Programas de Estudio*. Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos

Música “Vida y Movimiento” del Centro Cultural Ollin Yoliztli (CCOY). Es de destacar que a este centro pertenece la Escuela de Iniciación a la Música y la Danza, institución en la que se imparte la asignatura de salterio dentro de su programa educativo el cual está dirigido a una población estudiantil que abarca de los seis a los 15 años. Por lo que, la enseñanza del salterio únicamente en esta etapa de formación musical de nivel inicial.

Todas estas instituciones públicas ofrecen al término de los estudios un título de Licenciatura con reconocimiento oficial por parte de la Secretaría de Educación Pública (SEP) para ejercer la profesión de músico dependiendo la especialidad escogida en el ámbito musical.

La música tradicional en México se enfrenta a los estigmas que la música académica le ha impuesto, al no enseñarse en la mayoría de las instituciones de educación formal, el ámbito de lo popular se deja a la tradición oral, imprimiendo en esto un carácter despectivo. Es aquí donde abro un paréntesis para explicar brevemente a qué nos referimos cuando hablamos de Educación Formal y No formal y así entender la posición en la que se encuentra la música tradicional mexicana.

La Educación Formal de acuerdo con Gadotti (2005) se encuentra representada por las escuelas y universidades, las cuales cuentan con un plan de estudios, una estructura jerárquica y burocrática determinadas a nivel nacional, controladas en este caso por los ministerios o secretarías de educación. (p. 2)

Con respecto a la educación No formal Gadotti (2005) menciona que es más libre en cuestiones de jerarquización y burocracia, es decir, sus planes de estudio no necesariamente llevan una secuencia o progresión y en general no están obligados a entregar certificados de aprendizaje, los espacios donde encuentra difusión la educación no formal se traduce en casas de cultura, organizaciones no gubernamentales, iglesias, medios de comunicación, asociaciones de vecinos, la familia, etc., y una cualidad sobresaliente de la educación no formal es que respeta el tiempo de aprendizaje tomando en cuenta las diferencias y capacidades de cada alumno. (p. 2)

Esto significa que la música tradicional mexicana se queda al margen de la educación formal, un ejemplo es la Escuela del Mariachi Ollin Yoliztli Garibaldi

(EMOYG) que cuenta con un recinto propio, un plan de estudios y que al término de ellos reciben un título a nivel técnico profesional de ejecución musical, con la especialización en la música del mariachi. En las esferas no formales, la música tradicional mexicana encuentra pocos espacios como es el caso de la Casa de la Música Mexicana, S. C., donde se imparten talleres libres de instrumentos tradicionales obteniendo al término de los estudios, una boleta, pero sin reconocimiento oficial.

En el ámbito de la educación formal encontramos un caso de relevancia excepcional: el salterio, de acuerdo con Baéz (2021), es el único instrumento típico mexicano que ha tenido una cátedra dentro del Conservatorio Nacional de Música de 1889 a 1899 (p. 131), institución considerada dentro de las más importantes en la enseñanza musical en México, como se mencionó anteriormente.

La duración de los estudios como instrumentista en salterio consistía en cinco años de carrera, más tres años de perfeccionamiento del instrumento. Dicho perfeccionamiento se refiere a la interpretación y ejecución de composiciones y a la práctica orquestal. En términos históricos y didácticos, el método utilizado para la enseñanza del instrumento fue realizado por el profesor José de las Piedras y Aportela, denominado *Método Aportela* (Baéz, 2021, p. 143) cuyo registro no se ha localizado.

Además, con respecto a la planta docente, sólo se hace mención de dos maestros de salterio: Apolonio Arias y José de las Piedras y Aportela (Zanolli, 1997). Finalmente, la cátedra de salterio fue suprimida del plan de estudios del Conservatorio Nacional de Música a principios del siglo XX. Es así que resulta difícil conocer de qué manera se mantuvo la enseñanza y ejecución del salterio fuera del marco institucional del Conservatorio. Toda esta información será complementada en el capítulo dos de esta tesina.

A través de mis aproximaciones iniciales al tema, a los maestros y a los salteristas activos, noté que la enseñanza del salterio ha permanecido en su mayoría fuera de la educación formal y de las instancias institucionales con un reconocimiento oficial encargadas de la enseñanza musical, llevándose a cabo una práctica educativa no formal. No ha sido fácil identificar qué factores han intervenido para permitir la permanencia del salterio hasta nuestros días. En este mismo acercamiento inicial realizado, no he localizado

registros de algún método para el aprendizaje del instrumento, en consecuencia, se puede suponer que, al menos como mecanismo de transmisión, el papel de la tradición oral ha sido muy importante para su vigencia actual.

En un primer contacto, mi hipótesis principal se basaba en que la tradición oral fue el vehículo de transmisión del conocimiento en la enseñanza del salterio. La tradición oral es entendida desde el punto de la representación social la cual “designa una forma de conocimiento específico, cuyos contenidos manifiestan la operación de procesos generativos y funcionales socialmente caracterizados.” (Lepe y Granada, 2006, p. 33). Es así que la tradición oral en el caso de la enseñanza del salterio se entiende como un conocimiento específico, con funciones sociales entre el profesor y el estudiante principalmente en el hecho de no dejar que una tradición musical desaparezca, también potenciando una identidad como intérprete y promotor de esta tradición.

Cuando aún desarrollaba la investigación inicial propuesta, al llevarse a cabo el trabajo de campo exploratorio, realicé entrevistas a los profesores y practicantes de salterio en La Casa de Música Mexicana con la profesora Elizabeth Palomeque y sus alumnos de salterio, también al profesor Miguel Pacheco (salterista y constructor de salterios), al Teniente Ricardo Flores Mijangos (Mi profesor de salterio y arpista), a la Primer Maestre Ely Salmerón (salterista y Etnomusicóloga) y a Esteban Bazán (salterista) quien prefiere ser llamado Salterio Marsupial.

Con cada uno de sus testimonios verifiqué que sus sistemas de enseñanza por parte de los profesores y de aprendizaje por parte de los estudiantes, se basan en la práctica de escalas y el solfeo, es decir, el sistema que se lleva a cabo en instituciones musicales y que se aplica para la enseñanza de cualquier instrumento musical. La única diferencia es que no existe un método específico para la enseñanza del salterio, los profesores han adaptado diversos materiales a las necesidades de aprendizaje de sus estudiantes. Es así que la presente propuesta asume la tradición oral como perspectiva posible para el diseño de un método, buscando modelos didácticos coherentes con este pensamiento.

La búsqueda de la existencia física de algún método de salterio fue realizada durante mi estancia en la maestría y posterior a esta, en los años de 2013 a 2016, en distintas

bibliotecas como la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música en su fondo reservado sin encontrar registro de algún método de salterio. En la biblioteca del Conservatorio Nacional de Música en la cual no se me permitió en ese momento tener acceso al fondo reservado ya que se encontraba en digitalización y restauración; al preguntar si tenían dentro de sus registros el método de salterio mencionaron que no, ya que hace muchos años ocurrió un incendio en el Conservatorio e incontable cantidad de su material bibliográfico se quemó.

También durante esos años realicé la búsqueda del método en la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes, en los archivos históricos de la Biblioteca México que, de acuerdo con el personal de la biblioteca, no cuentan con el registro de partituras o métodos musicales de finales del siglo XIX. En el Archivo General de la Nación, únicamente se encontraron publicaciones de periódicos y documentos oficiales del Conservatorio Nacional de Música, pero no del método de salterio.

En la Hemeroteca Nacional Digital de México (HNDM) al poner la palabra “salterio” se localizaron miles de publicaciones periódicas y revistas donde es mencionado, reduciendo la búsqueda únicamente a los años 1889 a 1900 en los cuáles existió físicamente el método. Únicamente se encontraron menciones del salterio haciendo referencia al libro de salmos utilizado en la religión católica. También realicé un recorrido en algunas de las librerías de la calle de Donceles² en el centro de la Ciudad de México, lugares en los cuales no se localizó ningún ejemplar de algún método para el aprendizaje del salterio.

En el año 2015 tuve la oportunidad de presentar una ponencia sobre mi investigación del salterio en la ciudad de Huelva, España. Antes de llegar a Huelva, hice una escala en Madrid donde contacté a la Doctora Cristina Bordas Ibañez profesora titular del área de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid. Gracias a ella tuve la oportunidad de acceder al Fondo Antiguo de la Universidad Complutense de Madrid, localizando el que podría considerarse el único método para la enseñanza del salterio en España escrito por Pablo Minguet Yrol en el siglo XVIII, de igual manera la Doctora

² La calle de Donceles en la Ciudad de México se caracteriza por contar con varios locales donde se venden y compran libros usados, antiguos y hasta bibliotecas personales.

Cristina me permitió tener acceso a su biblioteca personal y recabar información pertinente sobre el salterio para esta investigación.

Durante la revisión final de esta tesina me encontré con el trabajo de maestría en musicología de Jesús René Baéz de la Mora titulado “¿Qué instrumento es? ¿Es un arpa acostada? -No, es un salterio- El salterio en la Ciudad de México en el siglo XIX: panorama histórico de un instrumento olvidado”; en dicho trabajo Baéz (2021) realiza una investigación más profunda sobre la cátedra de salterio en el Conservatorio Nacional de Música, localizando datos de suma importancia a los cuales yo no tuve acceso en su momento, documentos oficiales sobre la existencia de la cátedra, la planta docente y los nombres y edades de los alumnos inscritos a cada uno de los cursos que se impartieron. En este mismo trabajo como lo mencione anteriormente, Baéz (2021) refuerza que no se ha localizado físicamente el “Método Aportela”, pero si documentos oficiales donde se hace referencia al método.

Es así que esta tesina se divide en tres capítulos: el primer capítulo ofrece un panorama general de los orígenes y morfología del salterio, así como su llegada a México y las características que tiene actualmente el instrumento en nuestro país.

El segundo capítulo contiene información de las características de la cátedra de salterio en el Conservatorio Nacional de Música, y aborda el aspecto de los métodos de enseñanza que existieron para el aprendizaje del instrumento. Al no localizar algún método de enseñanza del salterio en México considero relevante dar a conocer el único método para la enseñanza del salterio en España que he localizado escrito por Pablo Minguet Yrol, publicado en el siglo XVIII del cual hago una breve descripción.

El tercer capítulo, detalla las bases epistemológicas del método de salterio para principiantes a través de la tradición oral, el método Suzuki y al aprendizaje informal musical de Lucy Green. Se explicará el concepto de tradición oral y a partir de este proceso de transmisión del conocimiento musical derivé cuatro aspectos fundamentales para la obtención del conocimiento como son: la observación, la escucha, la imitación y la repetición que serán eje para la concordancia entre estas propuestas metodológicas

En el caso del método Suzuki, se da un breve panorama de las bases de esta filosofía, encontrando los cuatro aspectos que se derivaron de la tradición oral. La escucha, la observación, la repetición y la imitación para la adquisición del conocimiento musical. En el caso de la propuesta de Lucy Green sobre el aprendizaje informal resalta la transmisión del conocimiento entre pares, el aprendizaje del uno al otro, o de manera autodidacta, donde la observación, la imitación, la escucha y la repetición juegan un rol fundamental. Pero principalmente con Green observamos la importancia de la obtención del conocimiento fuera de un salón de clases, del entorno social y cultural que rodea al estudiante.

Para el diseño, creación y sistematización del contenido del método elegí dos métodos de enseñanza musical: “Educación musical en el jardín de niños, Instructivo para el maestro”, de César Tort y el “Compendio de sones huastecos: Método, partituras y canciones”, de Mario Guillermo Bernal Maza. Para la organización de los contenidos me base en “Una propuesta para la enseñanza del lenguaje musical en cursos superiores de música: De su concepción y experiencia”, una propuesta proveniente de Borne y Queiroz (2020).

Finalmente se exponen las conclusiones a las que se llegó en la realización de este trabajo considerando al método de salterio para principiantes como parte de estas.

Capítulo 1 Breve Historia Del salterio. Desde El Medio Oriente Hasta México

1.1 Origen y construcción del instrumento.

Cuando se habla del salterio, como es nombrado y conocido actualmente en la mayor parte del territorio mexicano, surgen varias interrogantes. Es por esta razón que considero de suma importancia realizar una breve explicación de lo que hasta el momento he localizado acerca de la procedencia del salterio y el origen de su nombre, así como sobre la morfología del instrumento y las características de su timbre y ejecución. También, una cuestión básica para el estudio del salterio es poder identificarlo claramente a este instrumento, para no confundirlo con otro cordófono similar, llamado dulcimer, lo cual dificultó la investigación al momento de localizar información histórica alusiva al instrumento.

El salterio, de acuerdo con “*The New Grove Dictionary of Music and Musician*”, es un:

Instrumento de la familia de la cítara (clasificado como cordófono). Consiste en una pieza de madera levantada, o caja de madera con orificios de sonido, sin cuello; puede ser en forma rectangular, triangular o trapezoide. El instrumento puede ser encordado individualmente o con múltiples direcciones o tescituras. Las cuerdas son estiradas de manera paralela a la caja de resonancia sobre uno o más puentes y fijados a ambos lados por las clavijas de madera o huesos, o pasadores de metal. La disposición de las cuerdas y su relación entre ellas, estas son paralelas o en forma de abanico, en función de la forma del Salterio. Por lo general, las cuerdas se pulsán, con los dedos o con plectro (Para Salterios golpeados con martillos, consulte DULCIMER.) (Mckinnon, et. al., 2020)

En el mismo diccionario *Grove*, la palabra salterio proviene del latín *psalterium*, término que fue aplicado a una gran variedad de instrumentos de cuerda antiguos y medievales. Las distintas acepciones que a lo largo de la historia se ha dado a la palabra *psalterium* pueden dividirse en tres etapas que propongo a continuación.

La primera etapa hace referencia a su uso original, es decir, a la forma griega para denominar al arpa. El término fue derivado del griego *psallein* que significa, para puntear o jalar con los dedos. Para Sachs (1947), la palabra derivó del griego *psalterion*, del mismo modo que el término medieval *psalterio*, pero *psalterio* que identifica usualmente a la cítara punteada, no a la percutida. (p. 278)

Tranchefort (1985) en “Los instrumentos musicales en el mundo”, coincide con Sachs en que “... el término griego “*psalterion*” había servido para designar varias clases de instrumentos de cuerdas punteadas, las cuales se hallaban tensadas sobre un soporte triangular o cuadrado.” (p. 185). También el término *psalterion* puede estar relacionado con la palabra *psaltria* que era utilizada comúnmente para denominar a las mujeres que tocaban la Kithara o la lira, pero la palabra *psalterion* era utilizada para nombrar así a un tipo de arpa extraña o rara. (W., 2014).

La segunda etapa se encontraría en la forma como la literatura eclesiástica nombra los libros de salmos. El empleo del término *psalterion* en los textos religiosos se da a través de la *Septuaginta*, que es la traducción del Antiguo Testamento al griego que fue realizado el Siglo III A.C., y que sirvió como base a las primeras versiones cristianas de la Biblia. La *Septuaginta* era representada como un *nebel* (el arpa del antiguo testamento) (Mckinnon, et. al., 2020). En la traducción del hebreo *Mizmor*, en la inscripción del salmo 57 aparece: la palabra *psalmos* que significa “himno cantado con arpa” lo cual motivo a los judíos de habla griega a adoptar el término *Psalmos Biblos* (Libro de los Salmos), que posteriormente fue llamado *Psalterion* (salterio). (Mckinnon, et. al., 2020)

La relación del salterio con la religión es de suma importancia, ya que gracias a la iconografía religiosa existe evidencia de los distintos tipos de salterios y su evolución, así como la relevancia del significado religioso atribuido al instrumento, los cristianos identifican al salterio como un instrumento que contaba con diez cuerdas haciendo semejanza a los Diez Mandamientos, esto proveniente de las frases de la *Saptuaginta* como *decachordo psalterio* (Salmo XCII. 4). (Mckinnon, et. al., 2020)

El mismo *Grove*, reporta la existencia de referencias y coincidencias religiosas del *psalterium* en fuentes cristianas, judías y griegas, identificándolo con un arpa triangular.

También se sabe que al *psalterium* se le atribuía la forma de *quadratum* (rectangular). Las dos formas del instrumento coexistían, la forma triangular en los textos de “Honorio de Autun (Honorius Augustodunensis 1080 - ca. 1153) sacerdote, geógrafo, cosmólogo, filósofo, teólogo y escritor, afincado en el sur de Alemania, pero quizás de origen irlandés.” (Moreno, 2019, p.165) representado principalmente en pinturas del Rey David sosteniendo gran variedad de instrumentos de cuerda, entre ellos el salterio de forma triangular; y la forma rectangular en la carta de San Jerónimo de Dárdano en el siglo IX, el cual se ilustra en forma rectangular atravesado por diez cuerdas, al cual algunos organólogos han denominado *psalterium decachordum*.

Sachs (1947) menciona que lo anterior se confirma con una carta ilustrada titulada *Psalterium decachordum*, donde el artista representa una cítara rectangular de diez cuerdas las cuales representan los diez mandamientos y los cuatro lados del marco del instrumento los Evangelios en la religión católica. (p. 113)

La tercera etapa es finalmente su eventual aplicación y denominación a las cítaras de marco o de caja “box zithers” (Mckinnon, et. al., 2020) como se le conoce al *psaltery* (salterio) y el dulcimer. El término de cítara de caja es introducido por el Occidente a través de la España musulmana y Bizancio, aunque no existe un estudio definitivo acerca de estos datos. El motivo en la utilización del término salterio a este instrumento puede haber sido gracias a la similitud de las ilustraciones y las esculturas medievales del instrumento en sus dos formas triangular y rectangular, como podemos apreciar en las Figuras 1 y 2.

Tranchefort (1985), menciona que, durante la Edad Media, el instrumental europeo se vio acrecentado por las importaciones provenientes del Oriente, a través de Bizancio del siglo X al XII, así como de la península Ibérica, donde la invasión árabe comenzó en el año de 711. Andalucía se convirtió en el lugar por excelencia de la mayoría de los instrumentos persas-árabe oriental, posteriormente se extendieron hacia el norte a través de Cataluña, a Francia y el resto de Europa. (p. 187)

Existen similitudes morfológicas entre estos instrumentos y su distribución en el Medio Oriente y Europa. Sachs (1947) menciona que “dos tipos de cítaras del cercano Oriente llegaron a Europa: la punteada egipcia *qanun* y la dulcema asiática *santir*” (p. 278).

El santur, es un salterio en forma de trapecio isósceles el cuál es ejecutado por macillos (por lo tanto, es un tipo de dulcimer, más adelante se mencionarán las diferencias entre estos instrumentos) que fue conocido por los musulmanes en el siglo XI.

Continuando con la descripción de Sachs (1947) Praetorius de origen alemán describió al salterio como una especie de dulcema que es punteada con los dedos muy conocida en Alemania a diferencia del salterio que no se tenía conocimiento de él. En cambio, los italianos llamaban a la dulcema *salterio tedesco*, “salterio alemán”. Es así que probablemente el salterio tocado a través de punteo llegó por el Sur de Europa y la dulcema que es percutida por el este de Europa. (p.279)

Figura 1

El Rey David con un Arpa o Salterio.



Nota. Miniatura de la edición de A. Straub y G. Keller (1901) de "Hortus deliciarum" de Herrad of Landsberg, antes de 1176-1196; el manuscrito original fue destruido en un incendio en 1870. Reproducida de Psaltery [Fotografía], por Grove Music Online Oxford University Press, 2020, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22494>

Figura 2

Página de un Manuscrito Temprano de la Epístola de Pseudo-Jerónimo a Dardanus, norte de Francia, mediados del siglo IX (F-AN 18, f.13r).



Nota. El Rey David sostiene el llamado "psalterium decachordum" o "psalterium quadratum"; aparecen varios otros instrumentos esquemáticos, también inspirados en el texto Bibliothèque municipale, Angers. Reproducido de *Psaltery* [Fotografía], por Grove Music Online Oxford University Press, 2020, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22494>

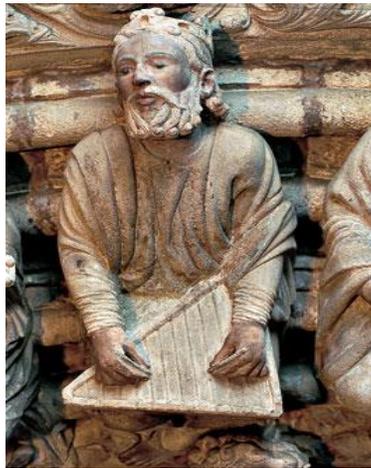
El instrumento fue traído a Europa desde lo que hoy conocemos como Turquía y se difundió hacia el este del continente. Durante el siglo XIII, en España existían dos tipos de salterio conocidos como *Canon entero* y *el Medio canon* los cuales se encuentran representados en las Cantigas de Santa María de Alfonso el Sabio, rey de Castilla y León (que reinó desde 1252 hasta 1284). Existen pinturas y esculturas que evidencian la presencia del instrumento, su forma y técnica de ejecución.

Para Sachs (1947) el rastro más antiguo del *psalterio* “se encuentra en un relieve de la catedral de Santiago de Compostela, en el noreste de España, ejecutado en 1184; pero son raras las reproducciones anteriores al siglo XIV.” (pp. 278-279) A manera de descripción, las esculturas, que se encuentran en el Pórtico de la Gloria de la catedral nos dan un panorama de los instrumentos que se ejecutaban en esa época y entre ellas se encuentra un salterio de forma triangular, donde el músico está tocando el instrumento. Él se encuentra sentado y tiene el instrumento sobre sus rodillas, en la imagen se alcanza a distinguir que la mano del músico tiene seis dedos, al observar detenidamente podemos

apreciar que no es un sexto dedo, sino la plumilla con la que se está ejecutando el salterio como se muestra en las Figuras 3 y 4.

Figura 3

Ejecutante de salterio.



Nota. Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela. Reproducido de *Catedral de Santiago de Compostela*, 2021, www.arquivoltas.com

Figura 4



Nota: En esta imagen podemos apreciar que no son 6 dedos, sino la plumilla con la que se está ejecutando el instrumento. Reproducido de *Catedral de Santiago de Compostela*, 2021, www.arquivoltas.com

A modo de resumen, en las fuentes consultadas en el presente trabajo se puede apreciar que el instrumento apareció en Europa en el siglo XI, fue evolucionando y dándose a conocer en diversos países como España, Francia, Italia y Alemania, principalmente, donde fue objeto de diversas adaptaciones. Así mismo, se cree que en el siglo XVII dejó de ejecutarse y consecuentemente sufrió su paulatina desaparición en los conjuntos musicales.

Respecto a la forma del instrumento Sachs (1947) menciona que por lo general tenían forma de “...un trapezoide simétrico, con los lados no paralelos ya rectos, ya curvados hacia dentro. Pero en muchos casos eran medias cítaras (en español medio-caño, en francés micanon, etc.)” (p. 279) Una descripción más de acuerdo a la forma del instrumento conocida como “media ala” la aporta Randel (1997) “Esto indicaba las variaciones que tuvo el instrumento, una de ellas la de media ala, como conocemos actualmente la forma del clavecín y el piano de cola.” (p. 903)

En el “*Diccionario Harvard de la Música*” también se menciona las distintas formas en que se realizaba la construcción del salterio y los nombres que se les otorgaban según su forma: los había trapezoidales como el qânûn, cuadrados, triangulares y de ‘hocico de cerdo’ y a los instrumentos semitrapezoides se les denominó de acuerdo al latín de la siguiente manera: “*canon, medius canon, medicinale, micanon, Metzcanon, mezzocanone, medio caño.*” (Randel, 1997, p.903).

Como se puede apreciar y conforme a las fuentes consultadas, se sabe que existieron diferentes formas del instrumento antes de llegar a la que conocemos actualmente, que es la trapezoidal. Dentro de las diversas formas que adoptó este instrumento, encontramos que fue: cuadrada, rectangular, circular o semicircular, en triángulo equilátero, en forma de T como se puede observar en las Figuras 5 y 6, y finalmente quedar en forma trapezoidal, que es la forma más común de construcción del instrumento hasta nuestros días.

Para su ejecución, se ocupaban uñas hechas de hueso de animal, las puntas de las plumas de las aves y las uñas de los dedos, como se ve en la Figura 7. Ree Bernard (1989) menciona que “El punteo se puede hacer con las yemas de los dedos (Fig. 8-a) o con

plectro, con plumas de aves (Fig. 8-d), púas cortadas de las plumas de las aves (Fig. 8-f) y *dedales*, que son anillos con púas insertadas (Fig. 8-e).” (p. 15).

Figura 5

Musical Angels



Nota: Ángel tocando con sus manos en forma vertical el salterio en forma de T. Reproducido de *Music in Art* (p. 141), por A. Ausoni, 2009, The J. Paul Getty Museum.

Figura 6

David



Nota: Reproducido de Monaco, L. (Piero di Giovanni) (1408-10). [Pintura al temple sobre madera, fondo de oro] The Met Museum.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436912>

Figura 7

8 Fingertip, Plectra and Hammers



Nota. Reproducido de *THE PSALTERY An annotated audio-visual review of different types of psaltery*, (p. 16), por Nelly van Ree Bernard, 1989. Frits Knuf Publishers

Los materiales de construcción y el número de cuerdas se incrementaron con el paso de los años, al igual que la disposición de los puentes, en general, se conservó la esencia del instrumento, el cual, se presume, no sufrió ninguna otra modificación hasta nuestros días.

Como se mencionó anteriormente, en las referencias consultadas existe una gran confusión entre el salterio y el dulcimer, esto es debido a la gran similitud que existe en la morfología de los dos instrumentos.

La dulcema o dulcimer es un instrumento proveniente de los antiguos persas originado en la región de Mesopotamia, ahora conocido como Irak, cuyo nombre *santir* o *santur* deriva del griego *psalterion*. De acuerdo con Sachs (1947) los árabes transportaron la dulcema a través del norte de África hasta llegar a España. (p. 247)

El dulcimer está construido de madera de castaño en forma de trapezoide simétrico, cuenta con dieciocho cuerdas en órdenes de cuatro. Son de bronce y afinadas por clavijas insertadas a un costado de la caja. El tañedor golpea las cuerdas con dos palillos muy ligeros que terminan en una hoja ancha.

A través de las migraciones del qânûn, se fueron derivando distintos instrumentos y formas de construcción del mismo hasta llegar al salterio. De acuerdo con lo que menciona Tranchefort (1985) el salterio, es “... originado a partir del qânûn árabe [que] se propagó por Europa desde España durante el siglo XI.” (p.185). Para Tranchefort (1985), paulatinamente fue apareciendo en forma hexagonal o como una “T”, cuyas representaciones las encontramos a partir del siglo XIII y durante los siglos XIV y XV. Esta forma evolucionó hacia el medio trapecio, adoptando otras formas que continuamente aparecen en la pintura y la escultura religiosas, con forma cuadrada, rectangular, circular o semicircular., como se mencionó anteriormente. (p. 185).

La diferencia entre el salterio y el dulcimer, radica en el modo de ejecución. En el qânûn, la ejecución es a través del punteo; es decir, se ocupaban uñas o plectros, e incluso únicamente los dedos de la mano para su ejecución. En cambio, la técnica de ejecución de la dulcema o dulcimer es por medio de macillo. Figura 8.

Figura 8

Hackbrett



Nota. Reproducido de *Hackbrett, um 1750, Italien/Europa, Stringed Instruments / Zithers / Dulcimer* [Fotografía], por Museum für Musikinstrumente del Univerität Leipzig, 1981, <https://mimo-international.com/MIMO/>

Al realizar la pesquisa documental para obtener información sobre el salterio en México, encontré que los distintos autores que han escrito sobre el instrumento en algunos casos han denominado erróneamente al instrumento, creando confusión sobre a cuál de los dos instrumentos hacen referencia. Es decir, se sabe que están hablando acerca del salterio, pero al llamarlo dulcimer o dulcema están confundiendo el tipo de instrumento que llegó a nuestro país. Hasta el momento no se han localizado datos ni evidencias cabales que indiquen la presencia del dulcimer dentro de la dotación instrumental que llegó a durante la conquista a México.

Uno de los autores que intenta entablar esta primera distinción entre los instrumentos es Gabriel Saldívar (1943), quien menciona que “El salterio y la dulzaina, que propiamente fueron un mismo instrumento, el que fue usado en México desde el siglo XVI formando, desde remota época, parte de los conjuntos típicos” (p. 196). Es claro que el autor no hace referencia a la palabra dulcimer, el término utilizado es “dulzaina”, que generalmente se emplea para denominar a un instrumento de lengüeta doble proveniente de la familia de los oboes y que evidentemente no tiene ninguna relación con el salterio. Es así que podemos suponer que el autor está haciendo referencia a la dulcema o dulcimer.

Otra gran confusión, puede ser atribuida a la traducción al español que se realizó del libro “Historia Universal de los Instrumentos Musicales” de Sachs (1947) sobre del salterio: “La mayor parte de las cítaras de tabla se clasifican ya como salterios o dulcemas. [...] El *Salterio* es una cítara punteada, generalmente con cuerdas metálicas y se tañe con dos palillos livianos” (p. 18).

Como puede observarse, en primer lugar, el autor menciona que las cítaras se dividen principalmente en dos instrumentos: salterios y dulcemas. Posteriormente, menciona que el salterio es una cítara punteada y que se puede tañer con dos palillos livianos. Es aquí donde el autor está haciendo una combinación del modo de ejecución de los dos instrumentos, lo cual es confuso, y al no tener un conocimiento previo de las formas de ejecución entre el salterio y el dulcimer, se piensa que se está haciendo referencia al mismo instrumento, lo que deriva en concepciones erróneas del mismo; aunque más adelante en el texto, el autor aclara las diferencias entre estos dos instrumentos.

1.2 El salterio en México

Es así que daremos un gran salto en el tiempo, después de conocer los orígenes del instrumento, para dar a conocer cómo es que el salterio llegó a nuestro país y las confusiones que existen sobre su nombre, conocer los conjuntos musicales a los que perteneció y su paulatina desaparición.

1.2.1 Llegada del salterio a México.

Después de la caída de Tenochtitlán en 1521, Ricard (2017) menciona que con la llegada de los primeros misioneros franciscanos en 1524 comenzó la evangelización metódica de la Nueva España. (p. 45). En las transcripciones que se han hecho de los escritos de Bernal Díaz del Castillo (1979) sobre la conquista espiritual en México el autor reafirma este conocimiento al relatar que los reyes españoles enviarían religiosos para realizar la labor de adoctrinar a los indígenas en la religión católica, “Envió los doce religiosos que dicho tengo, y entonces vino con ellos fray Toribio Motolinía, pusieronle este nombre de Motolinía los caciques y señores de México, que quiere decir en su lengua el fraile pobre.” (p. 519)

El canto y la práctica musical fueron algunos de los elementos que utilizaron los frailes misioneros para llevar a cabo la denominada conquista espiritual de los indígenas como lo menciona Díaz del Castillo (1979) donde los cantores de capilla tenían voces educadas mencionando las tesituras de tenores o tiples, contraltos y bajos. (p. 636)

Otras actividades artísticas formaron parte de esta conquista espiritual hacia los indígenas. Los principales centros donde se concentraba la práctica instrumental en la Nueva España eran los conventos de las órdenes Franciscanas. Tourrent (1996) menciona que desde el siglo XVI adecuaron los lenguajes artísticos de los indígenas a las necesidades de la época de la colonia, es así, que no solo la música y la danza formaban parte de la enseñanza litúrgica, también la pintura, la cual se manifestaba en los murales de los conventos; la escultura en las portadas y arcos de los conventos y la actuación en adaptaciones teatrales religiosas para la evangelización. (p. 122)

Para la realización de la práctica instrumental en los conventos, las órdenes Franciscanas traían consigo el instrumental musical necesario para llevar a cabo dicha formación musical a los indígenas.

El salterio llegó a México proveniente de España, formando parte de los instrumentos musicales traídos durante la época Virreinal. Como se mencionó anteriormente, una de las principales fuentes bibliográficas en México que hacen referencia a la llegada del salterio a México es la de Saldivar (1934): “El Salterio y la dulzaina, que propiamente fueron un mismo instrumento, el que fue usado en México desde el siglo XVI formando, desde remota época, parte de los conjuntos típicos y además por ser predecesor del piano.” (p. 196).

No se tiene conocimiento de la fecha exacta del arribo del salterio a México, pero existe un registro que se encuentra documentado en el “Atlas Cultural de México” que puede indicar la fecha en que fue solicitado a España.

...no han aparecido más referencias que las del cabildo del 6 de julio de 1621, que menciona entre las responsabilidades del padre Antonio Rivas al ser contratado como músico: “...y tenga obligación de traer instrumentos de guitarra, bandurria, arpa, cítara, atabal o que de éstos fuesen menester...” (Contreras, 1998, p. 96).

Las características del instrumento con respecto a sus variaciones de forma, tamaño y ejecución también están mencionadas en el “Atlas Cultural de México”, concordando con las especificaciones mencionadas anteriormente. Para Contreras (1998) el salterio se presentaba con dos variaciones de tamaño, el tenor o grande y el soprano o requinto. La ejecución de este cordófono es solamente por punteo con plectros de pluma de ave, uñas en los dedos realizadas en forma de dedal de materiales como hueso, lámina, cuerno o carey. (p. 96)

Con respecto a los conjuntos instrumentales y su repertorio, son pocos o prácticamente inexistentes los registros acerca de la música que se ejecutaba con el salterio ya sea religiosa o profana durante la época Virreinal. En el libro “La Música de México, Periodo Virreinal (1530 a 1810)”, se encuentra un índice de los instrumentos usados en México entre los años de 1521 a 1821, los cuales podían “ser de origen indígena,

hispanoarábigo, europeo, africano o asiático.” (Bravo, 1986, p. 155) y dentro de los cuales en el apartado de cordófonos aparece “el salterio” como uno de los instrumentos ejecutados durante ese periodo.

Continuando con Guzmán (1986), el salterio formaba parte del instrumental que utilizaban los músicos para amenizar los intermedios de las obras teatrales ambulantes que se establecían temporalmente en las plazas o coliseos de los pueblos y ciudades, algunos de estos instrumentos eran las vihuelas, guitarras y percusiones. (p. 128).

Los conjuntos instrumentales, que al paso del tiempo darían forma y origen a los conjuntos de música tradicional mexicana, tenían influencias europeas, las cuales se adaptaron a los usos y costumbres de nuestro país. Señala Guzmán (1986) al citar a Nuño Colón y Portugal que “los timbaleros y clarineros ensayaban sus sones, y ensayaban también, en conjunto, los tocadores de rabeles, de chirimías, de pífanos, de flautas, de salterios, para amenizar los banquetes según uso y costumbre de Italia. (p. 129)

Con el pasar de los años la llegada de influencias musicales extranjeras fue muy enriquecedora; “El Puerto de Veracruz, a lo largo de los tres siglos de coloniaje, como entrada al país de todo tipo de importaciones peninsulares se convirtió en almacén de música llegada en labios de los inmigrantes que periódicamente desembarcaba el galeón de España” (Mendoza, 1984, p. 63).

En el libro “*La conquista Musical de México*”, Turrent (1993) hace referencia al origen o estrato social del tipo de personas que llegaron a nuestro continente y los instrumentos musicales que algunos de ellos traían desde España. Arribaron presidiarios, vagabundos, gente de clase media y algunos miembros de familias educadas, pero no influyentes en la aristocracia española. Es así, que durante los inicios de la colonia la música profana que prevaleció era cantada y acompañada de la vihuela o la guitarra. (p. 44).

Existieron otras actividades en las cuales se fue dando la transmisión musical, ya sea a través de su ejecución instrumental o del canto. En las diversas regiones del país, a través de las ferias comerciales, en las ceremonias religiosas, en el teatro y el circo, se aportaba la música de su lugar de procedencia.

Todo esto dio origen a la llamada “música mexicana”, sus inicios de acuerdo con Moreno (1979) se remiten al año 1785, cuando se publicaron por primera vez “los sonecitos del país” de Fernando de Gálvez, 24 años antes del grito de Independencia. (p. 9) La música mexicana se fue gestando en distintas etapas donde diversos factores, como fue la herencia literaria y musical de España, formaron parte en la conformación de un pueblo que bajo el yugo de los españoles poco a poco fue formándose una identidad, mezclando usos y costumbres para dar origen a nuevas expresiones musicales.

Una de las etapas de la historia musical de México donde se destaca la presencia del salterio se lleva a cabo durante el Porfiriato. Periodo en el cual los bailes de salón predominaban en la clase aristocrática del país y en donde posiblemente las dotaciones instrumentales contaban con instrumentos típicos mexicanos los cuales en algunos casos incluían al salterio. A la par surgirán las orquestas típicas, en donde el salterio formó parte del instrumental de dichas orquestas.

1.2.2 El Salterio durante el Porfiriato.

El 25 de septiembre de 1884, la Cámara de Diputados declaró Presidente Constitucional de la República Mexicana al General Porfirio Díaz en el periodo comprendido del 1 de septiembre de 1884 al 30 de diciembre de 1888. En el año de 1885, ya en pleno Porfiriato, la burguesía se incrementaba, las fiestas y los grandes bailes se llevaban a cabo cotidianamente, “...fueron estos años –insisto- un frenesí adulatorio sin recato al general Porfirio Díaz y, de paso, a su esposa Carmen Romero de Rubio de Díaz” (Díaz y de Ovando, 2006, p. 23).

Durante la década de 1880 y en adelante, los conjuntos musicales tradicionales que predominaban estaban conformados en su mayoría, por instrumentos de cuerda y algunos instrumentos de la familia de alientos madera. Era común escuchar este tipo de conjuntos, en los intermedios de las puestas teatrales. La dotación instrumental era variada. “Las había de todos los géneros, desde la tradicional trilogía de “arpa, bandolón y bajo”, hasta la típica de multitud de instrumentos de cuerda y rasgueo, de madera y latón, de plectro y percusión” (Campos, 1930, p. 153).

A los salterios, bandolones, mandolinas y tricordios, bandolas, bajo quinto y bajo sexto, guitarras sextas dobles y séptimas sencillas y dobles, se les conocía comúnmente como “Alambres”, de acuerdo con Sagredo (2010). Se les denominaba de esta manera porque las cuerdas de estos instrumentos en su mayoría eran de latón y acero.

En el libro “El Folklore Musical de las Ciudades” se hace mención de los instrumentos considerados “típicos mexicanos” y de la dotación instrumental que se tocaba en la época, al igual que el uso y función de este tipo de conjuntos al amenizar comidas y banquetes, pues se pensaba que una comida sin música alegre no se consideraba una buena comida. Rubén M. Campos menciona entre los instrumentos típicos mexicanos al salterio y la dulzaina:

Para los banquetes, los músicos escogen las piezas de música más alegres, y cuidan de que los conjuntos orquestales sean integrados por instrumentos de dulce sonar, arcos y flautas en primer lugar, y de preferencia los instrumentos de cuerda típicamente mexicanos, como salterios y dulzainas, bandolas y bandolones, jaranitas y bajos de cuerda. (Campos, 1930, p.184).

Toda esta actividad y la predilección por este tipo de conjuntos musicales, a los cuales en algunas ocasiones se les denominaba “tipiquitas” (Corona, 2004), paulatinamente fueron adquiriendo mayor popularidad, dando como resultado la creación de la primera Orquesta Típica.

El 1 de agosto de 1884 se crea por iniciativa del salterista Encarnación García, el bandolonista Andrés Díaz de la Vega, y el xilofonista Carlos Curti (Corona, 2004), la primera Orquesta Típica. Todos ellos profesores del Conservatorio Nacional de Música. Desafortunadamente no hay registros de Encarnación García quien aparece como salterista.

Es así que surge una dotación instrumental diferente mezclando los conjuntos de cuerdas típicos con instrumentos de la orquesta sinfónica para así lograr un nuevo sonido. Con la ayuda de maestros del Conservatorio Nacional de Música, y bajo la dirección de Carlos Curti la Orquesta Típica da su primer concierto el 20 de septiembre de 1884 en el Teatro del Conservatorio Nacional de Música. (Corona, 2004).

Con respecto al repertorio que presentaban estas agrupaciones, la música popular de la época fue introducida para generar obras denominadas clásicas dignas de presentarse en una sala de conciertos. Es así que instrumentos como el salterio y le bandolón entre otros interpretaban este repertorio. Según Fischerman (2005) “A partir de géneros de tradición popular empezaron a generarse músicas de concierto.” (p. 29) Un claro ejemplo de esto es el “Capricho Concierto Ecos de México”, concierto para piano, escrito entre 1880 y 1885 (Velazco, 1982) por Julio Ituarte.

Dickson (2009) escribió que durante el periodo del Porfiriato, el gobierno mexicano popularizó esta fusión musical mestiza integrada de músicos mexicanos y europeos, así como instrumentos tradicionales del país con instrumentos provenientes de Europa, no existen grabaciones de estas orquestas típicas hasta antes de 1905. (p. 74). Únicamente se cuenta con registros fotográficos y registros bibliográficos de la existencia de estas agrupaciones musicales donde el salterio tenía presencia y del repertorio que se interpretó durante esta época.

Posteriormente a este período el salterio fue perdiendo fuerza y cayó en desuso. Comenzó la Revolución mexicana y el salterio prácticamente desapareció. Son escasos los registros sobre el salterio después del Porfiriato.

Es así que el salterio permaneció en agrupaciones familiares y algunas de las orquestas típicas del centro de la República Mexicana. A continuación, se dará una breve descripción del salterio que conocemos actualmente.

1.2.3 El Salterio Mexicano

El etnomusicólogo Guillermo Contreras define el salterio mexicano de forma muy similar a como lo hace el “Diccionario Grove”; como un cordófono, como una cítara trapezoidal, y destacando que utiliza cuerdas metálicas de latón y/o acero, y que por lo general disponen de tres órdenes de cuerdas (o cuatro, en el caso de salterios tenores), “las cuerdas están sujetadas en un clavo insertado en el macizo en un extremo del instrumento y una clavija metálica en el otro extremo.” (Contreras, 1998, p. 96).

En la Figura 9 podemos observar el salterio que conocemos y que se ejecuta actualmente en México.

Figura 9

Salterio tenor



Nota. Construido por Alejandro Flores en 2007. Propiedad de Carmen Itze Serrano Viveros.

El salterio cuenta con cinco puentes los cuales se encuentran perforados al centro para permitir que las cuerdas corran de manera paralela a la caja de resonancia sobre y en medio de uno o más puentes. En los puentes 3, 4, y 5 cada orden de cuerdas pasa por encima de los puentes, los cuales dividen las cuerdas en dos partes de diferente longitud, esto ofrece la posibilidad de dos sonidos diferentes. Debido a este entrecruzamiento de cuerdas que se puede apreciar en la Figura 10, sobre y bajo de cada puente, ocasiona que las de abajo vibren por simpatía, al ser punteadas las de arriba, provocando mayor sonoridad y un timbre particular al instrumento.

Figura 10

Entrecruzamiento de cuerdas



Las características del instrumento con respecto a sus variaciones de forma, tamaño y ejecución como se mencionó anteriormente son dos Tenor o grande y soprano o requinto (Contreras, 1998)

Con respecto a la afinación, en la Figura 11 podemos observar un salterio soprano el cual cuenta con noventa cuerdas de tres órdenes, abarcando un rango de Si cuatro (B4) en las cuerdas más graves hasta Fa sostenido nueve (F#9) en las cuerdas más agudas. En la Figura 12 vemos un salterio tenor el cual cuenta con 103 cuerdas en tres órdenes, pero en algunas ocasiones pueden ser de hasta cuatro cuerdas en los puentes tres, cuatro y cinco. Abarca un rango de afinación de Si tres (B3) para las cuerdas más graves y de Fa sostenido ocho (F#8) en las cuerdas más agudas. Los dos instrumentos son cromáticos.

Figura 11

Salterio soprano



Figura 12

Salterio tenor



Para llevar a cabo la afinación del instrumento se utilizan llaves para afinación de clavecín como se muestra en la Figura 13, ya que el clavijero del salterio es el mismo que utilizan los clavecines actualmente. Es importante mencionar que estas llaves para afinar únicamente se consiguen en tiendas especializadas en pianos y son adquiridas bajo pedido, es decir, se importan del extranjero.

Figura 13

Llave para afinar clavecín, piano y salterio



En México, la forma de ejecución del salterio ha permanecido tal y como llegó de España. Para el músico salterista como podemos observar en la Figura 14 “la posición más generalizada en el momento de la ejecución es la de sentarse y colocarse el salterio sobre las piernas.” (Chamorro, 1985, p. 26). Las cuerdas del salterio son pulsadas con uñas de plástico o de metal que se insertan en los dedos índices, como se observa en la Figura 15.

Figura 14

Salterista



Figura 15

Uñas para pulsar las cuerdas del salterio



Se tiene conocimiento de que el salterio es ejecutado en varias regiones de la República Mexicana, específicamente en Tlaxcala donde existe gran tradición en la ejecución del mismo. “[El salterio] presenta dos variedades de uso común en Tlaxcala: el Salterio requinto y el Salterio tenor” (Chamorro, 1985, p. 26). En la Ciudad de Puebla, donde los salteristas integrantes de la Orquesta Típica de la Ciudad de Puebla ocupan una técnica de ejecución utilizando los dedos pulgar, índice y medio para realizar el “trémolo”. En Oaxaca y en la Ciudad de México, donde se concentran la mayoría de los ejecutantes de salterio; y en la ciudad de Querétaro.

Capítulo 2 Breve panorama de la cátedra de salterio en el Conservatorio Nacional de Música y el Tratado de Pablo Minguet Yrol.

Históricamente una gran diversidad de expresiones, han constituido el patrimonio musical de lo que hoy es México, la mayoría de estas expresiones musicales se han realizado fuera de los contextos educativos institucionalizados. Kartomi (2001), menciona que normalmente las instituciones educativas no ofrecen cursos de música de su región en los planes de estudio, pero es trascendental que algunas de ellas sí incluyen al jazz dentro de su formación musical. (p. 359).

La cultura musical, de acuerdo con Merriam (2001), “expresa emoción, comunica, entretiene a través de la música, condensa los valores de una población, transmite la historia de ese lugar, los mitos y las leyendas, educa, provee estabilidad.” (pp.292-293). La cultura musical de una ciudad o de un país “Se define como el conjunto de hechos musicales en contextos y procesos socialmente estructurados, transmitidos históricamente y apropiados por grupos de individuos, constituyendo un dispositivo de identidad.” (Camacho, 2009, p. 26), en este ámbito, nos referimos a los géneros musicales que forman parte del territorio de nuestro país, los cuales en su mayoría no forman parte de una educación institucionalizada.

La cultura musical no sólo es aquella que se valora y enseña en las aulas. Camacho (2009) menciona que el concepto de culturas musicales de México da nombre y rostro a los pueblos originarios de nuestro país, a distintos grupos sociales, y dejando atrás la categoría de música tradicional o indígena para definir cada una de sus músicas. (p. 28).

De esta manera hacemos conciencia de los estigmas impuestos por la sociedad a las expresiones musicales que no provienen de una formación académica. Continuando con Camacho (2009) el concepto de cultura musical permite cuestionar y reflexionar lo que se entiende por música culta o música popular (p.28); y así concebir por qué no se la ha dado la importancia a nuestra cultura musical creando más espacios en las instituciones de educación musical en México para nuestra música.

Existió un breve, pero significativo momento dentro de la historia de la educación musical en México donde un instrumento que forma parte de la cultura musical de nuestro país, tuvo una cátedra en el Conservatorio Nacional de Música y fue el salterio.

2.1 La Cátedra de salterio en el Conservatorio Nacional de Música

El salterio es el único instrumento típico mexicano que ha tenido una cátedra dentro del Conservatorio Nacional de Música. El maestro Jesús René Baéz de la Mora, como se mencionó anteriormente en su trabajo musicológico realiza una profunda investigación sobre la creación y duración de la cátedra de salterio en el Conservatorio Nacional de Música, aporta hallazgos muy significativos e importantes sobre los profesores a cargo de la cátedra, su duración y nombres de algunas piezas musicales empleadas para la enseñanza del instrumento, así como la plantilla de estudiantes. De acuerdo con Baéz (2021), “Fue José de las Piedras y Aportela el fundador de la cátedra de salterio en el CNM.” (p. 136)

Es así que la cátedra de salterio se crea en 1883 y comienza formalmente hasta 1889. “Se creó un nuevo plan de estudios que entró en vigor el 1° de enero de 1883. Es en este contexto de reformas a la institución, que seis años después comienza la cátedra de salterio en 1889.” (Baéz, 2021, p. 136).

De acuerdo con Zanolli (1997) que en su tesis de Licenciatura titulada “La Profesionalización de la Enseñanza Musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996) Su historia y Vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto Nacional. Vol. I y II”, menciona que la creación de la cátedra se justificaba por la sonoridad del instrumento, por su timbre delicado, por la versatilidad para las rápidas ejecuciones y principalmente por el timbre que aportaba el salterio y del cual carecía la Orquesta Sinfónica. (p. 202).

La duración de los estudios como instrumentista en salterio, consistía en 6 años de carrera, más 3 años de perfeccionamiento del instrumento. Dicho perfeccionamiento se refiere a la interpretación y ejecución de composiciones, y la práctica con la orquesta. (Serrano, 2013, p. 51). Siguiendo con Baéz (2021) la cátedra de salterio se llevó a cabo de 1889 a 1899, contando con un alto registro de estudiantes en los primeros años, aunque fueron escasos los que terminaron completamente el ciclo. Un dato relevante es que en su mayoría la inscripción de alumnos era del género femenino y solamente 11 varones se inscribieron durante la permanencia de la cátedra de salterio en el Conservatorio, únicamente dos de ellos terminaron sus años de estudio. (p.139)

Baéz (2021) realiza un análisis de la cantidad de estudiantes inscritos de 1889 a 1899, en el cuál se puede dilucidar que el primer año de la cátedra de salterio fue la más concurrida con 51 señoritas inscritas y cuatro varones, después de ese año bajo a la mitad la cantidad de asistencia. El total de los estudiantes inscritos fue de 110, prácticamente en su mayoría fueron mujeres, 99 en total y once varones durante toda la cátedra de salterio. (p. 140).

De los registros localizados sobre la planta docente sólo se hace mención de dos profesores de salterio los cuales se dividen "...en dos periodos de acuerdo con el maestro correspondiente, de las Piedras Aportela (1889-1894) y Apolonio Arias (1895-1899)." (Baéz, 2021, p. 142)

Con respecto al proceso de enseñanza-aprendizaje aplicado por José de las Piedras y Aportela, Baéz (2021) hace mención de un escrito de Vicente Villagrán Gutiérrez y Bárcenas donde sobresalen tres momentos para la enseñanza del instrumento:

De este texto se puede inferir un poco del sistema de enseñanza y estrategias didácticas del maestro de las Piedras:

- “Me enseñó a templar primerito”, es decir, a afinar.
- “algunos tonos con sus armonías”, se refiere a algunas piezas o melodías con algo de acompañamiento.
- Usaba el Himno Nacional como una estrategia didáctica.

(Báez, 2021, p. 138)

Es decir, el primero paso era la afinación del salterio, lo cual no es tarea sencilla, se necesitaba conocer muy bien el diapasón del instrumento y tener un oído educado musicalmente puesto que cada orden de cuerdas tiene que sonar de la misma manera. El segundo paso, me remite al repertorio, que como característica del instrumento en su mayoría lleva notas dobles, es decir, se armoniza con terceras o sextas la melodía de una pieza musical. El tercer paso destaca la enseñanza del Himno Nacional de México dentro del repertorio a estudiar, de esta forma el profesor recurrió a los conocimientos previos del estudiante melódicamente hablando, y aportando así una reafirmación de su identidad.

El método utilizado oficialmente en el Conservatorio Nacional de Música para la enseñanza del instrumento fue creado por el profesor José de la Piedras y Aportela, denominado como el “Método Aportela”. Baéz (2021) nos da a conocer un documento con la planeación del ciclo escolar de 1891 de la clase de salterio en el cual se indica al “Método Aportela” como libro de texto para la enseñanza del instrumento. A continuación, vemos la transcripción hecha por Baéz (2021) en su tesis del documento AHCNM: SJIP/CNM/03.13.01.00/47/1891:

Conservatorio Nacional de Música

Clase de Salterio

Tengo la honra de manifestar á Ud. el programa de estudios de dicha Clase, para el próximo año escolar de 1892. Como libro de texto, Método especial por el que suscribe dividido en unos años que a continuación se espresa:

1er año
25 estudios Método Aportela
2º año
30 estudios por el mismo
3º año
26 estudios por el mismo
4º año
30 estudios por el mismo
5º año
30 estudios por el mismo
Perfeccionamiento 1º y 2º año [:] piezas

Libertad y Cosntitución,
México, junio 15 de 1891.
José de la Piedras Aportela
Al Sr. Dr. del Conservatorio
N. de Música.
Presente (Baéz, 2021, p. 144)

Es así que de acuerdo con la información que se obtiene de esta planeación, el contenido de este método consistía en 141 estudios, de los cuales algunos de estos estudios podrían ser piezas musicales.

Dentro de la información que aporta Baéz (2021) se encuentra un documento del libro de exámenes de 1891 de salterio que menciona los nombres de las estudiantes y las piezas que ejecutaron para su examen, documento fechado martes 27 de octubre de 1891, AHCNM: SJIP/03.16.09.00/57/1891 (p. 153) y del cual se puede suponer que el repertorio interpretado formaba parte del contenido “Método Aportela”: *Fausto* de Charles Gounod, *El barbero de Sevilla* de Rossini, *La Ingenua*, *Gavota* de Luigi Arditi, “*Una furtiva Lágrima*”, romanza de la opera *Lélsir d’amore* de Gaetano Donizetti, *Serenata* de Franz Schubert y algún tema de *Il trovatore* de Giuseppe Verdi. (p.153)

Es relevante notar que todas las piezas forman parte del repertorio europeo y que es muy probable que se realizaran las adaptaciones de partituras de piano o violín para ser interpretadas en el salterio, con un nivel de ejecución muy exigente por el tipo de piezas. Es así que se entiende lo que se mencionó anteriormente acerca de la intención de incluir al salterio como parte de la Orquesta Sinfónicas y no únicamente de las Orquestas Típicas Mexicanas. Baéz (2021) menciona que efectivamente no se han localizado en el Conservatorio partituras de estas piezas escritas solo para salterio.

Reforzando la información ofrecida al principio de esta tesina, todavía no se ha localizado un ejemplar físico del método. Baéz (2021) menciona que el plan de estudios ofrecía una cantidad de ejercicios específicos por año en el Método Aportela, pero no se ha encontrado la existencia física del método. (p.145).

Finalmente, de acuerdo con Zanolli (1997) dentro de la Ley de Enseñanza para el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, decretada el 25 de noviembre y que entra en vigor el 15 de diciembre de 1989, hubo cambios dentro de la organización de las asignaturas impartidas en la institución, retirando la cátedra de salterio. (p. 211)

Una de las posibles causas fue que de acuerdo con Baéz (2021) “Todas las alumnas aparecen inscritas como *supernumerarias*, es decir, no estaban considerando realizar la carrera profesional de salterio.” (p. 148) Únicamente una señorita de las 99 concluyó los 5 años de salterio sin intenciones de profesionalizarse como instrumentista en el instrumento.

2.2 El Tratado de Pablo Minguet Yrol

Reiterando la información antes mencionada, en México no se ha localizado un método de salterio publicado para la enseñanza-aprendizaje del mismo, durante la investigación realizada para esta tesina localice el “Tratado de Pablo Minguet” que podría considerarse como el único método de salterio editado en España en 1754, el cual está conformado por una serie de cuadernillos para el aprendizaje de instrumentos musicales del siglo XVIII, donde se incluye al salterio y, que además estaba dirigido para personas sin conocimientos musicales.

Pablo Minguet y Yrol³ (1733–1766) fue un escritor, grabador y editor español. Trabajó en Madrid en la publicación de manuales populares sobre una gran variedad de temas, desde la religión hasta los trucos de magia; entre ellos se encuentran dos series de libros de auto-instrucción en música. La primera serie menciona instrumentos musicales y aborda temas sobre teoría musical, aquellos de mayor importancia en la España del siglo XVIII, y la segunda serie trata sobre el baile.

Su trayectoria como editor es realmente compleja de analizar. Varias de las ediciones fueron publicadas en partes separadas, otras, fueron integradas a través de los años y no existen dos copias idénticas. Los libros contienen ilustraciones de instrumentos musicales, de posiciones y movimientos para bailar, diagramas de tablaturas y acordes, claves y ejemplos de melodías populares como el minué, passepied, fandango, la jota, entre otros.

La serie sobre los instrumentos dedica más espacio a la guitarra, pero abarca un total de trece instrumentos. Este tratado se denomina:

Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y más usuales, como son la Guitarra, Tiple, Vandola, Cythara, Clavicordio, Organo, Harpa, Psalterio, Bandurria, Violin, Flauta Travesera, Flauta Dulce, y la Flautilla, con varios tañidos, danzas, contradanzas, y otras cosas

³ Warszawski. J. (2014, Marzo 6) *Minguet E Yrol Pablo Vers 1700-V.1766*. Musicologie.org. http://www.musicologie.org/Biographies/m/minguet_e_yrol_pablo.html

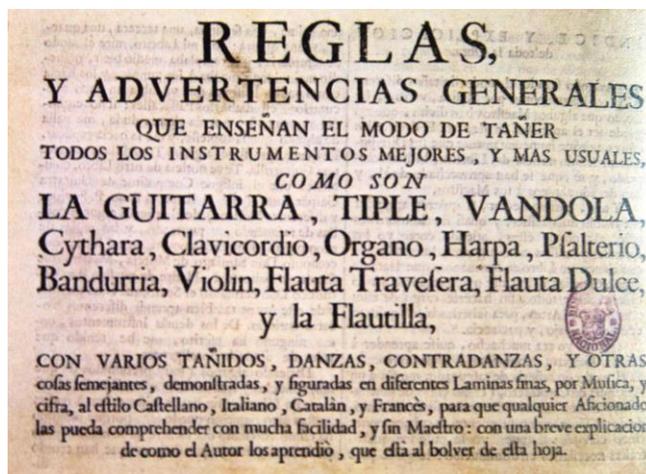
semejantes, demostradas, y figuradas en diferentes Laminas finas, por Musica, y cifra, al estylo Castellano, Italiano, Catalán, y Francés, para que qualquier Aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad, y sin Maestro. [fol.6]: Compuestas por Pablo Minguet y Irol, gravador de Sellos, Laminas, Firmas y otras cosas. Con Privilegio. En Madrid, por Joaquin Ibarra, calle de las Urosas. M. 1330, Biblioteca de Catalunya, Barcelona. (Ree Bernard, 1989, p. 68).

Como se mencionó anteriormente, de acuerdo con los datos obtenidos sobre Pablo Minguet y en específico de este tratado “Reglas, y advertencias generales...”, se realizaron distintas ediciones, localizando dos fechas de publicación del tratado. La primera en 1733 y la segunda en 1754. De la que he obtenido más información es de la de la última edición (1754).

Academia musical, de los instrumentos, que explica Pablo Minguet / en sus tratados, los quales enseñan el modo nuevo estylo de tañerlos por música y cifra con perfección, con dos folios y 12 partituras musicales. El trabajo consta de varios pequeños cuadernos no paginados, que se ocupan de diversos instrumentos; en la edición de 1754 está marcado: ... por Pablo Minguet y Yrol, gravador de sellos, / laminas, firmas y otras cosas, / Con licencia. En Madrid, en la imprenta de Joachin Ibarra, Calle de las Urosas / Año de 1754. (Escalas, 1985, p.163)

Figura 16

Portada del Tratado de Pablo Minguet



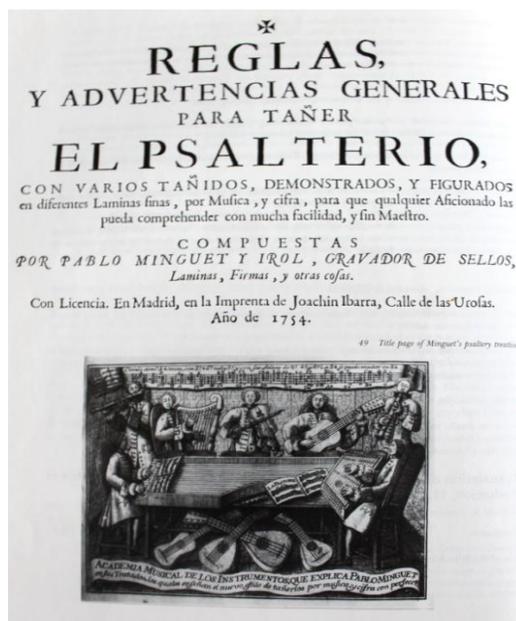
Nota. Un volumen de 14,5 x 20,4 cm. Medio título con grabado de diferentes instrumentos y músicos. Reproducido de *Instruments de Musique Espagnols du XVIe au XIXe Siegle*, p 163), por Romá Escalas, 1985. Europalia 85.

El tratado contiene seis portadas, las cuales separan en secciones el libro, dando así la posibilidad de separar y vender individualmente cada sección del tratado, según el interés específico del público. La sección para el salterio como puede observarse en la Figura 17 fue titulada de la siguiente manera:

Reglas y advertencias Generales para tañer el Psalterio con varios tañidos, demostrados, y figurados en diferentes Laminas finas, por Música, y Cifra, para que cualquier Aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad, y fin Maestro. Compuestas por Pablo Minguet y Irol, gravador de Sellos, Laminas, Firmas, y otras cosas. Con Licencia. En Madrid, en la imprenta de Joachin Ibarra, Calle de Urofas. Año de 1754. (Bernard, 1989, p. 70)

Figura 17

Reglas, y advertencias Generales para Tañer el Psalterio



Nota. Reproducido de *THE PSALTERY An annotated audio-visual review of different types of psaltery*, (p.70), por Nelly van Ree Bernard, 1989. Frits Knuf Publishers.

A manera de descripción, el capítulo con la información acerca del instrumento cuenta con diez páginas, de las cuales cinco son de texto. En la regla número dos se menciona el número y tipo de cuerdas, en las reglas cuatro y siete sobre la notación del instrumento, en la regla cinco acerca de la afinación, y en la regla número seis la forma de tocar. Las demás páginas contienen los esquemas de afinación y tres melodías: un Minue, un Pasapie y “El Amable”, escritas en pentagrama y dos de ellas incluyen cifrado. (Bernard, 1989, p. 71)

Se describirá brevemente el contenido de cada una de las nueve reglas del manual para tocar salterio. Es importante mencionar que este método puede considerarse como el único método para tocar salterio en idioma español. No existen registros que indiquen que dicho método fuera conocido en México y empleado para la enseñanza del instrumento.

REGLA PRIMERA: *LO QUE EL SALTERIO PSALTERIO, Y DE LO QUE SE COMPONE.* Principalmente explica que existen instrumentos (salterios) que tienen distintos órdenes de cuerdas, pero los más usuales son de veintitrés órdenes y cada orden es de tres cuerdas.

REGLA SEGUNDA: *DE ENCORDAD EL PSALTERIO.* El autor explica qué orden seguir para encordar el instrumento y el tipo de material utilizado, acero o alambre, el que son los más adecuados para las tesituras de las cuerdas.

REGLA TERCERA: *PARA APRENDER POR MUSICA.* Es aquí donde el autor aclara que es necesario que el “aficionado” conozca los rudimentos básicos de la música, rudimentos que vienen detallados al principio del tratado

REGLA CUARTA: *DE PONER LOS SIGNOS Y NOTAS. En cada orden del Pfsalterio.* Esta regla resulta ser la más curiosa y didáctica, ya que el autor solicita que se escriba en un papel pautado la escala musical y las letras correspondientes a cada nota, así como los sostenidos y bemoles. Posteriormente hace la aclaración de que si se quiere aprender por cifra se deberán anotar los números. El paso siguiente consiste en cortar las indicaciones y con un poco de engrudo, pegarlos debajo de cada orden de cuerdas sobre en la tapa del salterio.

REGLA QUINTA DE TEMPLAR EL PSALTERIO. Esta regla consiste en cómo llevar a cabo la afinación del instrumento (Fig. 13).

REGLA SEXTA *El MODO QUE SE HAN DE TAÑER ó herir las cuerdas con la mano derecha y la izquierda.* Esta regla en particular es la más importante dentro de la investigación, ya que es donde el autor menciona el modo de ejecución del instrumento, la cual se lleva a cabo con los dedos índices de cada una de las manos (derecha e izquierda) y la posición dentro del diapason del Salterio según las notas a “tañer”, lo que confirma que se está haciendo referencia a un salterio y no a un dulcimer.

REGLA SÉPTIMA. *DEL MODO DE TRADUCIR LA MÚSICA en cifras por el Pfsalterio.* En esta regla se hacen las recomendaciones para leer y tocar en modo cifrado dos de las piezas que se incluyen en el método el Minué y el Pasapie. Indica lo que el ejecutante puede realizar si tiene conocimientos musicales, de igual manera se dan instrucciones para las personas que no los tienen.

REGLA OCTAVA: *DE ALGUNAS ADVERTENCIAS.* En esta sección el autor explica de qué manera el “aficionado” puede hacer su propia tablatura para leer las piezas propuestas en su tratado.

REGLA GENERAL DE ACOMPAÑAR *con tercera y quinta para Principiantes.* Es decir, de qué manera se pueden incorporar armonías a las melodías propuestas por el autor; esto se traduce en explicar cómo introducir una segunda voz a la melodía. El autor propone que, si es muy difícil para el principiante, que utilice un papel pautado y escriba cómo ha de ejecutar dichas posturas.

Son varios los elementos que aportan información valiosa para la creación del Método de salterio, como lo mencionado en la Regla número seis, donde indica la forma de ejecución del instrumento y que sin duda alguna nos da claridad de que se trata de un salterio, también los principios que aporta a través de los grabados que realizó imágenes para entender la estructura y orden de las cuerdas como podemos observar en la Figura 18; aunque realmente la información es confusa para alguien que no conoce sobre notación musical, aun así es realmente extraordinaria la existencia de este método.

Figura 18

Esquema e afinación de Pablo Minguet, 1754

Demostracion y Diapason del Psalterio: Se advierte, que

Las Letras sirven para el que quiere aprender por Musica.

Los Numeros sirven para el que quiere aprender por Cifra.

Escala de los Naturales.

Subtenidos.

Bmolados.

P. Minguet, f.

Nota. Reproducido de *THE PSALTERY An annotated audio-visual review of different types of psaltery*, (p.78), por Nelly van Ree Bernard, 1989. Frits Knuf Publishers.

Capítulo 3. La creación de un método de aprendizaje de salterio

3.1 Diseño del método de salterio. Bases educativo-metodológicas

Durante mis años de formación como estudiante de salterio me percaté del escaso número de ejecutantes y constructores del instrumento, lo cual lo sitúa en vías de extinción. “Sabemos que, ante la desaparición total de una determinada práctica musical, el saber queda durante algún tiempo ceñido a la memoria, pero después de un lapso determinado la pérdida es inevitable.” (Camacho, 2009, p.33)

Es así que surge en mí un proceso de reflexión para entender la permanencia de la enseñanza-aprendizaje del salterio, procesos existentes en el ámbito educativo para preservar la enseñanza-aprendizaje del instrumento. Por esta razón comenzaré definiendo lo que entendemos por educación para así comprender dichos procesos:

Entendemos por educación al proceso por el cual los individuos transfieren los hábitos, valores y costumbres de su comunidad de una generación a otra. De acuerdo con la “Real Academia Española” en el “Diccionario de la Lengua Española”:

Educación proviene del latín *educatio, onis* y se entiende como la acción y efecto de educar, la crianza, enseñanza y doctrina que se le da a los niños y a los jóvenes, es la instrucción por medio de la acción docente, cortesía, urbanidad. (Real Academia Española, s.f., definición 1, 2, 3 y 4).

La educación se desarrolla a partir de las situaciones y experiencias que atravesamos a lo largo de nuestra vida, la educación transmite nuestra cultura permitiéndonos así la evolución como seres humanos. Toda educación debe ser un proceso de adaptación del individuo al mundo en que vive. De acuerdo con Dewey (2004), la educación es un proceso inconsciente que comienza desde el nacimiento y va formando continuamente las capacidades de los individuos, como sus hábitos, educando ideas y abriendo sus sentimientos y emociones.

3.1.1 La tradición oral como proceso de enseñanza aprendizaje del salterio

En México existe gran diversidad cultural, la música es inherente a nuestra forma de vida. Un currículo escolar dentro de la educación musical debe ofrecer la posibilidad a todos sus estudiantes de comprender la historia y tradición musical de su país. Asimismo, corresponde a los docentes tomar en cuenta el cúmulo de conocimientos que los estudiantes poseen, permitiendo un enriquecimiento mutuo mediante la acción grupal, generando nuevas formas de organización y prácticas educativas diversas.

Es así que podemos considerar la tradición oral como parte del proceso de enseñanza-aprendizaje del salterio hasta nuestros días, puesto que los seres humanos mantienen el recuerdo colectivo (Pereiro, 2004), creando tradiciones, llevando a cabo conmemoraciones de esos recuerdos. Para Sebe (1977) “La tradición oral es un saber “antiguo y continuado”, sedimentado en los procesos memorísticos colectivos. [...] La tradición oral es una memoria del pasado, viva en el presente, transmitida durante generaciones.”(p. 207).

De esta manera, la tradición oral es considerada como uno de los aspectos que conforman y permiten la transmisión y preservación de la música y ejecución del salterio, de acuerdo con Camacho (2009) “Muchas de las culturas musicales de México se basan en distintas estrategias de oralidad con la finalidad de transmitir su saber musical y con esta especificidad se insertan en los procesos económicos y sociales.” (p.31).

El proceso de transmisión de los conocimientos sobre el salterio se ha producido de persona a persona, de padres a hijos, de abuelos a nietos, de profesor a estudiante. Este proceso forma parte de la adquisición del conocimiento de la mayoría de los ejecutantes actuales de salterio. Para Camacho (2009) este proceso de transmisión de la enseñanza no está escrito en manuales o tratados, esto no se aprende en las escuelas, la preservación se encuentra en la práctica constante y su manifestación en ocasiones importantes, es ahí donde se mantiene su vigencia, su razón de ser, por costumbre, porque los abuelos dicen que así es, porque así ha sido desde siempre.

La mayoría de la población mexicana desconoce la existencia del salterio como un instrumento musical típico mexicano; pero sí se les hace mención de alguna pieza musical

relacionada con una etapa histórica como el Porfiriato o la Revolución Mexicana, como por ejemplo, “Las Bicicletas”⁴, pueden recordar la melodía y el sonido o timbre característico del instrumento.

Es gracias a los medios de comunicación masivos como la radio, el cine, la televisión, y lo correspondiente a las grabaciones en discos LP, que se popularizaron las agrupaciones musicales donde intervenía el salterio, estos medios de comunicación implantaron los sonidos e imágenes en la memoria del público relacionando el sonido metálico del salterio con momentos clave de la historia de México.

Desde el punto de vista de la tradición oral este recuerdo en la memoria colectiva de los mexicanos produce una analogía entre la oralidad y la escucha del sonido del salterio, como lo propuesto por Ong (1987) sobre la oralidad y la escritura, “Todos los textos escritos tienen que estar relacionados de alguna manera, directa o indirectamente, con el mundo del sonido, el ambiente natural del lenguaje, para transmitir sus significados. “Leer” un texto quiere decir convertirlo en sonidos” (p. 17), en el caso del salterio su timbre característico lo define y por sí mismo crea una identidad para transmitir su propia existencia a través de la escucha.

El timbre del salterio, que en algunas ocasiones para la mayoría de las personas que no cuentan con un entrenamiento musical lo confunden con el sonido del arpa, los remonta a sus años escolares de jardín de niños o primaria en los que participaban en los festivales de conmemoración de la Independencia de México o la Revolución Mexicana.

De acuerdo con Ong (1987), “En una cultura Oral el sonido determina no sólo los modos de expresión si no también los procesos de pensamiento” (p. 40). Es decir, la estructura oral a la cual interpretaremos como el timbre del salterio, refiere al contenido que se recuerda colectivamente para la comunidad. “Es así como la oralidad muestra la fecundidad de un conocimiento que se inicia desde lo sensorial para posteriormente

⁴ Pieza musical recurrentemente utilizada por las escuelas de nivel preescolar, primaria y secundaria, en los festivales de conmemoración de fiestas patrias o Revolución Mexicana. “Polka compuesta por Salvador Morlet en 1896, dedicada a la Asociación de Bicicletistas de la Ciudad de México. “Las polkas *Las mandolinistas* de Jacinto Osorio y *Las bicicletas* de Salvador Morlet, fueron los grandes éxitos musicales de 1896” (S. Garrido, 1974, p.19).

alcanzar lo teórico conceptual, aspecto demás importante para considerar en el terreno educativo” (Palacios, 2021, p. 215)

Si hacemos una relación entre la enseñanza-aprendizaje y la tradición oral podemos darnos cuenta de cómo están relacionados todos estos conceptos para llegar a un mismo fin, el cual es preservar a través de las enseñanzas los conocimientos adquiridos en el tiempo, es decir, de generación en generación.

Es gracias a la tradición oral, en su expresión musical, que varias de las técnicas de ejecución del instrumento permanecieron vigentes hasta nuestros días, así como la historia musical del instrumento, cumpliendo así, una función de transformación social en los profesores y aprendices a ejecutantes de salterio, entendiendo que estos saberes se han ido transformando o modificando de persona a persona.

De esta manera podemos entender mejor como se ha llevado a cabo el proceso por el cual se ha preservado la enseñanza y la ejecución del salterio a través de los años. Palacios (2021) menciona que la oralidad se puede considerar como un modelo de aprendizaje alternativo para la enseñanza musical, donde se retoman prácticas tradicionales de México para la transmisión del conocimiento de generación en generación tales como el repertorio, el ritmo, los giros melódicos, secuencias armónicas, las dotaciones de instrumentales y el pensamiento poético, los cuales forman parte de su historia cultural (p. 214).

Partiendo de estas afirmaciones, dentro de la tradición oral propongo cuatro aspectos fundamentales que forman parte de la planeación del método de salterio y las prácticas educativas derivadas de ello.

1. La escucha
2. La observación
3. La imitación y
4. La repetición

La escucha se encontrará reflejada a través de la oralidad, la observación ocurre al ver a los padres, abuelos, amigos y maestros al tocar sus instrumentos. La imitación, como el proceso de admiración y paridad de observar al que toca y a su vez enseña, y la repetición como proceso de práctica y reafirmación del conocimiento adquirido.

A continuación se presentan dos propuestas metodológicas de enseñanza musical, el Método Suzuki y el Aprendizaje Musical Informal de Lucy Green, las cuales se relacionan con el aprendizaje a través de la tradición oral ya que debido a su estructura comparten los cuatro aspectos propuestos anteriormente, (la escucha, la observación, la imitación y la repetición) en el proceso de enseñanza aprendizaje del instrumento y que forman parte de las bases educativas para la creación del método para principiantes de salterio.

3.1.2 Método Suzuki

Shinichi Suzuki⁵ (1898-1928), violinista y educador musical, quien en 1917 mientras escuchaba una grabación de Mischa Elman, (violinista de origen ucraniano) interpretando el *Ave María* de Shubert, decidió imitarlo. Lo repitió obstinadamente hasta que logró interpretar la pieza, un aprendizaje realizado de manera autodidacta. (Ilari, 2012) A partir de esta y otras experiencias de observación en la conducta y el desarrollo infantil Suzuki decide crear las bases de su pedagogía conocida como la educación del talento.

De acuerdo con Ilari (2012) esta filosofía no es un simple método de enseñanza instrumental. Para Suzuki, el talento no es producto de una herencia genética, el talento es el resultado de un estudio sistematizado. Todos los niños tienen el potencial de aprender a tocar un instrumento musical siempre y cuando el niño se desenvuelva en un ambiente propicio y estimulante para ese aprendizaje. (p. 189).

Suzuki realizó investigaciones sobre las formas o mecanismos para la adquisición de la lengua materna y las relacionó con el mecanismo de estudio de un instrumento

⁵ Shinichi Suzuki nació en Nagoya, Japón, en octubre de 1898. Es conocido en todo el mundo como el fundador del Movimiento de Educación del Talento, cuyo aspecto más visible ha sido el entrenamiento musical de niños muy pequeños a un grado elevado de destreza en un instrumento de cuerdas o en piano. (Suzuki, 2007, p.5)

musical. Ilari (2012) menciona que Suzuki al observar a los bebés y a los niños pequeños, todos sin excepción aprendieron su idioma materno, con sus particularidades y acentos de manera sencilla (p. 191). Él también observó que el aprendizaje de la lengua requiere un periodo prolongado de escucha, el cual continúa también cuando el niño comienza a hablar (Bossuat, 2007, p. 82).

Es así que Suzuki plantea que la escucha y la repetición son las formas en las que se adquiere mejor una habilidad: “El mejor método en el mundo se encuentra escondido en el aprendizaje de la lengua materna” (Suzuki, 2007, p. 18). Los bebés no nacen hablando su lengua materna, es a través de la enseñanza fonética que le dan sus padres y las constantes repeticiones lo que genera el aprendizaje y la habilidad para hablar.

En la tradición oral, a través de la palabra y las constantes repeticiones se adquiere el conocimiento que perdura a través del tiempo. Una repetición que encuentre ecos en los diferentes interlocutores del discurso, en este caso, una repetición del estudiante que se vea reflejado con retroalimentaciones del maestro.

Es gracias a la escucha, que se lleva a cabo la repetición en el ámbito del aprendizaje musical. El escuchar el repertorio escogido para el instrumento genera conocimiento nuevo y una mejor reproducción del mismo. “Los niños aprenden palabras después de haberlas escuchado cientos de veces. Escuchar la música todos los días es importante” (Suzuki, 2021).

Como se mencionó anteriormente, la repetición dentro de la filosofía del método Suzuki se entiende de esta manera “La repetición constante es imprescindible para aprender a tocar el instrumento. Los niños no aprenden una palabra o una pieza de música y después se deshacen de ella. La añaden a su vocabulario o repertorio y poco a poco la usan en maneras nuevas y aún más sofisticadas.” (Suzuki, 2021).

De acuerdo con Ilari (2012) en una entrevista realizada a Suzuki, él definió el desarrollo musical de su filosofía de la Educación del Talento en diez pasos:

1. La madre enseña a su hijo dando el ejemplo. Para poder enseñar a su hijo la madre debe tener nociones básicas del instrumento, es así que la madre debe tomar tres meses antes de que su hijo aprenda clases del instrumento musical.

2. El niño repite lo aprendido, siempre que tenga oportunidad de hacerlo. La repetición es fundamental. Para Suzuki los niños no se cansan de repetir, los padres son los que se cansan.

3. El niño escucha. Escuchar es un punto clave. Los niños deben escuchar grabaciones de lo que están estudiando.

4. El niño ve a su madre tocando un instrumento. El niño al observar a su madre tocar el instrumento, sigue su ejemplo.

5. Con el tiempo, el niño imita a su madre. La imitación es un comportamiento natural del ser humano y también forma parte del aprendizaje de un instrumento musical.

6. El niño debe desarrollar habilidades físicas y motrices para imitar a su madre. Suzuki sugiere ejercicios preparatorios para que el niño logre una posición adecuada del violín en este caso, ya que puede resultar difícil imitar la posición del instrumento al observar a su madre.

7. El niño imita a su madre, usando su inteligencia. Para Suzuki los niños son más inteligentes de lo que nosotros pensamos. Este paso sugiere el proceso en que el niño toma conciencia de sus movimientos y sonidos.

8. El niño memoriza lo que aprende. Al tratarse de un aprendizaje por imitación, la memoria se desarrolla automáticamente. Es así, que la escucha y la memoria van de la mano.

9. El niño comprende el significado de su aprendizaje. Suzuki hace una analogía entre el aprendizaje de la lengua materna y el aprendizaje de un instrumento musical. El niño al aprender a hablar relaciona la palabra con el objeto. En el caso del instrumento musical, con el paso del tiempo el niño relaciona el sonido con una sensación de placer al aprender algo.

10. Finalmente el niño le da un significado emocional a una pieza musical. De acuerdo con Suzuki es un gran error pensar que los niños no responden emocionalmente a la música. Ellos responden y experimentan emociones musicales a través de la repetición, la familiarización y maestría en las piezas musicales.

Siguiendo con Ilari (2012) es muy importante la relación madre (o padre), profesor y estudiante, para llevar un estudio constante del instrumento musical. (p. 201)

Para Suzuki la escucha es una característica fundamental de la Educación del Talento, es decir el aprendizaje por imitación. También menciona que los niños aprenden de la siguiente manera: escuchan, imitan y tocan. Los estudiantes del método Suzuki aprenden de oído para posteriormente darle nombre a las notas que conocen de forma auditiva y táctil. La repetición, la memoria, la audición y la notación son componentes fundamentales del para el desarrollo del método Suzuki. (Ilari, 2012)

A continuación, se presenta una tabla con las características que comparten la tradición oral y el método Suzuki para el aprendizaje musical las cuales son la base filosófica para la creación del método de salterio para principiantes.

Tabla 1

La escucha, la observación, la imitación y la repetición en el Método Suzuki.

Método Suzuki	
La escucha	El estudiante escucha la pieza musical para registrarla en su memoria.
La observación	El estudiante observa a sus padres y a su profesor tocar y estudiar, se convierten en un modelo a seguir.
La imitación	El estudiante imita la postura y forma de ejecución de sus padres y profesor.
La repetición	El estudiante repite constantemente los ejercicios para interiorizarlos.

Nota. Esta tabla muestra las características que comparten el Método Suzuki y la tradición oral.

Trasladando estas bases al método de salterio en el caso de la observación y la imitación, el estudiante no contará con el ejemplo de sus padres como guías en este aprendizaje, sino, con la ayuda de su profesor y en el caso de que sea un aprendizaje autodidacta contará con el apoyo de materiales audiovisuales donde podrá observar y escuchar los ejercicios y el repertorio a interpretar.

El método contará con recursos de lectura y escritura musical. Pero, basados en la perspectiva desarrollada por el método Suzuki y la tradición oral, el estudiante tendrá contacto con el ejercicio o la pieza musical interpretada por su maestro y la repetirá por observación, escucha e imitación. También lo podrá hacer a través del video, y posteriormente trabajará con la partitura.

De esta manera la escucha, la observación, la imitación y la repetición desde el enfoque del Método Suzuki se vincula con el proceso propuesto en la adquisición del conocimiento musical en la tradición oral. Ahora conoceremos la siguiente propuesta vinculada a las categorías planteadas para sentar las bases del método de salterio para principiantes.

3.1.3 Aprendizaje musical informal de Lucy Green

Las investigaciones realizadas por Lucy Green⁶ profesora jubilada de Educación Musical en el Institute of Education de la Universidad de Londres han proporcionado ejemplos para intentar comprender los procesos sociales y las practicas musicales de los estudiantes en el Reino Unido. Entender qué los lleva a preferir ciertos estilos musicales y evitar otros, así como su desarrollo musical dentro y fuera de un salón de clases. Lucy Green considera que la respuesta y las actitudes que presentan ante la música los estudiantes proviene de la música que los rodea en su entorno familiar, de los valores y normas culturales de sus grupos sociales. (Arriaga, 2007)

⁶ Realizó su doctorado en sociología de la educación musical por la Universidad de Sussex. Directora de la revista *Popular Music* entre los años 1995 y 2002. Ha escrito cuatro libros *Music on Deaf Ears: Musical Meaning, Ideology and Education* (1988). *Música género y educación en su traducción al español*. (2001). *How Popular Musicians Learn: A way Ahead For Music Education* (2001/02). Y *Music Informal Learning and the School: A New Classroom Pedagogy*. (Arriaga, 2007, pp.181-184)

De acuerdo con Green (2013) La educación musical dentro de las aulas se ha mantenido sin cambios al igual que los métodos de enseñanza siguen siendo los mismos. Es así que el jazz, la música popular, la música folclórica y del mundo y la música tradicional se toman en cuenta solamente como una simulación de que existen, pero no son practicadas (p.3).

Con lo anterior Green plantea que este tipo de “músicas”, el repertorio y los instrumentos musicales que no forman parte de una orquesta, etc., se encuentran limitados en su enseñanza o prácticamente son inexistentes en los planes y programas escuelas y conservatorios de música. Debido a esto es que los músicos populares, aprenden de manera informal.

De acuerdo con Green (2013) la educación musical informal se lleva a cabo a través de redes de música comunitarias y organizaciones que están fuera de la educación formal. Estas prácticas son el núcleo esencial del aprendizaje de los músicos populares. (p.5).

Es aquí donde Green (2013) afirma que la “enculturación” es un proceso de profundización del conocimiento y las prácticas musicales de los estudiantes. Es conocer el medio ambiente sonoro que los rodea. “La “enculturación”, o inmersión en la música y las prácticas musicales del entorno, es un factor fundamental que es común a todos los aspectos del aprendizaje musical, ya sea formal e informal” (Green, 2013, p. 5). Es decir, una educación ubicada en y para el contexto.

Es en este punto donde encontramos que la propuesta de Green concuerda con la tradición oral en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la música tradicional y las similitudes con la propuesta de la Educación del Talento dentro de la filosofía del método Suzuki con el aprendizaje de la lengua materna y la música, destacando tres habilidades en el proceso de aprendizaje musical: la interpretación, la creación y la escucha.

En la música tradicional de muchos países, los niños pequeños se ven atraídos a las actividades de creación de música en grupo diariamente, dentro del hogar y fuera de él, casi desde su nacimiento. Al ser incluidos en la creación musical por los adultos y niños mayores a su alrededor, captan habilidades musicales de maneras que son similares a cómo captan habilidades lingüísticas. Estas habilidades incluyen las tres

formas principales en que nos involucramos en la música: interpretar (ya sea jugando o cantando, incluso a un nivel básico), creando (ya sea componiendo o improvisando) y escuchando (a nosotros mismos y/o a los demás). (Green, 2013, p.5)

Green (2013) destaca cinco aspectos importantes dentro del aprendizaje informal:

El primer aspecto menciona que “El aprendizaje informal siempre comienza con la música que los estudiantes eligen por sí mismos” (Green 2013, p. 9). En este caso no hay concordancia con el método de salterio para principiantes ya que el repertorio a utilizarse en el método no es elegido por los estudiantes. Pero si forma parte en su mayoría de la música tradicional de México y nada impide que los maestros estimulen a los estudiantes a utilizar un repertorio de su elección.

El segundo aspecto del aprendizaje informal es sacar la música de oído, conocida como copia aural (Green 2013, p. 9). Una de las estrategias didácticas para el aprendizaje del repertorio en el método de salterio es una analogía a la copia aural, es decir, la escucha y el aprendizaje de oído. Es así que el estudiante tendrá un soporte audiovisual para realizar esta tarea.

El tercer aspecto del aprendizaje informal propuesto por Green (2013) menciona que “tiene lugar solo y junto a amigos, a través del aprendizaje auto dirigido, el aprendizaje dirigido por pares y el aprendizaje en grupo. Implicando la adquisición consciente e inconsciente y el intercambio de habilidades y conocimientos escuchando observando, imitando y hablando” (Green 2013, p. 9). Es aquí donde resaltan tres de las cuatro categorías propuestas para el aprendizaje de un instrumento musical: la escucha, la observación, la imitación y por consecuencia se realiza la repetición dentro del estudio para lograr una mejor ejecución.

Antes de continuar con las otras características, vale la pena resaltar que existen diferencias entre el método para principiantes de salterio y el modelo planteado por Green (2013), en este método se debe tener una guía, una figura de autoridad para el desarrollo de la enseñanza-aprendizaje del instrumento, y no necesariamente el guía o profesor será un

adulto y el estudiante será un niño. Puede ser que tanto el guía como el profesor tengan la misma edad o en algunos otros casos el guía tenga menor edad que el estudiante.

Es así que este método de salterio para principiantes y la propuesta de Green sean concordantes ya que su propuesta pauta la educación musical en aspectos de aprender con el otro, observándolo, escuchándolo e imitándolo, lo que será empleado en este método de salterio, y que se relación de igual manera con la filosofía del Método Suzuki

De acuerdo con Green (2013) “Los músicos mayores pueden proporcionar orientación específica, como en una relación “maestro-aprendiz” o “gurú-shishya”. Lo más importante es que los músicos mayores actúan como modelos musicales expertos con los que los estudiantes pueden hablar, escuchar, ver e imitar (Green, 2013, p. 6).

Es importante que el profesor sea este otro quien guíe a su estudiante, mostrando los ejercicios y actividades sugeridas, y así el estudiante las pueda reproducir posteriormente al haber observado a su profesor. Una proposición muy similar a lo que menciona Pozo al defender que el aprendizaje es un proceso de aprendiz y maestro, como un herrero o un orfebre (Pozo, 2008).

El cuarto y quinto aspectos dentro de la propuesta del aprendizaje informal de Green (2013) se refieren a que las habilidades y el conocimiento musical se aprenden de manera aleatoria, sin una progresión planificada; y también se refieren a la creatividad de la cual se desprende la improvisación.

Estos dos últimos aspectos no son compartidos dentro del diseño de este método de salterio para principiantes, ya que la idea principal del método es organizar de una manera sencilla y progresiva el conocimiento básico sobre la enseñanza del salterio, así mismo, la improvisación no está contemplada en los contenidos, pero no se descartaría dentro del diseño y planeación de un segundo método.

Con respecto a la escucha Green (2013) menciona que existen dos tipos de escucha, la “escucha intencional”, en la cual el estudiante fija su atención en lo que está escuchando, y la escucha distraída, en la cual la música que rodea al estudiante está presente en su

entorno, pero no está prestando atención directa a ella, sin embargo, queda en su subconsciente registrada.

Estos dos tipos de escucha forman parte fundamental en el proceso aprendizaje de este método de salterio, ya que el repertorio que se encuentra en las lecciones y que se practicará en casa, en algunos casos es conocida por los estudiantes ya que forma parte de su cultura musical popular “escucha distraída”. En el caso de la escucha intencional es importante ya que si alguno de los estudiantes no cuenta con una formación musical la escucha intencional será imprescindible para que pueda reproducir posteriormente la melodía que se trabajara en las lecciones.

Green (2013), menciona que la imitación forma parte del proceso de aprendizaje de los estudiantes, y se traduce en el observar y replicar lo que sucede en la ejecución del instrumento.

En la Tabla 2 se destacan los aspectos del aprendizaje musical informal de Lucy Green que se comparten dentro de la tradición oral y el método Suzuki. Es importante mencionar que el aprendizaje informal de la música propuesto por Green toma mucho más valor al saber que este método también está pensado para personas que quieran aprender el salterio de manera autodidacta, es decir, de una persona que llevará su aprendizaje sin el apoyo de un profesor.

Tabla 2

La escucha, la observación, la imitación y la repetición en el Aprendizaje Informal de la Música de Lucy Green

<i>Aprendizaje informal de la música</i> Lucy Green	
La escucha	Es importante tomar en cuenta el entorno social del cual proviene el estudiante y conocer sus gustos musicales. Existen dos tipos de escucha la “escucha intencional” y la “escucha distraída” La primera ayuda a reproducir lo que escucha en el instrumento. La segunda proporciona un interés extra para la adquisición de nuevos repertorios de agrado para el estudiante.

La observación	El estudiante observa y su aprendizaje se produce de manera individual, entre pares o colectivamente. Pero siempre debe existir un guía. Alguien que muestre el camino a seguir musicalmente.
La imitación	El estudiante imita la postura y forma de ejecución de la persona de la cual está aprendiendo.
La repetición	El estudiante repite constantemente los ejercicios para lograr un mejor resultado y así reproducir la música que ha aprendido.

Nota. Esta tabla muestra las características que comparten el Aprendizaje Informal de la Música, con el Método Suzuki y la tradición oral.

Derivado de estos principios y como se mencionó anteriormente el método de salterio para principiantes contará con una guía audiovisual. Este material mostrará la forma de colocar y tocar el instrumento, de manera que el sonido del salterio coincida con lo que se está tocando y practicando. Realizando dos tareas al mismo tiempo, la primera ayudará al estudiante si no cuenta con un profesor de salterio, es decir que lleve a cabo su instrucción autodidacta siguiendo parte de los principios del aprendizaje informal. La segunda tarea ayudará al reforzar el conocimiento adquirido a través de su profesor. De esta manera la escucha, la observación la imitación y la repetición están formando parte de la enseñanza aprendizaje de salterio en el estudiante.

De acuerdo a lo anterior, el diseño del método para salterio para principiantes que se propone en esta tesina toma en cuenta los cuatro aspectos que comparten la tradición oral, con el método Suzuki y el aprendizaje musical informal propuesto por Lucy Green: la escucha, la observación, la imitación y la repetición.

3.2 Diseño, planeación y ejecución

Con la intención de preservar el conocimiento y la enseñanza del salterio, realicé el diseño de un método de aprendizaje del salterio mexicano para principiantes. Este método es el resultado de mi experiencia como estudiante de salterio, como educadora musical, y

como investigadora en formación, a través de los aprendizajes que obtuve durante la maestría en Educación Musical.

Percibí, a través de mis años de experiencia como docente y salterista, la carencia de un documento que, como tal, sistematice y organice la educación musical del salterio. Con base en lo anterior, llevé a cabo el desarrollo del “Método de salterio para principiantes”. Este método pretende dar una guía sistematizada a los profesores de salterio y para las personas que estén interesadas en aprender el instrumento, con ejemplos y ejercicios básicos de notación musical. El repertorio propuesto va de lo sencillo a lo complejo conforme avanzan las lecciones. Cuenta con recursos audiovisuales (videos y/o tutoriales) para que tanto estudiantes como maestros tengan acceso a referentes de diferentes naturalezas y reforzar así lo visto en clase.

Además, este método puede considerarse como un primer material didáctico elaborado en México para la enseñanza aprendizaje del salterio, con distribución gratuita en formato de E-Book. El método está basado en la suma de una estructura de los métodos tradicionales de enseñanza de los instrumentos musicales para principiantes, con las bases epistemológicas sobre los procesos de enseñanza aprendizaje de la música en la tradición oral, del método Suzuki y del Aprendizaje musical informal propuesto por Lucy Green.

Se trata de un primer intento de sistematizar el conocimiento del salterio, que, cabe resaltar, no es innovador. Sin embargo, más adelante, con el soporte de nuevas tecnologías será posible desarrollar material didáctico accesible para toda la comunidad interesada en preservar el proceso de enseñanza-aprendizaje del salterio.

Además de las bases ya mencionadas, para la creación, diseño y sistematización de este método se realizó la revisión de los siguientes métodos de enseñanza musical con el propósito de reconocer las características que pueden resonar como aportaciones.

3.2.1 Educación musical en el jardín de niños, Instructivo para el maestro⁷.

Planeado por César Tort, el cual se basa en un proceso de enseñanza-aprendizaje a través de instrumentos de percusión tradicionales mexicanos, canciones y juegos tradicionales como rimas y refranes del argot mexicano.

La música del presente libro está basada, en términos generales, en el folclor nacional, en la lírica infantil del país y en cierto tipo de tradiciones populares. A fin de dar mayor cohesión nacional a esta labor, hemos trabajado casi desde el principio (1964) con instrumentos musicales vernáculos y adaptaciones de los mismos. Además de su bajo costo, estos instrumentos son abundantes y ofrecen una notable variedad. En su folclor y en su mundo indígena, México es muy rico en instrumentos musicales (Tort, 2010, p.XII).

Con relación al método de salterio, el interés en el método Tort está basado en el objetivo de enseñar la ejecución instrumental a la par del lenguaje musical, así como lo hizo Tort (2010) “El presente volumen está dedicado a la educación musical con niños de 3 a 5 años de edad, está totalmente integrado, tanto por sus características pedagógicas como musicales, al programa general del método Tort (micro-Pauta), el cual abarca una de las épocas de mayor importancia en el desarrollo del ser humano: de los 3 meses de edad hasta los 12 y 13 años” (Tort, 2010, p. XI).

Ya que la mayoría de las personas que aprenden el instrumento no tienen conocimientos musicales previos, puedo hacer uso de la perspectiva de César Tort cuando escribe que “el Método Tort exhibe con claridad cómo este programa entiende el uso de medios extra musicales en asuntos de educación musical [...] la conjugación de la mímica, el movimiento y la música es indispensable” (Tort, 2010).

Así mismo, el repertorio musical está basado en música tradicional de México, en el diseño del método de salterio para principiantes, la mayor parte del repertorio contenido en las lecciones es música tradicional mexicana, lo cual facilita la escucha y asimilación del

⁷ Tort, C., (2010) *Educación musical en el jardín de niños, Instructivo para el maestro*. Universidad Nacional Autónoma de México, Quinta edición.

repertorio para el estudiante, ya que de alguna manera su “escucha distraída” (Green, 2013) ha asimilado algunas de estas melodías.

3.2.2 Compendio de sones huastecos: método, partituras y canciones, de Mario Guillermo Bernal Maza. Este método conjunta la enseñanza de tres instrumentos tradicionales mexicanos: El violín, (entendiendo que para la interpretación del Son Huasteco y la ejecución se basa en la improvisación musical), la huapanguera y jarana, los cuales son la dotación tradicional del son huasteco y el huapango. El método secciona por regiones del país el repertorio y en cuanto a la enseñanza musical y la ejecución de los instrumentos, los organiza de la siguiente manera:

Características musicales

Instrumentación

Rítmica

Armonía

Estructura

Canto y versificación

Estilos musicales.⁸

Y en cuanto a la enseñanza de cada instrumento los divide de la siguiente manera, repitiendo la misma estructura para cada uno de los instrumentos.

⁸ Bernal, MG, (2008), *Compendio de sones huastecos: método, partituras y canciones*, México, Dirección General de Vinculación Cultural, Programa de Estímulo a la Creación y al desarrollo artístico.

Tabla 3

Estructura de enseñanza del compendio de sones huastecos: Método, partituras y canciones.

EL VIOLÍN	HUAPANGUERA	LA JARANA
Función	Función	Función
Construcción	Construcción	Construcción
Afinación	Afinación	Afinación
Técnica de ejecución	Técnica de ejecución	Técnica de ejecución
Escritura	Escritura	Escritura

Nota. Esta tabla muestra la misma estructura para la enseñanza-aprendizaje de estos tres instrumentos.

Como se puede apreciar la estructura de este método incluye el conocimiento del cuerpo o morfología del instrumento su afinación y en particular la grafía para entender la ejecución del instrumento en la partitura. De aquí retomamos la importancia que da al origen del instrumento, su morfología y el diapasón con la afinación.

Este método es uno de los pocos registros escritos que existen y con difusión comercial sobre la enseñanza de la ejecución del huapango y del son huasteco, ya que, al igual que el salterio y muchos de los instrumentos tradicionales mexicanos, la dotación instrumental de estas culturas musicales no cuenta con un método escrito para su enseñanza y aprendizaje, la obtención del conocimiento de dichos instrumentos se lleva a cabo a través de la tradición oral.

De acuerdo con Bernal (2008) la música del huapango huasteco es ágrafa, su transmisión no se ha dado de forma escrita. A través de la tradición oral es la forma en que se ha preservado la música del son huasteco. Pero la escritura musical es necesaria para poder realizar un estudio más analítico y continuar con su preservación (p. 15). Es así que para preservar este conocimiento el autor realizó este método.

3.2.3 Una propuesta para la enseñanza del lenguaje musical en cursos superiores de música: de su concepción y experiencia⁹

En este artículo escrito por el Leonardo Borne y José Álvaro Lemos de Queiroz se detalla la creación de un plan de estudios para la enseñanza del lenguaje musical a nivel superior. En este plan, se toma como eje al lenguaje musical como el integrador de varias dimensiones de saberes. Es decir, en los planes de estudio musicales, el solfeo, la armonía y el contrapunto se ven en distintos periodos académicos, cuando debería llevarse a cabo al mismo tiempo el aprendizaje de estas tres dimensiones musicales.

De acuerdo con Borne y Queiroz (2020), la mayoría de los cursos de educación superior de música tienen una estructura curricular muy fragmentada, en cuanto a los contenidos teórico-prácticos: la percepción, el contrapunto, armonía y el análisis se estudian por separado, cuando existe concordancia entre ellos. La intención principal de esta nueva propuesta pedagógica es proporcionar la enseñanza simultánea de contenidos comunes entre estas materias, de manera que la teoría y la percepción se vean al mismo tiempo y de manera progresiva (p. 6).

Es importante considerar el aprendizaje del lenguaje musical (teórico) a la par con los conceptos prácticos. La enseñanza de la teoría y la práctica del instrumento deben ir de la mano. Lograr que lo que se aprende de forma teórica se aprenda de forma práctica en el instrumento.

Borne y Queiroz (2020) proponen evitar la enseñanza fragmentada de estos conocimientos. Ellos establecieron una guía que unificó los componentes curriculares, teóricos y prácticos, cuidando que los conocimientos quedarán cubiertos en el mismo periodo académico a través de unidades en común, distribuidas en diferentes dimensiones del conocimiento musical. (p. 2)

La estructura de las dimensiones que proponen Borne y Queiroz (2020) fueron consensuadas tanto con los maestros de teoría musical, como los de instrumento,

⁹ Borne, L., Queiroz, JA. (2020). *Uma Proposta Para o Ensino da Linguagem Musical em Cursos Superiores de Música: Relato da sua concepção e de Experiência*. Associação Brasileira de Edecação Musical.

procurando equilibrar estos saberes, para llevar a cabo un aprendizaje progresivo dividido en siete dimensiones durante seis periodos académicos.

Las dimensiones son las siguientes.

- Musicalización, alfabetización y teoría
- Ritmo
- Melodía
- Armonía
- Análisis
- Creación (composición y arreglo)

Es importante dentro de esta propuesta procurar el acompañamiento de los mismos profesores de cada materia durante los seis periodos de aprendizaje, para así dar continuidad dentro del mismo proceso de enseñanza de cada profesor. Aunque es difícil, sería lo ideal.

Es en esta propuesta diseñada por Borne y Queiroz (2020) en la cual me baso para dar estructura de las dimensiones y contenidos que se trabajarán dentro del método de salterio para principiantes. Esto se verá de forma más directa en el método, incluso en la organización viso-espacial de las lecciones.

3.3 Método de salterio para principiantes

Es así que, de acuerdo a estas perspectivas, se realizó la planeación del contenido de teoría musical en el método de salterio para principiantes. El aprendizaje de la organización melódica del salterio es bastante complejo debido a la estructura del diapasón del salterio y su gran cantidad de cuerdas con las que cuenta. Es por esta razón que en el método se trabajará con escalas y repertorio que pueden ser interpretado en la parte central del instrumento. El método completo se encuentra adjunto a esta tesina, como un documento independiente.

Retomando parte de la estructura de Borne y Queiroz (2020), el método para salterio está estructurado en tres bloques, los cuales abarcan 5 lecciones por cada bloque. En cada lección los practicantes de salterio observarán imágenes del diapasón del instrumento, la ubicación de las notas musicales en los órdenes de las cuerdas (como se puede ver en la Figura 19). También a través de los enlaces a los vídeos, los estudiantes podrán observar la posición de las uñas y la forma de pulsar las cuerdas del instrumento, así como un repertorio de acuerdo a las figuras rítmicas y compás que se trabaje en cada lección. Aunado a los elementos más prácticos, en cada bloque hay contenidos teóricos que abarcan la teoría musical y la historia del salterio.

Figura 19

Página del Método de salterio para principiantes

5. En tu casa, intenta recordar y ejecutar la escala de Re Mayor (utiliza el material de apoyo si es necesario).



Fig. 13

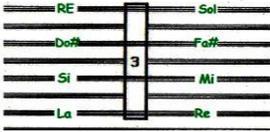


Fig. 14

F. RECURSOS DIDÁCTICOS

MATERIAL DE APOYO:

- Como sentarse y colocarse el instrumento, y las uñas": <https://archive.org/details/posicion-correcta-del-salterio>
- Escala de "Re Mayor": https://archive.org/details/20210501_20210501_0242

10

Cada lección será ilustrada por vídeos en donde se explica de manera sencilla lo expuesto en cada lección. Los vídeos fueron preparados especialmente para este método, por lo que fungen como parte esencial de su estructura. La grabación y producción de estos

materiales son de autoría propia, es decir, yo misma grabé y edité los videos como se puede observar en la Figura 20, de acuerdo a las especificaciones y aprendizajes que se proponen en cada lección, fortaleciendo así lo planteado por Green y Suzuki, en cuanto a la escucha, la observación, la imitación y repetición.

Figura 20

Imagen de los enlaces para las lecciones del Método de salterio para principiantes.



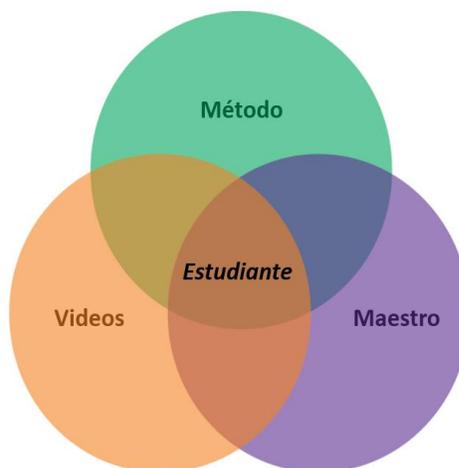
Tenemos, entonces, una tríada interesante para el aprendizaje del salterio:

- a. El método que da soporte y organización temática.
- b. Los vídeos que apoyan e ilustran las lecciones.
- c. El maestro que guía, modela y corrige, enfocándose en las necesidades específicas de su estudiante.

Juntando estos elementos, podemos pensar en el siguiente esquema:

Figura 21

Esquema de enseñanza



En cuestión de organización de contenidos, el método fue pensado en seis dimensiones, inspiradas en el trabajo de Borne y Queiroz (2020) trasladadas a la enseñanza instrumental: Las dimensiones son las siguientes:

- A. **Historia:** El salterio al ser un instrumento prácticamente desconocido amerita una introducción a su origen e historia en nuestro país México. De forma breve será comentada al iniciar este método y al comienzo de algunas de las lecciones, para así tener un panorama general del instrumento.
- B. **Teoría:** Consiste en dar a conocer la estructura del salterio, el orden de sus cuerdas y la disposición de los puentes. También enmarca la teoría musical básica para que el estudiante guiado por su profesor, comprenda cuestiones básicas de la lectoescritura musical.
- C. **Técnica:** Consiste en los aspectos que se necesitan para la ejecución adecuada del instrumento, es decir, la colocación del salterio en las piernas, la utilización de las uñas y las indicaciones de escritura y lectura de las partituras para salterio.
- D. **Ejercicios técnicos:** Son aquellos ejercicios como escalas y la digitación adecuada para realizarse en el salterio en primer orden y posteriormente

ejercicios de movimientos dactilares para realizar el trémolo en el instrumento.

- E. **Repertorio:** El repertorio a estudiar en este método está pensado para trabajar en las tonalidades de Re, Sol y Do Mayor, ya que son las tonalidades que se encuentran a nivel de ejecución en la parte central del instrumento. Conforme van avanzando en las lecciones y bloques del método se irá incrementado el nivel de dificultad en el repertorio.
- F. **Recursos didácticos:** Son los materiales con los que cuenta el alumno para apoyarse en su estudio y los cuales consisten en vídeos con referencias visuales sobre cómo tocar de acuerdo a la digitación propuesta por las escalas y el repertorio propuesto en este método.

En cada lección, maestro y estudiante van a encontrar todas estas dimensiones que tienen la función de guiar el aprendizaje, mezclando e intercalando cuestiones teóricas y prácticas de la música. Por ello, este método también puede ser pensado como una posibilidad de iniciación musical para personas sin conocimiento previo.

A continuación, se presenta la tabla de contenidos para que maestro y estudiante puedan tener un panorama de la organización del método.

Tabla 3

Estructura del Método de salterio para principiantes

TABLA DE CONTENIDOS						
	A. HISTORIA	B. TEORÍA	C. TÉCNICA	D. EJERCICIOS TÉCNICOS	E. REPERTORIO	F. RECURSOS DIDÁCTICOS
BLOQUE I Lecciones 1 a 5	1. Origen del salterio y su clasificación dentro de los instrumentos. 2. El dulcimer	1. Salterio soprano y tenor 2. Presentación del diapasón: Estructura del diapasón 3. Ubicación de las notas en los puentes 3 y 4. 4. El Pentagrama, Clave de Sol y las Barras de compás y el sostenido. 5. Figuras rítmicas, negras y blancas y sus respectivos silencios, puntillo y barras de repetición. Ligadura 6. Compas de 2/4 y 3/4	1. Posición y postura. 2. Ejecución. Posición de las uñas. 3. Digitación: lectura de las letras “i” y “d” para dedos índices de las manos izquierda y derecha. 4. Trémolo: ¿Qué es? Y ¿Cómo hacer el trémolo?	1. Escala de Re Mayor y Sol Mayor en una octava 2. Ejercicios para aprender a realizar el trémolo.	Piezas en Re Mayor y en Sol Mayor 1. Una vez hubo un Juez 2. El Vals 3. Cielito Lindo	Enlaces a los vídeos que ejemplificarán la posición correcta para ejecutar el instrumento, movimiento de las uñas, el trémolo y ejemplo de cómo tocar las piezas de cada lección.
	A. HISTORIA	B. TEORÍA	C. TÉCNICA	D. EJERCICIOS TÉCNICOS	E. REPERTORIO	F. RECURSOS DIDÁCTICOS
BLOQUE II Lecciones 6 a 10	3. Las Orquestas Típicas.	7. Figuras rítmicas: Compás de 4/4, Corcheas. 8. Ubicación de las notas en el puente 2	5. Notas dobles. Digitación para las notas dobles en el salterio. 6. Trémolo en cuerdas separadas.	3. Escala de Do Mayor en una octava.	Piezas en Re Mayor, Sol mayor y Do Mayor 4. Los Elefantes 5. El Cantarito 6. El vals. Notas dobles. 7. El Cantarito. Notas dobles.	Enlace a los vídeos que ejemplificarán la digitación de la escala de Do Mayor y como tocar las piezas de cada lección.
BLOQUE III Lecciones 11 a 15	4. Los ejecutantes de salterio en México. 5. La Cumbia Mexitana	9. Ubicación de las notas en el puente	7. Revisión de la digitación en el repertorio. 8. Revisión de la agilidad y buen sonido del trémolo.	4. Escalas en dos octavas en Re Mayor, Sol Mayor y Do Mayor	Piezas en Re Mayor, Sol mayor y Do Mayor 8. Cielito Lindo. Notas dobles 9. Hace un Año 10. Las Mañanitas 11. La Feria de las Flores	Enlace a los vídeos que ejemplificarán la digitación de las escalas a dos octavas de Re Mayor, Sol mayor y Do Mayor y como tocar las piezas de cada lección.

Al final del método se incluye bibliografía sobre el instrumento y enlaces con información de ejecutantes de salterio, así como de intérpretes y conjuntos musicales que incluyen al salterio dentro de su dotación instrumental.

Espero que con la creación de este método más profesores de salterio se motiven a plasmar físicamente sus conocimientos para seguir preservando este maravilloso instrumento musical mexicano.

Es entonces que la conclusión de esta tesina es el método en sí mismo.

Referencias

Ausoni, A. (2009). *Music in Art* (S. Sartorelli; Trans.). Getty Publications, The J. Paul Getty Museum. (Trabajo original publicado 2005)

Arriaga, C. (2007) Lucy Green. En M. Díaz, y A. Giráldez (Ed.), *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical*. (pp.181-188). Biblioteca de Eufonia.

Baéz, J. R. (2021). *¿Qué instrumento es? ¿Es un arpa acostada? -No, es un salterio- El salterio en la Ciudad de México en el siglo XIX: panorama histórico de un instrumento olvidado*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México] TESIUNAM. <http://132.248.9.195/ptd2021/mayo/0811971/Index.html>

Bernal, MG. (2008). *Compendio De Sones Huastecos: Método, Partituras y Canciones*. Dirección General de Vinculación Cultural, Programa de Estimulo a la Creación y al desarrollo artístico.

Borne, L., Queiroz, JA. (2020). *Uma Proposta Para o Ensino da Linguagem Musical em Cursos Superiores de Música: Relato da sua concepção e de Experiencia*. Associação Brasileira de Educação Musical.

Boussuat, C. (2007). Shinichi Suzuki. En M. Díaz, y A. Giráldez (Ed.), *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical*. (pp.79-86). Biblioteca de Eufonia.

Camacho, G. (2009). Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal. En F. Hajar (Ed.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros Doce ensayos sobre el patrimonio musical de México* (pp. 25-38). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Contreras, JG (1998). *Atlas Cultural de México*, Editorial Planeta.

Campos, R. (1930). *El Folklore Musical de las Ciudades. Investigación acerca de la Música Mexicana para bailar y cantar. Obra integrada con 85 composiciones para piano*. Publicaciones de la Secretaria de Educación Pública. Talleres Linotipográficos “El Modelo”.

Coombs, P. y Ahmed, M. (1974). *Attacking Rural Poverty: how Non-Formal Education can Help*. Baltimore: J. Hopkins University Press.

Chamorro, J. (1987). *La Música Popular en Tlaxcala*. Premia Editora La Red de Jonás.

Dewey, J. (2004). *Democracia y educación, una introducción a la filosofía de la Educación*. Ediciones Moratas.

Díaz-Barriga F. y Hernández G. (2004) *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo Una interpretación constructivista*. McGraw-Hill Interamericana.

Díaz del Castillo, B. (1979) *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. Fernández Editores.

Díaz Y De Ovando, C. (2006). *Invitación al Baile, Arte Espectáculo y Rito en la Sociedad Mexicana, (1825-1910) Tomo I*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Dikson, J. (2009) Carlos Curti: ¿Compositor, director, rey del xilófono, camaleón? ¿Quién fue Carlos Curti?, *heterofonía, Revista de Investigación Musical, Órgano del Centro Nacional de Investigación, Documental e Información Musical, Volumen (140)*.

Escala, R. (1985) *Instruments de Musique Espagnols du XVIe au XIXe Siegle*, Europalia 85.

Fischerman, D. (2005). *EFEECTO BETHOVEN Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Paidós Ibérica.

Gadotti, M. (18-22 de octubre de 2005) *A Questão da Educação Formal-Não-Formal* [Ponencia]. Intstitut Internacional des Detroits de Lénfant (IDE) Droit à l'éducation: solución a tous les problèmes o problème sans solución?, Sion, Suiza.

Guzmán, J. (1986.) *La Música de México I. Historia 2. Periodo Virreinal (1530 a 1810)*. UNAM.

Green, L. (2013). *Music, Informal, Learning an the School: A New Classroom Pedagogy*. Ashgate.

Gvirtz, S. y Palamidessi M. (2006). *El ABC de la tarea docente: curriculum y enseñanza*. Aique Grupo Editor.

Ilari, B. (2012) A educação do talento. En T. Mateiro et al. (Ed.), *Pedagogias Em Educação Musical*. (pp. 185-218) Editora Intersaberes.

Kartomi, M. J. (2001). Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos. En F. Cruces et al. (Ed.), *Las Culturas Musicales Lecturas de Etnomusicología* (pp. 357-382) Editorial Trotta.

Merriam, A. P. (2001). Usos y Funciones. En F. Cruces et al. (Ed.), *Las Culturas Musicales Lecturas de Etnomusicología* (pp.275-296) Editorial Trotta.

Moreno, J. L. (2019). Música celestial: de Honorio de Autun a Fray Luis de León. *Florentia Iliberritana Revista de Estudios de Antigüedad Clásica, Volumen (30)*, 165-214. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/15589/13368>

Moreno, Y. (1979). *Historia de la Música Popular Mexicana*. CONACULTA. Alianza Editorial Mexicana.

Lepe, L. y Granada, O. (2006). *Comunicación desde la periferia: tradiciones orales frente a la globalización*. Antrhopos Editorial. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.

Ong, W. (1987). *Oralidad y Escritura Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica.

Palacios. L. (2021) Escucho, bailo, canto, opino y aprendo. De las prácticas de tradición oral en la música a las prácticas educativas en todo proceso formativo. En M.E. Aguirre (Ed.) *Desplazamientos. Educación, historia, cultura* (pp. 213-248). Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Pareyón, G. (2007). *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. Tomo 2. Universidad Panamericana.

PEREIRO, X, (2004). Apuntes de Antropología y Memoria. *El Filandar / O Fiadero Revista electrónica. Publicación Ibérica de Antropología y Culturas Populares, Volumen (15)*, p. 75-81. <https://issuu.com/filandar.fiadeiro/docs/filandar15>

Pozo, J. (2008). *Aprendices y Maestros, La Psicología cognitiva del Aprendizaje*. Alianza Editorial.

Real Academia Española. (s.f.) Educación. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado 20 de julio de 2021, de <https://dle.rae.es/educaci%C3%B3n?m=form>

Ree Bernard, N. V. (1989). *THE PSALTERY An annotated audio-visual review of different types of psaltery*. Frits Knuf Publishers

Reynoso, K.M. (2010) Educación Musical y su impacto en el desarrollo. *Revista de Educación y Desarrollo, Volumen (12)*, 53-60.
https://www.cucs.udg.mx/revistas/edu_desarrollo/anterioresdetalle.php?n=12

Ricard, R. (2017) *La Conquista Espiritual de México*. Fondo de Cultura Económica.

Sachs, C. (1947). *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*. Ediciones Centurión.

Sagredo, L. (2010). “Las Orquestas Típicas Mexicanas ¿A la deriva y en extinción? Comentarios y Propuestas. Artículo del Libro “Orquestas Típicas de México”. CONACULTA. Secretaría de Cultura del Estado de Puebla. Dirección de Música.

Saldivar, G. (1934). *Historia de la Música en México (Épocas precortesiana y Colonial)*. SEP. Editorial “Cultura”.

Sebe, J. (1977). *Tres alternativas metodológicas: Historia de vida, historia temática y tradición oral. En Historia y testimonios Orales*. INAH (Colección Divulgación).

Secretaria de Educación Pública. (2006) *Educación Básica. Secundaria. Artes. Música, Programas de Estudio*. Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos.

Serrano, C. (2013). *El salterio en México durante el Porfiriato 1884-1910*. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México.

S. Garrido, J. (1974). *Historia de la Música popular en México 1896-1973*, Editorial Extemporáneos.

Tranchefort, F. (1985). *Los instrumentos Musicales en el Mundo*. Alianza Música.

Tort, C., (2010). *Educación Musical en el Jardín de Niños, Instructivo para el Maestro*. Universidad Nacional Autónoma de México, Quinta edición.

Tourent, L. (1993). *La Conquista Musical de México*. Fondo de Cultura Económica.

Zanolli, B. (1997). *La Profesionalización de la Enseñanza Musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996) Su historia y Vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto Nacional. Vol. I y II*. Tesis de Licenciatura, Conservatorio Nacional de Música.

Sitios Web consultados

Corona, V. (2014, Febrero 29) *La Orquesta Típica de la Ciudad de México: "Origen y Vínculos con el Conservatorio Nacional de Música"*. Conservatorianos.
<http://www.conservatorianos.com.mx>

Mckinnon, J., Van Ree, Nelly., Remnant M. y Kenyon, B.(2020) Psaltery. Grove Music Online. Oxford University Press
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22494>

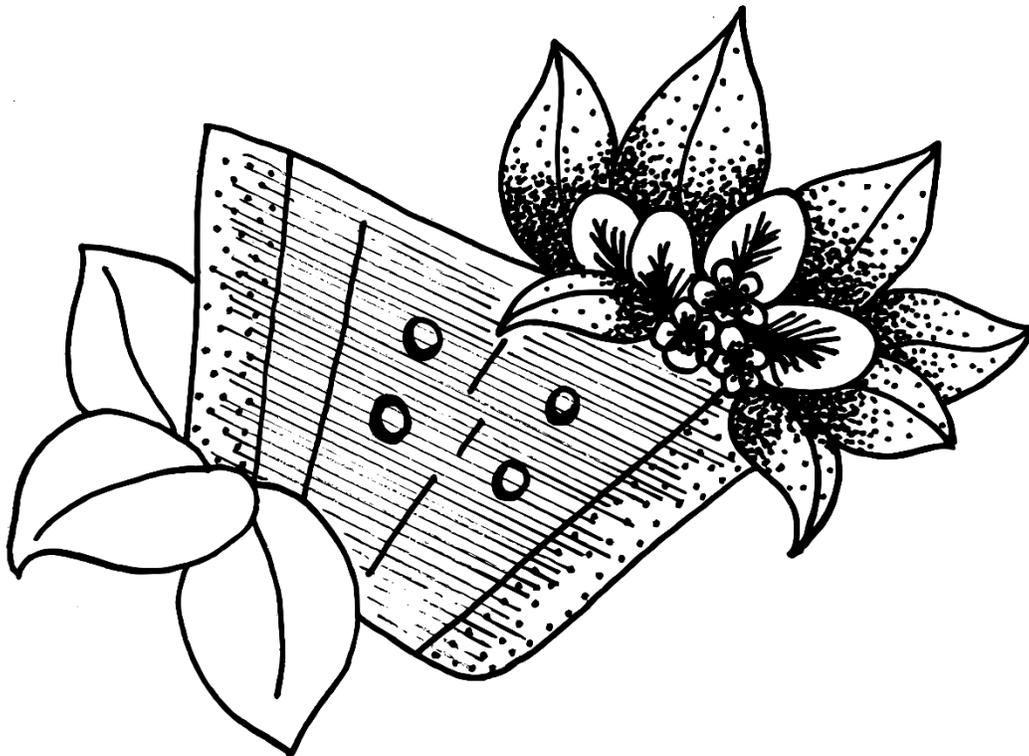
Secretaria de Cultura del Distrito Federal. (2015, Septiembre 14) *Orquesta Típica de la ciudad de México*, <http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/cartelera/grupos-musicales/otcm>

Suzuki Association of the Americas. (2021, Abril 29) *Acerca del Método Suzuki* Suzuki Association. <https://suzukiassociation.org/about/suzuki-method/es/>

Warszawski. J. (2014, Marzo 6) *Minguet E Yrol Pablo Vers 1700-V.1766*. Musicologie.org. http://www.musicologie.org/Biographies/m/minguet_e_yrol_pablo.html

Zarabozo, R. (2020, Mayo 11) *Daniel Zarabozo*.

<http://www.danielzarabozo.com/zarabozo2e.html>



Dibujo de salterio por Elisa del Carmen Borrero González.

MÉTODO DE SALTERIO PARA PRINCIPIANTES



CARMEN ITZE SERRANO VIVEROS (2022)

¡BIENVENIDOS!

A todos los lectores con mucha emoción les presento el primer método para salterio realizado en México. Durante mis años de aprendiz del instrumento y posteriormente como ejecutante, me di cuenta de la importancia que tiene mantener viva la tradición de la música mexicana interpretada por el característico sonido del salterio.

Es por esta razón que tomo la decisión de diseñar este método como un producto de los aprendizajes y formación que obtuve durante la maestría en Educación Musical.

Espero que este método ayude a los maestros de salterio a complementar y fortalecer el trabajo que con mucho entusiasmo vienen realizando con sus alumnos. Al no existir un método específicamente para salterio, nos hemos apoyado en recursos y métodos de otros instrumentos para contribuir y mantener la tradición, la transmisión y la preservación de este valioso conocimiento que es la ejecución del salterio.

A los estudiantes que tienen la curiosidad y el ímpetu por conocer y tocar el salterio, espero que les ayude a valorar y disfrutar su proceso de aprendizaje del salterio y así seguir preservando este maravilloso instrumento que llegó a nuestro país desde otro continente y que se quedó aquí para enriquecer nuestra música mexicana.

¡Felices trinos!

Carmen Itze Serrano Viveros. Febrero 2022

PRESENTACIÓN

El propósito de este método para salterio es facilitar a todos los aprendices del instrumento su ejecución y al mismo tiempo adentrarse en la notación y la lectura musical. La estructura del diapasón del salterio puede llegar a ser confusa debido a la gran cantidad de cuerdas con las que cuenta. Es por esta razón que en el método se trabajará con escalas y repertorio que pueden ser interpretadas en la parte central del instrumento.

Para todos los profesores, el método para salterio está estructurado en tres bloques, los cuales abarcan 5 lecciones por bloque. En cada lección los practicantes de salterio observarán imágenes del diapasón del instrumento, la ubicación de las notas musicales en los órdenes de las cuerdas, la posición de las uñas y la forma de pulsar las cuerdas del instrumento, así como, por último, un repertorio de acuerdo a las figuras rítmicas y compás que se trabaje en cada lección.

Este método se basa en el aprendizaje a través de la escucha, la observación, la imitación y la repetición. Características que comparten tres modelos de enseñanza-aprendizaje en los que se basó este método, la Tradición oral, la filosofía del Método Suzuki y el Aprendizaje Musical Informal propuesto por Lucy Green.

Es importante que el profesor sea quien guíe a su estudiante, mostrando los ejercicios y actividades propuestas y así el estudiante las pueda reproducir posteriormente al haber observado a su profesor.



Para los estudiantes, cada lección vendrá reforzada con enlaces web que los dirigirá a vídeos donde se explica de manera sencilla lo expuesto en cada lección. Los vídeos fueron preparados especialmente para este método, por lo que funcionan como parte esencial de su estructura.

En caso de que el estudiante desee llevar a cabo un aprendizaje autodidacta, podrá hacerlo apoyándose en el método escrito y en los materiales audiovisuales. Aun así, este método está estructurado para que alguien con conocimiento previo del salterio guíe a su estudiante.

Tenemos, entonces, una tríada interesante para el aprendizaje del salterio: el método que da soporte y organización temática, los vídeos que apoyan e ilustran las lecciones, y el maestro que guía, modela y corrige, enfocándose en las necesidades específicas de su estudiante.

En cuestión de organización de contenidos, el método fue pensado en seis dimensiones, inspiradas en el trabajo de Borne y Queiroz (2020) trasladadas a la enseñanza instrumental. Las dimensiones son las siguientes:

- A. **Historia:** El salterio, al ser un instrumento prácticamente desconocido, amerita una introducción a su origen e historia en nuestro país México, que brevemente será comentada al iniciar este método y al comienzo de algunas de las lecciones, para así tener un panorama general del instrumento.
- B. **Teoría:** Consiste en dar a conocer la estructura del salterio, el orden de sus cuerdas y la disposición de los puentes. También enmarca la teoría musical básica para que el alumno -guiado por su profesor- comprenda cuestiones básicas de la lectoescritura musical.



- C. **Técnica:** Consiste en los aspectos que se necesitan para la ejecución adecuada del instrumento, es decir, la colocación del salterio en las piernas, la postura, la utilización de las uñas y las indicaciones de escritura y lectura de las partituras para salterio.
- D. **Ejercicios Técnicos:** Son aquellos ejercicios como escalas y la digitación adecuada para realizarse en el salterio en primer orden y posteriormente ejercicios de movimientos dactilares para realizar el trémolo en el instrumento.
- E. **Repertorio:** El repertorio a trabajar en este método está pensado para las tonalidades de Re, Sol y Do Mayor, ya que son las tonalidades que se encuentran a nivel de ejecución en la parte central del instrumento. Conforme van avanzando en las lecciones y bloques del método, se irá incrementado el nivel de dificultad en el repertorio.
- F. **Recursos Didácticos:** Son los materiales con los que cuenta el alumno para apoyarse en su estudio y los cuales consisten en vídeos con referencias visuales de cómo tocar de acuerdo a la digitación propuesta las escalas y el repertorio en este método.

En cada lección, maestro y estudiante van a encontrar todas estas dimensiones que tienen la función de guiar el aprendizaje, mezclando e intercalando cuestiones teóricas y prácticas de la música. Por ello, este método también puede ser pensado como una posibilidad de iniciación musical para personas sin conocimiento previo.

A continuación, se presenta la tabla de contenidos para que maestro y estudiante puedan tener un panorama de la organización del método.

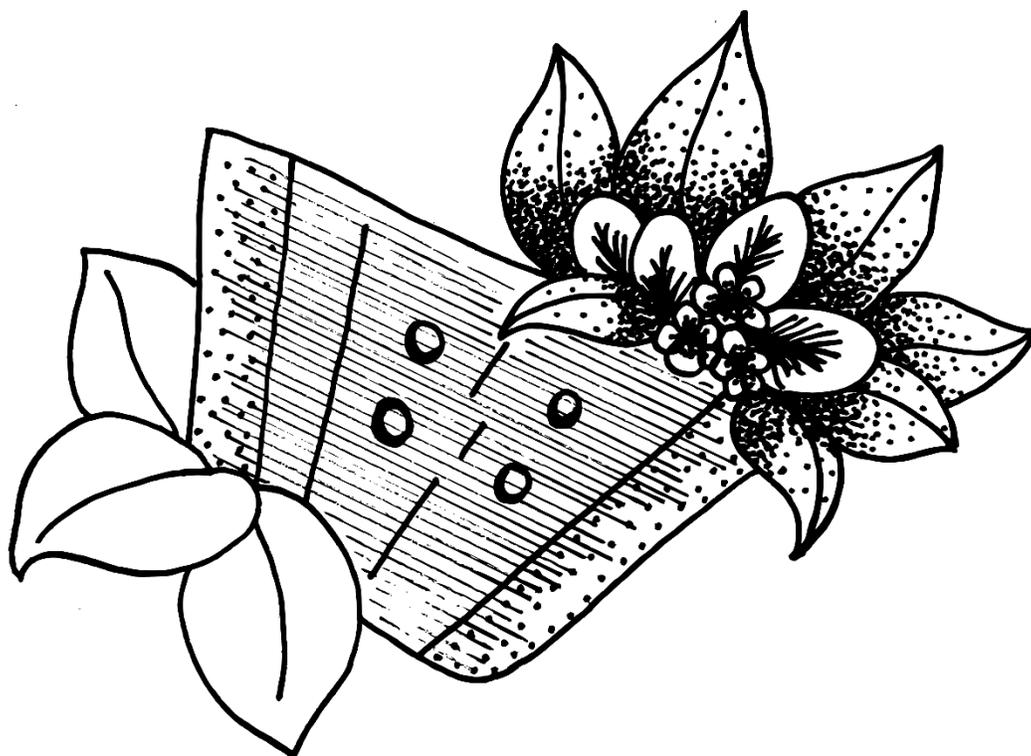


TABLA DE CONTENIDOS

	A. HISTORIA	B. TEORÍA	C. TÉCNICA	D. EJERCICIOS TÉCNICOS	E. REPERTORIO	F. RECURSOS DIDÁCTICOS
BLOQUE I Lecciones 1 a 5	1. Origen del salterio y su clasificación dentro de los instrumentos. 2. El dulcimer	1. Salterio soprano y tenor 2. Presentación del diapasón: Estructura del diapasón 3. Ubicación de las notas en los puentes 3 y 4. 4. El Pentagrama, Clave de Sol y las Barras de compás y el sostenido. 5. Figuras rítmicas, negras y blancas y sus respectivos silencios, puntillo y barras de repetición. Ligadura 6. Compas de 2/4 y 3/4	1. Posición y postura. 2. Ejecución. Posición de las uñas. 3. Digitación: lectura de las letras "i" y "d" para dedos índices de las manos izquierda y derecha. 4. Trémolo: ¿Qué es? Y ¿Cómo hacer el trémolo?	1. Escala de Re Mayor y Sol Mayor en una octava 2. Ejercicios para aprender a realizar el trémolo.	Piezas en Re Mayor y en Sol Mayor 1. Una vez hubo un Juez 2. El Vals 3. Cielito Lindo	Enlaces a los vídeos que ejemplificarán la posición correcta para ejecutar el instrumento, movimiento de las uñas, el trémolo y ejemplo de cómo tocar las piezas de cada lección.
BLOQUE II Lecciones 6 a 10	3. Las Orquestas Típicas.	7. Figuras rítmicas: Compás de 4/4, Corcheas. 8. Ubicación de las notas en el puente 2	5. Notas dobles. Digitación para las notas dobles en el salterio. 6. Trémolo en cuerdas separadas.	3. Escala de Do Mayor en una octava.	Piezas en Re Mayor, Sol Mayor y Do Mayor 4. Los Elefantes 5. El Cantarito 6. El vals. Notas dobles. 7. El Cantarito. Notas dobles.	Enlace a los videos que ejemplificarán la digitación de la escala de Do Mayor y como tocar las piezas de cada lección.
BLOQUE III Lecciones 11 a 15	4. Los ejecutantes de salterio en México. 5. La Cumbia Mexitana	9. Ubicación de las notas en el puente 5.	7. Revisión de la digitación en el repertorio. 8. Revisión de la agilidad y buen sonido del trémolo.	4. Escalas en dos octavas en Re Mayor, Sol Mayor y Do Mayor	Piezas en Re Mayor, Sol Mayor y Do Mayor 8. Cielito Lindo. Notas dobles 9. Hace un Año 10. Las Mañanitas 11. La Feria de las Flores	Enlace a los videos que ejemplificarán la digitación de las escalas a dos octavas de Re Mayor, Sol Mayor y Do Mayor y como tocar las piezas de cada lección

Al final de este método se incluye bibliografía sobre el instrumento y enlaces con información de ejecutantes de salterio, así como de intérpretes y conjuntos musicales que incluyen el salterio entre su dotación musical.

Espero que con la creación de este método se motive a más profesores de salterio a plasmar físicamente sus conocimientos para seguir preservando a este maravilloso instrumento musical mexicano.



Diseño de portada y dibujo de salterio por Elisa del Carmen Borrero González

INDICE

	Pág.
BLOQUE 1.....	1
A. I Historia del salterio	
El salterio mexicano.....	2
Lección 1.....	8
Lección 2.....	11
A. I Historia	
El dulcimer	13
Lección 3.....	15
Lección 4.....	17
Lección 5.....	19
BLOQUE 2.....	21
A. II Historia	
La Orquesta Típica Mexicana.....	22
Lección 6.....	26
Lección 7.....	30
Lección 8.....	31
Lección 9.....	32

Lección 10.....	34
BLOQUE 3.....	36
A. III Historia del salterio	
Los ejecutantes de salterio en México.....	37
Lección 11.....	41
Lección 12.....	43
Lección 13.....	44
Lección 14.....	47
Lección 15.....	50
Referencias.....	52

BLOQUE 1

Este primer bloque comprende 5 lecciones en las cuales se hace una breve presentación del instrumento, su estructura y morfología, y se explica la manera correcta de colocar las uñas de plástico, al igual que la forma en que se debe de pulsar el instrumento.

Se presentan los puentes 3 y 4 los cuales se encuentran en la parte central del instrumento y que corresponden, en cuanto a la disposición de las cuerdas a las escalas de Re Mayor y Sol Mayor. Es por esta razón que las escalas y repertorio que se presentan están en las tonalidades de Re y Sol Mayor.

Se trabajarán figuras musicales con valores rítmicos de blanca y negra, así como sus silencios, También se trabajará el puntillo, la ligadura, las barras de repetición y los compases de dos cuartos $2/4$ y tres cuartos $3/4$.

En cuanto a la técnica se ejemplificarán las distintas formas en las que se coloca el instrumento para ser ejecutado y la técnica para realizar el trémolo con los dedos, sonido característico del instrumento.

- ELEMENTOS PREVIOS A LAS LECCIONES -

A.I HISTORIA DEL SALTERIO

EL SALTERIO MEXICANO

El salterio llegó a México durante el siglo XVII. De acuerdo con los registros existentes hasta el momento, el instrumento no sufrió ninguna variación en su morfología, afinación y modo de ejecución. El etnomusicólogo Guillermo Contreras (1998) define el salterio mexicano de forma muy similar al *Diccionario Grove*; un cordófono, una cítara trapezoidal, destacando que utiliza cuerdas metálicas de latón y/o acero, que por lo general disponen de tres órdenes de cuerdas (o cuatro, en el caso de salterios tenores) (p. 96).

El salterio que conocemos y que se ejecuta actualmente en México luce como se muestra en la Figura 1.

Figura 1

Salterio Tenor



Nota. Construido por Alejandro Flores Propiedad de Carmen Itze Serrano Viveros.

B.I TEORÍA

B1. SALTERIO SOPRANO Y SALTERIO TENOR

Las características del instrumento con respecto a sus variaciones de forma, tamaño y ejecución se encuentran mencionadas en el *Atlas Cultural de México*: "Al igual que otros instrumentos el Salterio contaba con variaciones por tamaño y tesitura siendo las más comunes el tenor o grande y el soprano o requinto." (Contreras, 1998, p. 95)

El salterio soprano cuenta con noventa cuerdas de tres órdenes, abarcando un rango de Si cuatro (B4) en las cuerdas más graves hasta Fa sostenido nueve (F#9) en las cuerdas más agudas.

Figura 2

Salterio soprano



Figura 3

Salterio Tenor



El salterio tenor cuenta con 103 cuerdas en tres órdenes, pero en algunas ocasiones pueden ser de hasta cuatro cuerdas en los puentes tres, cuatro

y cinco. Abarca un rango de afinación de Si tres (B3) para las cuerdas más graves y de Fa sostenido ocho (F#8) en las cuerdas más agudas.

B2. EL DIAPASÓN

El salterio cuenta con cinco puentes los cuales se encuentran perforados al centro para permitir que las cuerdas corran de manera paralela a la caja de resonancia sobre y en medio de uno o más puentes.

En los puentes 3, 4 y 5 cada orden de cuerdas pasa por encima de los puentes, los cuales dividen las cuerdas en dos partes de diferente longitud, esto ofrece la posibilidad de dos sonidos diferentes. Debido a este entrecruzamiento de cuerdas, sobre y debajo de cada puente, como se puede apreciar en la Figura 4, ocasiona que las de abajo vibren por simpatía, al ser punteadas las de arriba, provocando mayor sonoridad y un timbre particular al instrumento.

Figura 4

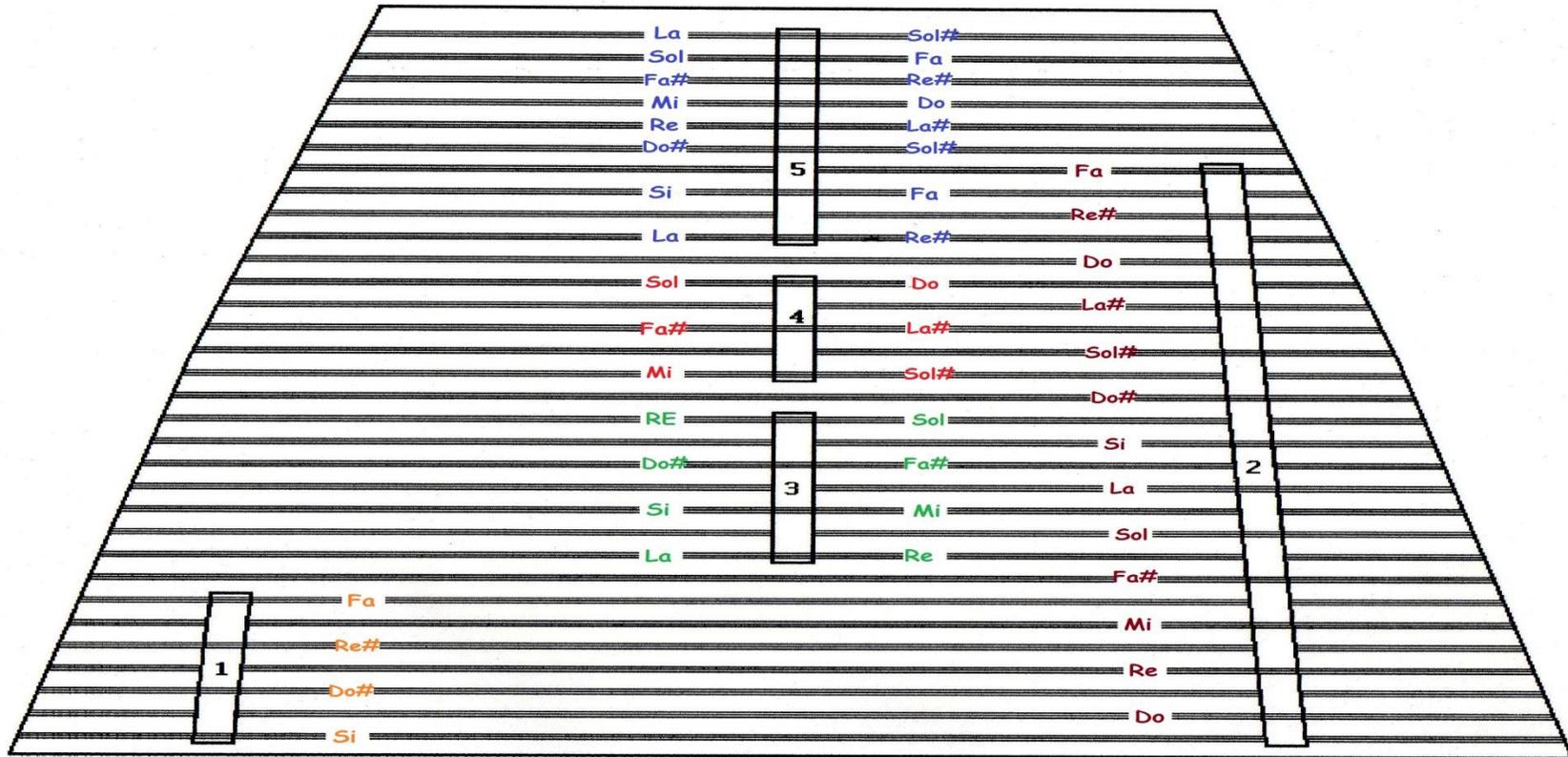
Entrecruzamiento de Cuerdas



Nota. Vista de cómo las cuerdas pasan a través de los puentes y por debajo de otras cuerdas.

Figura 5

Estructura del diapasón



Nota. Estructura de diapasón de un salterio soprano. Esquema sin notación desarrollado por Ricardo Flores Mijangos.



C.I TÉCNICA

C1. POSICIÓN Y POSTURA

La forma más conocida para colocarse el instrumento es sentarse y posarlo sobre las piernas como se ve en la Figura 6, las cuales sirven de soporte y, a su vez, como caja de resonancia para que el instrumento se escuche mucho mejor. Se debe mantener la espalda recta; así como recargar ligeramente los brazos sobre el instrumento.

Figura 6

Postura para tocar el salterio



Nota. Alumno de salterio de la Escuela de la Música Mexicana.

C2. EJECUCIÓN

Figura 7

Plectros uñas de plástico y de hueso con anillo de metal.



En México la forma de ejecución del salterio ha permanecido tal y como llegó de España. El salterio es pulsado con uñas de plástico, de metal o de hueso, como podemos ver en la Figura 7 que se insertan en los dedos índices.

Existen regiones de la República Mexicana donde algunos ejecutantes de salterio utilizan hasta tres dedos (índice y pulgar o índice, medio y pulgar) para realizar el trémolo característico en el sonido del salterio. Nosotros solo utilizaremos la técnica del trémolo realizada con los dedos índices, como se ve en la Figura 8.

Figura 8

Uñas en los dedos índices



Figura 9

Llave para afinar clavecín y salterio



Para llevar a cabo la afinación del instrumento se utilizan llaves de afinación para clavecín, como se muestra en la Figura 9, ya que el clavijero de los salterios es el mismo que utilizan los clavecines actualmente. Es importante mencionar que estas llaves para afinar únicamente se consiguen en tiendas especializadas en pianos o son traídas bajo pedido, es decir, se importan del extranjero.

LECCIÓN 1

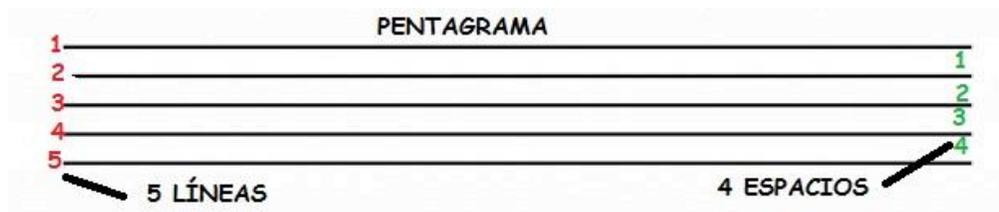
En esta primera lección conoceremos conceptos elementales de la notación musical para un primer acercamiento a las notas musicales y la partitura en general. El pentagrama, la clave de Sol, el compás y las figuras rítmicas con valor de blanca y negra y sus respectivos silencios son conceptos que se trabajaran dentro de las lecciones de este primer bloque.

B. TEORÍA¹

B4. EL PENTAGRAMA

El Pentagrama se compone de 5 líneas y cuatro espacios en los cuales se escribe la notación musical.

Figura 10



LA CLAVE DE SOL Y LAS BARRAS DE COMPÁS

La Clave de Sol es un símbolo que se escribe al principio de cada pentagrama e indica la clave en la que se tiene que leer la música. La clave de Sol comienza a dibujarse siempre desde la ubicación de la nota Sol, en la segunda línea (Fig. 11). Dentro del pentagrama también se dibujan las llamadas barras de compás que dividen los compases en los que se escribe la música.

Figura 11



¹ La numeración sigue la secuencia descrita en la tabla de contenidos localizada en la introducción.

EL SOSTENIDO

La parte central del salterio en donde comenzaremos a trabajar se encuentra en la tonalidad de Re mayor, así que es importante conocer otro símbolo: El sostenido. El sostenido es representado por la figura de "gato" o número que conocemos (#). Se utiliza en la notación musical para indicar la armadura o tonalidad de la pieza o canción a interpretarse. Para establecer la tonalidad de Re Mayor, en la notación musical se coloca en la armadura de clave, que se ubica después de la clave de Sol y antes del compás.

Figura 12

Sostenido



C. TÉCNICA

C3. DIGITACIÓN DE LA ESCALA DE RE

Vamos a tocar la escala de Re Mayor. Recuerda que debes colocar las dos uñas en los dedos índices (derecho e izquierdo). Aparecerán en la partitura las indicaciones de "d" para dedo índice derecho e "i" para el dedo índice izquierdo. Es importante que sigas en la partitura la digitación que se te propone para una mejor ejecución.

Realiza las siguientes actividades:

1. Ubica la cuerda Re en el puente 3. (Fig. 13)
2. Ubica las siguientes notas: Re, Mi, Fa#, Sol, La, Si, Do# y Re (Fig. 14).
3. Toca una a una, manteniendo la misma duración para cada nota.
4. Escucha e imita los sonidos que toca tu maestro, que son de la escala de Re Mayor.

5. En tu casa, intenta recordar y ejecutar la escala de Re Mayor (utiliza el material de apoyo si es necesario).

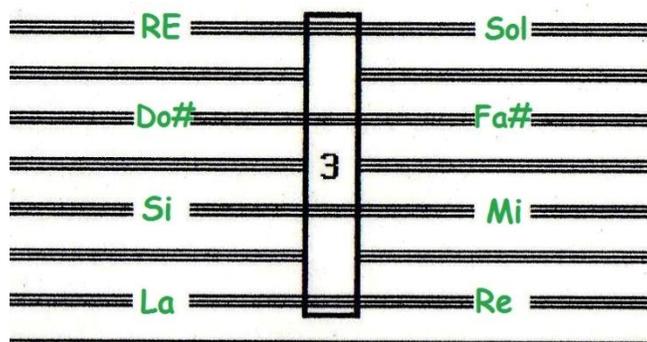
Figura 13

Puente 3



Figura 14

Nombre de las cuerdas del puente 3



F. RECURSOS DIDÁCTICOS

MATERIAL DE APOYO:

- Cómo sentarse y colocarse el instrumento, y las uñas": <https://archive.org/details/posicion-correcta-del-salterio>
- Video de cómo tocar la escala de "Re Mayor": https://archive.org/details/20210501_20210501_0242

LECCIÓN 2

B. TEORÍA

B5. FIGURAS RÍTMICAS

En la música se utilizan símbolos para la lectura de la notación musical, las figuras que ocuparemos en esta primera lección son las denominadas blancas y negras. Ellas tienen diferentes duraciones, siempre proporcionales, siendo la blanca lo doble de la negra. Para este método de iniciación, vamos a utilizar la negra como referencia, por lo que ella valdrá un tiempo/pulso y, por lo tanto, la blanca valdrá dos. Sus respectivos silencios siguen la misma regla.

Figura 15



Figura 16



B6. EL COMPÁS

Es una unidad de medición que nos indica cuántos pulsos o tiempos caben en él. Para estas primeras lecciones trabajaremos dos tipos de compás de dos cuartos 2/4 y tres cuartos 3/4.

Para que sea más fácil de comprender, un compás de dos cuartos utilizará dos figuras negras o una figura blanca. Figuras 17 y 18. Un compás de tres cuartos ocupará tres figuras negras o una blanca y una negra. Figuras 19 y 20.

Figura 17



Figura 18



Figura 19

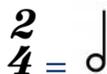


Figura 20



E. REPERTORIO

E1. En esta segunda lección comenzaremos a tocar una pequeña pieza en la tonalidad de Re Mayor, "Una Vez Hubo Un Juez", de Dulitzky.

Realiza las siguientes actividades:

1. Repasa nuevamente la escala de Re Mayor.
2. Escucha y observa a tu profesor y trata de imitar los movimientos que él realiza. Muy pronto estarás tocando tu primera pieza en el salterio.
3. La partitura cuenta con la digitación a seguir, "i" dedo índice izquierdo, "d" dedo índice derecho.

Figura 21

UNA VEZ HUBO UN JUEZ

G. Dulitzky

Salterio

10

20

4. En tu casa, intenta recordar y ejecutar la pieza que aprendiste con tu profesor. (Utiliza el material de apoyo si es necesario).

F. RECURSOS DIDÁCTICOS

MATERIAL DE APOYO:

- Como tocar "Una vez hubo un juez": <https://archive.org/details/el-vals>

- ELEMENTOS PREVIOS A LAS LECCIONES -

A.I HISTORIA

A2. EL DULCIMER

Existe una gran confusión entre el salterio y el dulcimer, esto es debido a la gran similitud que existe en su morfología, es decir, en la forma que tienen los dos instrumentos.

Los nombres con los cuales se le puede conocer al salterio son:

- En latín: *Psalterium*;
- En inglés: *Psaltery*;
- En griego: *Psaltérion*;
- En francés: *Saltére*; *sauterie*;
- En alemán: *Psalterium* o *Psalter*;
- En italiano y español: *Salterio*².

El origen del salterio está ligado principalmente al *qânûn* árabe, el cual se extendió por los países del Medio Oriente, en Turquía, en África del Norte y Grecia, su nombre clásico es: *qanun* del griego *kanôn*.

Por otro lado, la dulcema o dulcimer, como podemos observar en la Figura 22, es un instrumento de los antiguos persas, cuyo nombre *Santir* o *Santur* deriva del griego *Psaltérion*.

²Mckinnon, J., Van Ree, Nelly., Remnant M. y Kenyon, B.(2020) *Psaltery*. Grove Music Online. Oxford University Press <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22494>

El dulcimer está construido con madera de castaño en forma de trapezoide simétrico, cuenta con dieciocho cuerdas en órdenes de cuatro y son de bronce, afinadas por clavijas insertadas a un costado de la caja. El tañedor golpea las cuerdas con dos palillos muy ligeros que terminan en una hoja ancha.

La diferencia entre el salterio y el dulcimer radica en el modo de ejecución. En el *qânûn* (antecesor del salterio), la ejecución es a través del punteo; es decir, se ocupaban uñas o plectros, e incluso únicamente los dedos de la mano para su ejecución, lo que deriva en la técnica de ejecución del salterio a través del punteo, con los dedos o plectros. En cambio la técnica de ejecución de la dulcema o dulcimer es por medio de macillos (Fig. 23).

Figura 22

Dulcimer



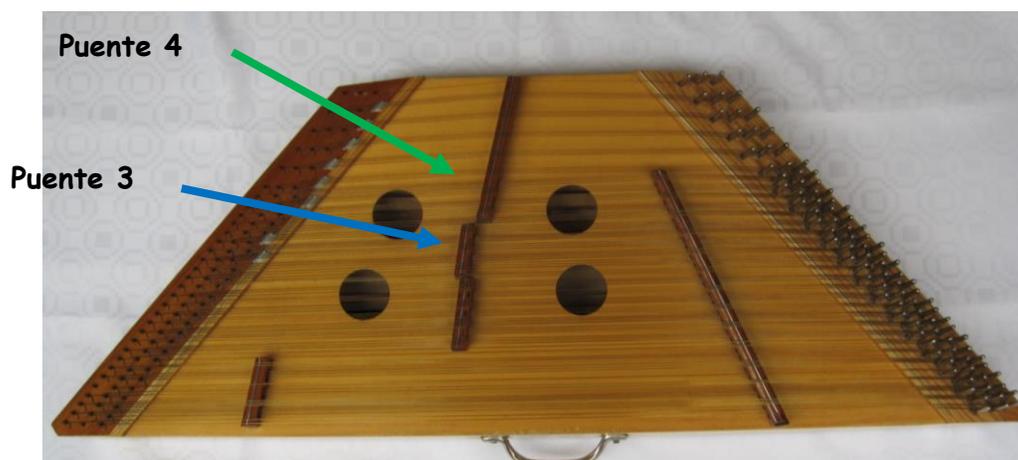
LECCIÓN 3

Es importante trabajar la ubicación y memorización de los puentes tres y cuatro para la interpretación del repertorio. Así como seguir reforzando los conceptos de las figuras rítmicas y el compás. Se abordarán los conceptos de puntillo y barras de repetición que aparecerán en la nueva pieza a interpretarse.

B. TEORÍA

B3. PUENTES TRES Y CUATRO EN EL SALTERIO

Figura 23



D. EJERCICIOS TÉCNICOS

D1. DIGITACIÓN DE LA ESCALA DE SOL

Vamos a tocar la escala de Sol Mayor. Recuerda que debes colocar las dos uñas en los dedos índices (derecho e izquierdo). Aparecerá en la partitura las indicaciones de "d" para dedo índice derecho e "i" para el dedo índice izquierdo. Es importante que sigas en la partitura la digitación que se te propone para una mejor ejecución.

Realiza las siguientes actividades:

1. Ubica la cuerda Sol en los puentes 3 y 4. (Fig. 24)
2. Ubica las siguientes notas: Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa# y Sol, sigue la numeración, te ayudará para entender mejor el orden de los sonidos (Fig. 25).
3. Toca una a una, manteniendo la misma duración para cada nota.
4. Escucha e imita los sonidos que toca tu maestro, que son de la escala de Re Mayor.

Figura 24

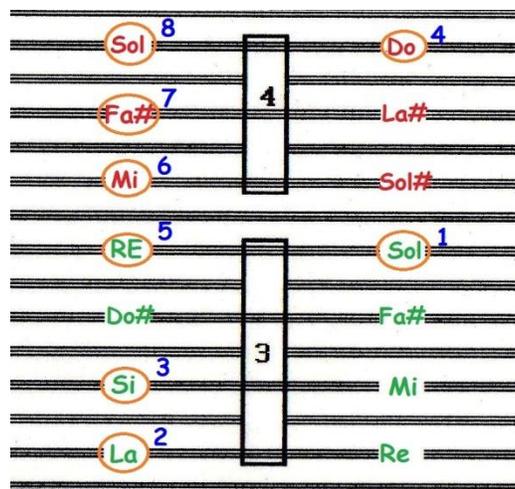


Figura 25

Escala de Sol Mayor



F. RECURSOS DIDÁCTICOS

MATERIAL DE APOYO:

- Cómo tocar la escala de "Sol Mayor": <https://archive.org/details/sol-mayor>

LECCIÓN 4

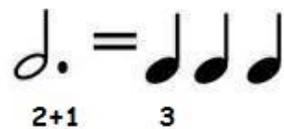
En esta cuarta lección comenzaremos a tocar una pequeña pieza en la tonalidad de Sol Mayor. Conoceremos dos nuevos símbolos utilizados en la escritura musical, el puntillo y las barras de repetición.

B. TEORÍA

B5. EL PUNTILLO

El puntillo es una figura musical, el cual aumenta la mitad del valor de la nota que acompaña. En este caso si utilizamos una Blanca que dura dos tiempos, al aplicarle el puntillo ahora valdrá tres tiempos.

Figura 26



LAS BARRAS DE REPETICIÓN

Las barras de repetición se colocan al inicio de un compás y al término de otro para indicar que toda esa sección musical se repite.

Figura 27



E. REPERTORIO

E1. En esta cuarta lección comenzaremos a tocar una pequeña pieza en la tonalidad de Sol Mayor, "El Vals" de L. Nardelli y J. Licea.

Realiza las siguientes actividades:

1. Repasa nuevamente la escala de Sol Mayor.
2. Escucha y observa a tu profesor y trata de imitar los movimientos que él realiza.
3. La partitura cuenta con la digitación a seguir, "i" dedo índice izquierdo, "d" dedo índice derecho.
4. En tu casa, intenta recordar y ejecutar la pieza que aprendiste con tu profesor (utiliza el material de apoyo si es necesario.)

Figura 28

EL VALS

L. Nardelli, J. Licea

Salterio

13

F. RECURSOS DIDÁCTICOS

- Cómo tocar "El Vals": <https://archive.org/details/una-vez-hubo-un-juez>
- El trémolo. <https://archive.org/details/escala-de-re>

LECCIÓN 5

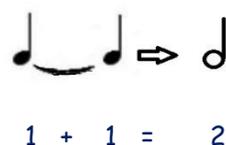
Es importante seguir trabajando la ubicación y memorización de los puentes tres y cuatro. Así como seguir reforzando la teoría musical que se ha trabajado en las lecciones 1, 2, 3 y 4. En esta nueva lección y última de este primer bloque, abordaremos el concepto de ligadura, la cual aparecerá en la nueva pieza a interpretarse y en la técnica de ejecución abordaremos el trémolo.

B. TÉCNICA

B5. LA LIGADURA

Se le dice ligadura al símbolo que se ocupa de alargar el valor de una nota musical, es decir, si la ligadura une dos notas negras esto significa que la nota durará dos tiempos.

Figura 29

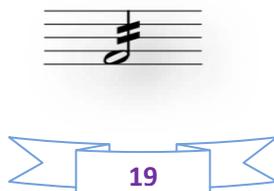


C. TÉCNICA

C4. EL TRÉMULO

En esta quinta lección trabajaremos con una característica muy importante del sonido del salterio, "El Trémolo". El trémolo consiste en tocar repetidamente con los dedos la misma nota a una cierta velocidad. Para que sea más sencillo de entender revisa el material de apoyo donde verás cómo se realiza el trémolo en el salterio. Se indica poniendo dos líneas verticales en la plica de las notas musicales.

Figura 30



E. REPERTORIO

E3. Cielito Lindo

Realiza las siguientes actividades:

1. Repasa nuevamente la escala de Sol Mayor.
2. Escucha y observa a tu profesor y trata de imitar los movimientos que él realiza.

Figura 31

CIELITO LINDO

Quirino Mendoza y Cortés

Salterio

The musical score for "Cielito Lindo" is written for a salterio. It features a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piece is composed of eight staves of music. Above the notes, the letters 'd' and 'i' indicate the fingerings for the right hand. The melody is simple and repetitive, characteristic of a salterio piece. The score includes measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29.

F. RECURSOS DIDÁCTICOS

- Cómo tocar "Cielito Lindo": <https://archive.org/details/cielito-lindo-17052021>

BLOQUE 2

El segundo bloque de este método de salterio comprende 5 lecciones en las cuales se dará seguimiento a los conceptos de teoría musical que se vieron en el primer bloque, y se seguirán reforzando las escalas y aprendizaje de las cuerdas en los puentes 3 y 4 del salterio.

Se presenta el puente 2, que se encuentra del lado derecho del instrumento lo que nos permitirá trabajar piezas en la tonalidad de Do Mayor. Es por esta razón que las escalas y el repertorio que se presentan ahora estarán en la tonalidad de Do Mayor y seguiremos trabajando en las tonalidades de Re y Sol Mayor.

Se trabajarán figuras musicales con valores rítmicos de corchea, puntillo con valor de corchea y sus respectivos silencios. Se trabajará con el compás de cuatro cuartos 4/4.

En cuanto a la técnica, se seguirá fortaleciendo la ejecución del trémolo con los dedos.

- ELEMENTOS PREVIOS A LAS LECCIONES -

A.II HISTORIA

A3. LA ORQUESTA TÍPICA MEXICANA

Figura 32

Orquesta Típica Mexicana



Nota. Reproducida de La Orquesta Típica de la Ciudad de México cumplió 130 años [Fotografía], por Noticias Canal 22 <https://noticias.canal22.org.mx/2014/08/11/la-orquesta-tipica-de-la-ciudad-de/>

El 1er de agosto de 1884 se crea, por iniciativa del salterista Encarnación García, el bandonista Andrés Díaz de la Vega, y el Xilofonista Carlos Curtí³, la primera Orquesta Típica. La intención fue crear una agrupación instrumental diferente mezclando los conjuntos de cuerdas típicos con instrumentos de la orquesta sinfónica y así lograr un nuevo sonido.

Con la ayuda de maestros del Conservatorio Nacional de Música, y bajo la dirección de Carlos Curtí la Orquesta Típica da su primer concierto el 20 de septiembre de 1884 en el Teatro del Conservatorio Nacional de Música.

Este primer concierto contó con la presencia del entonces Presidente de la República el General Manuel González y el General Porfirio Díaz, quien resultó electo en ese año para la presidencia de la República, él fue quien le

³ Corona, V. (2014, Febrero 29) *La Orquesta Típica de la Ciudad de México: Origen y Vínculos con el Conservatorio Nacional de Música*". Conservatorianos. <http://www.conservatorianos.com.mx>

puso nombre a esta agrupación musical como: "Orquesta Típica Mexicana", con el cual se dio a conocer por todo el territorio mexicano e internacional como podemos ver en la Figura 33.

Después de una gira por Estados Unidos, la Orquesta Típica Mexicana tuvo un breve receso, pues tanto su director Carlos Curtí como algunos de sus integrantes tenían que volver a sus actividades académicas dentro y fuera del Conservatorio Nacional de Música.

La Orquesta Típica mexicana regresó a los escenarios, pero de manera más formal, a finales de 1885. En el mes de julio de 1887 se disuelve en la ciudad de Puebla⁴.

A consecuencia de la disolución del conjunto musical, algunos de los

Figura 33

Orquesta Típica de Miguel Lerdo de Tejada



Nota. Miguel Lerdo de Tejada y su Orquesta Típica en Buffalo, en el stand de México. Recuperado de PAN-American Exposition 1901, [Fotografía], por Western New York Heritage <https://www.wnyheritage.org/archive/index.html?mode=list&search=PAN+american+exposition&filters=1&issue=&author=&category=281>

integrantes de la Orquesta Típica Mexicana formaron sus propias orquestas. En 1901 el contrabajista Juan Velázquez, quien fuera integrante de la Orquesta Típica Mexicana, formó una pequeña Orquesta Típica, posteriormente

⁴ Zarabozo, R. (2020, Mayo 11) Daniel Zarabozo.

<http://www.danielzarabozo.com/zarabozo2e.html>

la orquesta incrementó el número de elementos. Los integrantes de la Orquesta de Juan Velázquez decidieron abandonar a su director y pusieron al frente de ella a Miguel Lerdo de Tejada, quien llevó de gira a la Orquesta por las ciudades de Búfalo como podemos observar en la Figura 33, y Nueva York en Estados Unidos a finales de 1901⁵.

En esta nueva etapa, la Orquesta Típica Mexicana, que con el pasar de los años fue conocida como la Orquesta Típica Miguel Lerdo de Tejada, siguió con numerosas presentaciones y giras dentro y fuera de la República Mexicana (Fig. 35). Por ejemplo: "En 1904 actuó en la Exposición de St. Louis Missouri, en 1909 acompañó al Gral. Porfirio Díaz a El Paso, Texas, donde el Presidente de México se entrevistó con el Presidente de los Estados Unidos de Norteamérica, W. H. Taft." (Zarabozo, 2020)

Figura 34

Orquesta Típica de Miguel Lerdo de Tejada 1896



Nota. Primera etapa de la "Orquesta Típica de Miguel Lerdo de Tejada", ca. 1896. Reproducida de Orquestas [Fotografía], por Colección Archivo Casasola - Fototeca Nacional.

En 1910 la Orquesta Típica Mexicana tuvo una importante participación en la celebración del centenario de la Independencia. En 1913 la Orquesta Típica fue ataviada con el traje de gala de los rurales (Zarabozo, 2020), que posteriormente se identificaría como el traje del Mariachi.

⁵ Zarabozo, R. (2020, Mayo 11) Daniel Zarabozo. <http://www.danielzarabozo.com/zarabozo2e.html>

Una de las Orquestas Típicas que podríamos comparar con el éxito que obtuvo la Orquesta Típica de Miguel Lerdo de Tejada es La Orquesta Típica de Juan N. Torreblanca, que obtuvo el reconocimiento de la sociedad y que al igual que la de Miguel Lerdo de Tejada, tuvo gran relevancia en la historia musical de México.

Miguel Lerdo de Tejada estuvo 40 años al frente de la Orquesta Típica, de 1901 a 1941⁶. A la muerte de Miguel Lerdo de Tejada, la orquesta fue cambiando de nombre hasta llegar a ser la Orquesta Típica de la Ciudad de México. Actualmente, la Orquesta Típica de la Ciudad de México cuenta con el apoyo del Gobierno de la Ciudad de México, quien le brinda los espacios para que se lleven a cabo sus presentaciones y ofrece un sueldo simbólico para los integrantes de la orquesta; en consecuencia, es difícil encontrar agrupaciones que ayuden a la difusión de la música y del instrumento como tal.

⁶ Pareyón, G. (2007). *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Tomo 2, Universidad Panamericana. p, 588

Lección 6

En este segundo bloque comenzaremos a trabajar con las cuerdas del puente 1 del salterio en el cual se localiza la escala de Do Mayor. Por otra parte también conoceremos el concepto de corchea o dieciseisavo y el compás de cuatro cuartos $\frac{4}{4}$ ya que estarán presentes en la nueva pieza del repertorio.

B. TEORÍA

B7. COMPÁS DE CUATRO CUARTOS

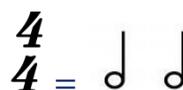
Recordemos que el compás es una unidad de medición que nos indica cuántos pulsos o tiempos caben en él. Para esta lección trabajaremos el compás de cuatro cuartos.

Para que sea más fácil de comprender, un compás de cuatro cuartos utilizará cuatro figuras negras o dos figuras blancas como se puede observar en las Figuras 35 y 36, aun así, pueden existir más combinaciones.

Figura 35



Figura 36



B8. LA CORCHEA O DIECISEISAVO

La corchea es otra figura rítmica que se utiliza en la escritura musical, el valor de una corchea (o también llamada dieciseisavo) es porque vale un octavo $1/8$, es decir, la mitad del valor de una figura negra, como podemos ver en la figura 37 y 38. La característica de esta figura es que tiene una especie de "bandera" que se llama fusa. Cuando existe más de una corchea las banderas pueden unirse y se forma una barra que unifica las figuras, pero eso no significa que su valor cambie.

Figura 37



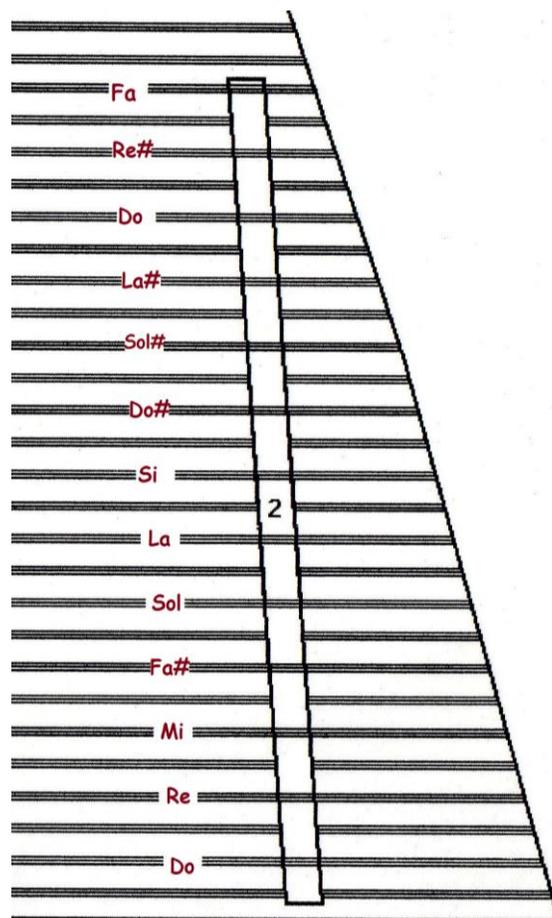
Figura 38



B. TEORÍA

B8. PUENTE 2 EN EL SALTERIO

Figura 39



D. EJERCICIOS TÉCNICOS

D3. DIGITACIÓN DE LA ESCALA DE DO MAYOR

Vamos a tocar la escala de Do Mayor. Recuerda que debes colocar las dos uñas en los dedos índices (derecho e izquierdo). Aparecerá en la partitura las indicaciones de "d" para dedo índice derecho e "i" para el dedo índice izquierdo. Es importante que sigas en la partitura la digitación que se te propone para una mejor ejecución.

Realiza las siguientes actividades:

1. Ubica la cuerda Do en el puente 2 y 3. (Figura 40)
2. Ubica las siguientes notas: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si y Do, y sigue la numeración, te ayudará para entender mejor el orden de los sonidos. (Figura 41).
3. Toca una a una las cuerdas manteniendo la misma duración para cada nota.
4. Escucha e imita los sonidos que toca tu maestro, que son de la escala de Do Mayor.

Figura 40

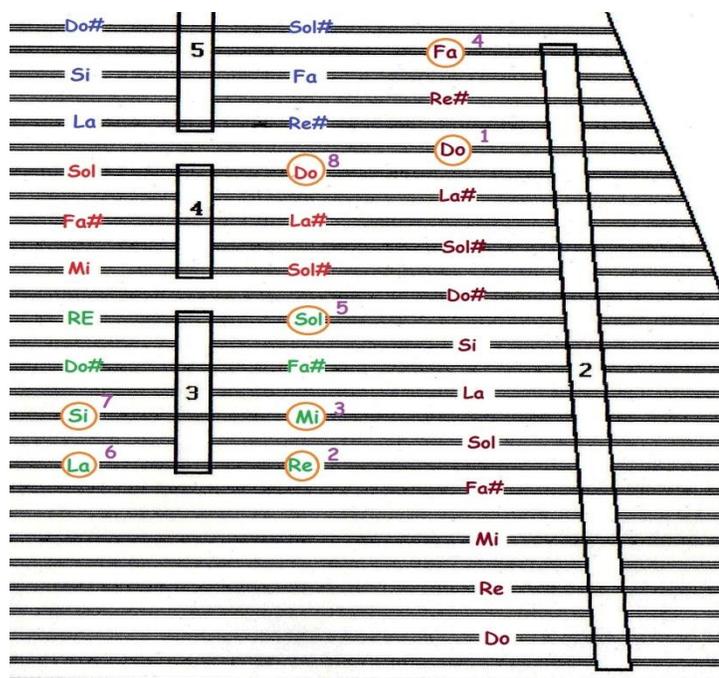


Figura 41

Escala de Do Mayor

d i i d d i i d i i d d i i d

Salterio 

F. RECURSOS DIDÁCTICOS

MATERIAL DE APOYO

- Cómo tocar la escala de "Do Mayor":
https://archive.org/details/posicion_del_salterio

LECCIÓN 7

E. REPERTORIO

E4. En esta séptima lección comenzaremos a tocar una pequeña pieza en la tonalidad de Do Mayor, "Los Elefantes" Copla Infantil.

Realiza las siguientes actividades:

1. Repasa nuevamente la escala de Do Mayor.
2. Escucha y observa a tu profesor y trata de imitar los movimientos que él realiza.
3. La partitura cuenta con la digitación a seguir, "i" dedo índice izquierdo, "d" dedo índice derecho.

Figura 42

LOS ELEFANTES

Copla Infantil

Salterio

i i d i i i i d i i

3 d d d i d d i d i

5 d d i i i d d i i i

7 d d d i d i i i d

F. RECURSOS DIDÁCTICOS

MATERIAL DE APOYO:

- Cómo tocar "Los Elefantes": <https://archive.org/details/los-elefantes-17052021>

LECCIÓN 8

Es importante seguir trabajando la ubicación y memorización de los puentes dos, tres y cuatro, para las siguientes piezas. Así como seguir reforzando los conceptos de las figuras rítmicas, y el compás de cuatro cuartos. También continuar con la práctica del trémolo.

E. REPERTORIO

E5. EL CANTARITO

Realiza las siguientes actividades:

1. Repasa nuevamente la escala de Do Mayor.
2. Escucha y observa a tu profesor y trata de imitar los movimientos que él realiza.

Figura 43

EL CANTARITO

Dominio Público

Salterio

7

13

19

25

F. RECURSOS DIDÁCTICOS

MATERIAL DE APOYO:

- Cómo tocar "El Cantarito": <https://archive.org/details/el-cantarito-17052021>

LECCIÓN 9

Es momento de comenzar a incorporar las notas dobles en el salterio. En primer lugar, ocuparemos una de las piezas que estudiamos en el Bloque I. Es importante tener paciencia y ayudar al alumno a que coordine los movimientos de los dedos simultáneamente.

C. TÉCNICA

C5. NOTAS DOBLES

Conforme hemos ido avanzando en este método es momento de incorporar las notas dobles, es decir, no solo escuchar la melodía, ahora también se escuchará una segunda voz que armonizará la melodía.

E. REPERTORIO

E6. EL VALS

Realiza las siguientes actividades:

1. Repasa nuevamente la escala de Sol Mayor.
2. Escucha y observa a tu profesor y trata de imitar los movimientos que él realiza.
3. La digitación es la misma, la cual coincide con la melodía, entonces, por ejemplo, si se indica tocar la nota Sol con la mano derecha, la mano izquierda tocará la nota Re al mismo tiempo. (Ver el material de apoyo)

Figura 44

EL VALS

L.Nardelli, J. Licea

Salterio

d d i i i i d i i i d i

7 i i i d i i i d d d i i i d

13 i i i d d d i i i d

F. RECURSOS DIDÁCTICOS

MATERIAL DE APOYO:

Cómo tocar "El Vals": <https://archive.org/details/el-vals-17052021>

LECCIÓN 10

En esta pieza "El Cantarito" que aprendimos en la Lección 8, incorporaremos notas dobles y el trémolo para las notas largas.

E. REPERTORIO

E7. EL CANTARITO

Realiza las siguientes actividades:

1. Repasa nuevamente la escala de Re Mayor.
2. Escucha y observa a tu profesor y trata de imitar los movimientos que él realiza.

Figura 45

El Cantarito

Dominio Público

Salterio

5

9

13

17

21

25

F. RECURSOS DIDÁCTICOS

MATERIAL DE APOYO:

- Cómo tocar "El Cantarito": <https://archive.org/details/el-cantarito-notas-dobles-20210517>

BLOQUE 3

El tercer y último bloque de este método de salterio comprende 5 lecciones en las cuales se dará seguimiento a los conceptos de historia del salterio y de teoría musical que se vieron en el primer y segundo bloque. También seguiremos reforzando las escalas de Re, Sol y Do mayor, así como el aprendizaje de las cuerdas en los puentes 2, 3 y 4 del instrumento.

Se presenta el puente 5, que se encuentra en la parte superior central del instrumento y no presenta nuevas notas cromáticas. Es por esta razón que las escalas y el repertorio que se presentan continuarán en las tonalidades que hemos trabajado.

En cuanto a la técnica, se seguirá fortaleciendo la ejecución del trémolo con los dedos.

- ELEMENTOS PREVIOS A LAS LECCIONES -

A III. HISTORIA

A4. LOS EJECUTANTES DE SALTERIO EN MÉXICO

Miguel Pacheco es uno de los ejecutantes de salterio que ha desarrollado su propio método de enseñanza del instrumento y el cual también construye salterios. Él realiza sus propias grabaciones y las promocioa. De esta forma ha acaparado el mercado discográfico en lo que se refiere a la música del siglo XIX con salterio. Pero, de igual manera, ha realizado grabaciones de música navideña y canciones de los Beatles con salterio, tratando así de expandir el mercado musical del instrumento en el gusto del público.

Figura 46



Nota. Portada del Disco del grupo *Tradición mexicana* conducido por Miguel Pacheco.

En la ciudad de Querétaro se encuentra el Duetto "Dulcemelos", integrado por Alejandra S. Barrientos Aguilar y Héctor Larios Osorio. Ellos hacen una labor extraordinaria difundiendo la música para salterio y han conformado una orquesta de salterios con niños desde los 5 años hasta jóvenes de 19 años.

También existen familias como la que encabeza Eulalio Armas, o la Familia Medrano, en donde la tradición de tocar el salterio ha ido de generación en generación y en las cuales el conocimiento se queda únicamente entre sus integrantes.

Orquesta Típica de la Ciudad de México. Patrimonio Cultural Intangible de la Ciudad de México.

Figura 47



Es gracias a La Orquesta Típica de la Ciudad de México (OTCM), que el salterio ha permanecido en la agrupación hasta este momento. La historia de la orquesta da cuenta de los distintos nombres que adquirió de acuerdo al paso de los años y que su dotación instrumental no ha cambiado. La Orquesta Típica (Figura 47) es considerada una de las agrupaciones más antiguas de América Latina, y fue declarada Patrimonio Cultural Intangible de la Ciudad de México el 31 de mayo del 2011. La Orquesta Típica de la Ciudad de México está integrada actualmente por las siguientes

Nota. Reproducida de Música en México La Orquesta Típica de la Ciudad de México Primera Temporada 2019.

[Fotografía], por <https://musicaenmexico.com.mx/cartelera/orquesta-tipica-de-la-ciudad-de-mexico-1a-temporada-2019/>

familias de instrumentos:

- 🎻 Cuerdas frotadas: violines primeros, violines segundos, violas, violonchelos, contrabajos.

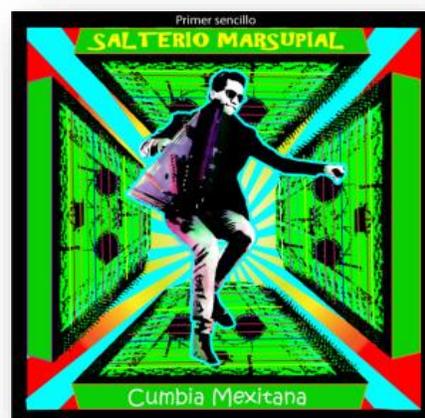
- ✚ Cuerdas punteadas: salterios grandes, salterios chicos, guitarras, bandolones, bajos sextos.
- ✚ Alientos madera: flautas, flautín, oboés, clarinetes, fagot.
- ✚ Alientos metal: trompetas, trombones, tuba, cornos.
- ✚ Percusiones: timbal, marimbas. Coro: sopranos, mezzosopranos, contraltos, tenores, bajos.

A5. LA CUMBIA MEXITANA PARA SALTERIO.

Salterio Marsupial es un músico mexicano que realizó sus estudios de salterio en la Casa de la Música Mexicana, en el taller de salterio.

Salterio Marsupial ha generado sus propios arreglos para interpretar la música tradicional mexicana para el instrumento. En su página de sound cloud él describe su proyecto de la siguiente manera: "Salterio Marsupial es un proyecto solista en el que se ejecuta música con salterio, instrumento típico en México usado en la música mexicana tradicional." En palabras del interprete "Propongo el uso del instrumento en música contemporánea y arreglos vanguardistas de la música mexicana tradicional."⁷

Figura 48



Nota. Portada del primer sencillo de Salterio Marsupial "Cumbia Mexitana". Recuperada de <https://soundcloud.com/Salterio-marsupial>

⁷ Salterio Marsupial. (2021, Abril 28) *Cumbia mexitana Remix-Salterio Marsupial Vs Sonidero Nacional* [Audio]. Soundcloud. <https://soundcloud.com/Salterio-marsupial> (R., 2020)

Salterio Marsupial ha compuesto la primera cumbia interpretada con salterio, innovando e introduciendo así el salterio en este género musical (Fig. 51). El arreglo de *Cumbia Mexitana* incluye: alientos madera (como el clarinete y el saxofón), metales (como la trompeta y tuba), y también incorpora el sonido tradicional del acordeón, la batería y bajo eléctrico, además del salterio llevando la melodía principal.

Para escuchar más de este proyecto interesante, se sugiere visitar la página de Salterio Marsupial: <https://soundcloud.com/Salterio-marsupial>

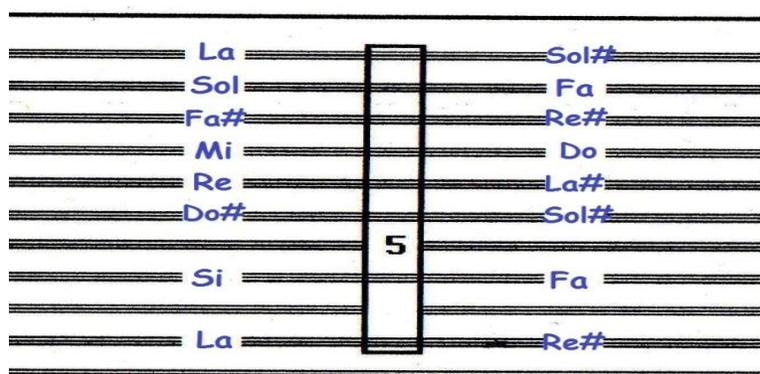
LECCIÓN 11

En este tercer y último bloque comenzaremos a trabajar con algunas de las cuerdas del Puente 5 del Salterio.

B. TEORÍA

B9. PUENTE 5 EN EL SALTERIO

Figura 49



D. EJERCICIOS TÉCNICOS

Realiza las siguientes actividades:

1. Ubica la cuerda Re en el puente 3, 4 y 5 (Fig. 50).
2. Ubica las siguientes notas: Re, Mi, Fa#, Sol, La, Si y Do#, Re, Mi Fa#, Sol, La, Si, Do# y Re, sigue la numeración, te ayudará para entender mejor el orden de las notas. (Figura 50).
3. Toca una a una las cuerdas, manteniendo la misma duración para cada nota.
4. Escucha e imita los sonidos que toca tu maestro, que son de la escala de Do Mayor.

D4. ESCALA DE RE MAYOR A DOS OCTAVAS

Figura 50

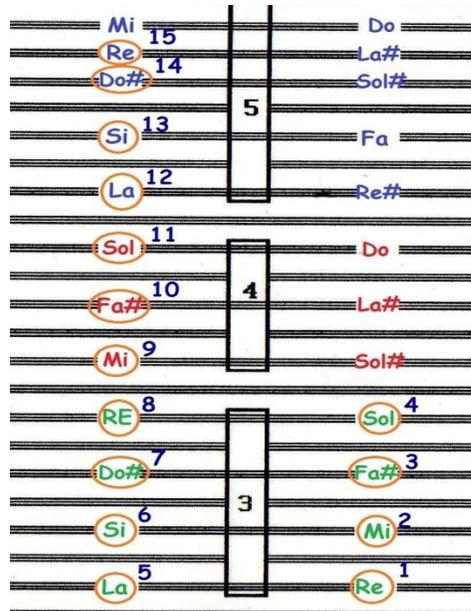


Figura 51

Escala de Re Mayor

i d i d i d i d i d i d i d i d

Salterio

i d i d i d i d i d i d i

- Revisa el material de apoyo por si no recuerdas los movimientos que practicaste con tu profesor.

F. RECURSOS DIDÁCTICOS

MATERIAL DE APOYO:

- Cómo tocar "Escala de Re en dos octavas":
<https://archive.org/details/escala-de-re-dos-octavas-20210517>

LECCIÓN 12

E. REPERTORIO

8. CIELITO LINDO

Figura 51

CIELITO LINDO

Quirino Mendoza y Cortés

Salterio

1

5

9

13

17

21

25

29

F. RECURSOS DIDÁCTICOS

MATERIAL DE APOYO:

- Cómo tocar "Cielito Lindo": <https://archive.org/details/cielito-lindo-notas-dobles-20210517>

LECCIÓN 13

D. EJERCICIOS TÉCNICOS

Realiza las siguientes actividades:

1. Ubica la cuerda Re en el puente 3, 4 y 5 (Figura 52).
2. Ubica las siguientes notas: Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa#, Sol, La, Si, Do, Re, Mi Fa# y Sol, sigue la numeración, te ayudará para entender mejor el orden de los sonidos (Figura 52).
3. Toca una a una, manteniendo la misma duración para cada nota.
4. Escucha e imita los sonidos que toca tu maestro, que son de la escala de Do Mayor.

D4. ESCALA DE SOL MAYOR A DOS OCTAVAS.

Figura 52

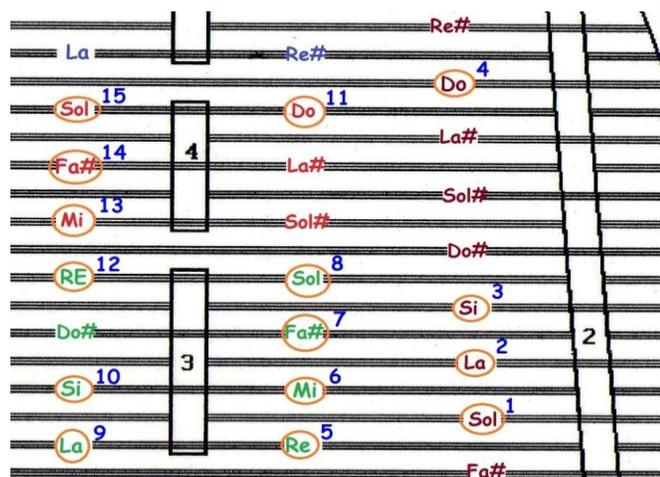


Figura 53

Escala de Sol Mayor



E. REPERTORIO

E9. HACE UN AÑO

Figura 54

HACE UN AÑO

Canción Ranchera

Salterio

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of eight staves of music, each starting with a measure number (5, 9, 13, 17, 21, 25, 29). The notation includes chords and individual notes, with fingerings 'i' and 'd' indicated above the notes. Slurs are used to group notes across measures. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

Realiza las siguientes actividades

Revisa el material de apoyo para recordar los movimientos que practicaste con tu profesor

F. RECURSOS DIDÁCTICOS

MATERIAL DE APOYO:

- Cómo tocar "Escala de Sol Mayor a dos octavas": <https://archive.org/details/escala-de-mayor-dos-octavas-20210517>
- Cómo tocar "Cielito Lindo": <https://archive.org/details/hace-un-ano-20210517>

LECCIÓN 14

D. EJERCICIOS TÉCNICOS

Realiza las siguientes actividades:

1. Ubica la cuerda Re en el puente 2, 3, 4 y 5 (Fig. 59).
2. Ubica las siguientes notas: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, y Do, sigue la numeración, te ayudará para entender mejor el orden de las notas. (Fig. 59).
3. Toca una a una las cuerdas, manteniendo la misma duración para cada una.
4. Escucha e imita los sonidos que toca tu maestro, que son de la escala de Do Mayor.

D4. ESCALA DE DO MAYOR A DOS OCTAVAS.

Figura 55

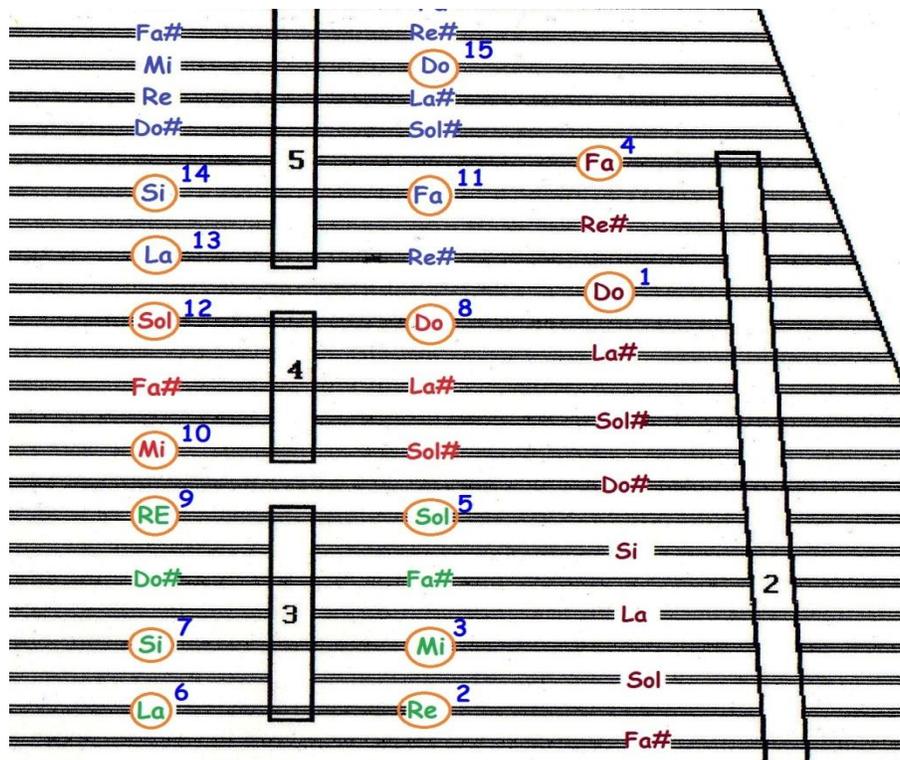


Figura 56

Escala de Do Mayor

Salterio

d i i d d i i d i i d i d i d i
d i d i i d i i d d i i d

E. REPERTORIO

E10. LAS MAÑANITAS

Figura 57

LAS MAÑANITAS

Canción de Cumpleaños

Salterio

i i d d i d d i d d
i d d i d d d i d d i
d d i d d i d d d i
d i i d d i d i d i i d d
i d d d d d d i d i d d
i d d d

F. RECURSOS DIDÁCTICOS

MATERIAL DE APOYO:

- Cómo tocar "La escala de Do Mayor a dos octavas": <https://archive.org/details/escala-de-sol-mayor-dos-octavas-20210517>
- Cómo tocar "Las Mañanitas": <https://archive.org/details/las-mananitas-20210517>
-

LECCIÓN 15

En esta última lección es importante repasar la escala de Re Mayor, ya que los movimientos de las notas dobles son más complejos. Esto facilitará al alumno la interpretación de la pieza.

E. REPERTORIO

E11. LA FERIA DE LAS FLORES

Figura 58

LA FERIA DE LAS FLORES

Chucho Monge

Salterio

1 i i i i i i d d d d d d

6 d d i i i i i i i

11 i d i d i d i i d d

16 i d d d d d i d d d

21 d d d d d d

26 i d d d d i d d i i

31 i i i i i i

F. RECURSOS DIDÁCTICOS

MATERIAL DE APOYO:

- Cómo tocar "La feria de las flores": <https://archive.org/details/la-feria-de-las-flores-20210517>

REFERENCIAS

Contreras, J., (1998). *Atlas Cultural de México*, Editorial Planeta

Pareyón, G. (2007). *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Tomo 2, Universidad Panamericana.

Serrano, C., (2013). *El Salterio en México durante el Porfiriato 1884-1910*. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México.

PÁGINAS WEB CONSULTADAS

Corona, V. (2014, febrero 29) *La Orquesta Típica de la Ciudad de México: "Origen y Vínculos con el Conservatorio Nacional de Música"*. Conservatorianos.
<http://www.conservatorianos.com.mx>

Mckinnon, J., Van Ree, Nelly., Remnant M. y Kenyon, B.(2020) *Psaltery*. Grove Music Online. Oxford University Press
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22494>

Warszawski. J. (2014, Marzo 6) *Minguet E Yrol Pablo Vers 1700-V.1766*. Musicologie.org.
http://www.musicologie.org/Biographies/m/minguet_e_yrol_pablo.html

Zarabozo, R. (2020, Mayo 11) *Daniel Zarabozo*.
<http://www.danielzarabozo.com/zarabozo2e.html>

SITIOS DE EJECUTANTES DE SALTERIO.

Sitio Oficial de la Asociación "Pro educación musical AC" (2021, Abril 12).
Dulcemelos. <http://www.dulcemelos.org/>

Salterio Marsupial. (2021, Abril 28). *Cumbia Mexitana* [Vídeo] YouTube
<https://youtu.be/Fgn6xr8YL20>

Salterio Marsupial. (2021, Abril 28) *Cumbia mexitana Remix-Salterio Marsupial
Vs Sonidero Nacional* [Audio]. Soundcloud. [https://soundcloud.com/Salterio-
marsupial](https://soundcloud.com/Salterio-marsupial)

Pacheco, M. [Miguel Pacheco]. (2021, Abril 28). *Salterio Miguel Pacheco com la
Orquesta Sinfónica Nacional.* [Video]. YouTube.
https://youtu.be/4FIwE_wBgaU

Salterio Dos Siglos <https://es-la.facebook.com/DosSiglos>

