

¿Para qué sirven los modos? Aplicación pedagógica y propuestas prácticas para la Didáctica de la Música

What Good Are Modes? Pedagogical application and practical proposals for Music Education

José María Peñalver Vilar
Departament d'Educació
Universitat Jaume I
Castellón
penalver@edu.uji.es

Recibido: 1-2-2010 Aceptado: 7-4-2010

Resumen

El artículo que se presenta es fruto de la experiencia docente llevada a cabo en la asignatura obligatoria 613, *Lenguaje Musical II* de la Diplomatura de Magisterio en la especialidad de Educación Musical en la Universidad Jaime I de Castellón durante los cursos académicos 2007/2008 y 2008/09. A la hora de elaborar el proyecto docente me cuestioné a qué nivel se debían presentar los aspectos relacionados con la *modalidad* y si este tipo de contenidos tendrían aplicación para el futuro maestro de música. Desde el punto de vista de la educación musical, el objetivo que más interesaba era la aplicación pedagógica de los *modos* y su didáctica. Se observó que gran parte de los alumnos demostraban un especial interés en la inmediata utilidad y aplicación de los contenidos que aprendían, en su viabilidad y en su validez después de la exposición de los conceptos teóricos por parte del profesor. Por este motivo, las preguntas que más inquietaban a los estudiantes de música eran las siguientes: ¿para qué sirven los *modos*? ¿qué aplicación tienen?, ¿cómo se pueden emplear en las clases?, ¿qué actividades se llevarán a cabo?.

A través de una revisión teórica, se analiza el concepto y definición del término *modo*, se realiza una síntesis y valoración propia y se presenta su tipología y clasificación. Posteriormente se diseñan estrategias metodológicas para su aprendizaje y se plantean diversas actividades en torno a la exploración, experimentación, sensibilización, interpretación, composición e improvisación musical. Las conclusiones de este artículo tienen como resultado una propuesta práctica de inmediata aplicación en el aula.

Palabras clave: Modalidad, lenguaje musical, educación musical.

Abstract

This article presents the results of a teaching experience carried out in the compulsory subject 613, *Music Theory II*, included in the range of subjects in the Music Education Diploma at the Universitat Jaume I in Castellón, Spain, during the academic years 2007/2008 and 2008/2009. At the time of developing my docent project, I wondered to what extent should we present the aspects related to *modality* and if those contents would be able to be applied by future teachers of music. The pedagogical implementation of the *modes* and its methodology were the most interesting things for me. Most students showed a special interest in the immediate use and implementation of the contents they were learning, but also in their feasibility and validity, right after teacher's exposition of theoretical concepts. Therefore the questions

that concerned students most were the following: What are *modes* used for? How can I apply them? How can I use them in the classroom? What kind of activities am I going to do?

In this article, I present the concept and definition of the term *mode*, my synthesis-evaluation and its typology and classification. After that, I create methodological strategies for its learning and I set out different activities around exploration, experimentation, awareness raising, interpretation, composition and musical improvisation that serve as a practical proposal of immediate application in the classroom.

Key words: Modality, Music Theory, Music Education.

1. Introducción

A través de la asignatura 613 *Lenguaje Musical* de la Diplomatura de Magisterio en la especialidad de Educación Musical en la Universidad Jaime I de Castellón se pretende desarrollar en el futuro maestro especialista un dominio del conjunto de sistemas y métodos de organizar el sonido. Su estudio es un proceso comparable al aprendizaje de otros lenguajes e integra habilidades como la lectura, la escritura, el desarrollo del oído, el sentido del ritmo, la coordinación motriz y la expresión vocal e instrumental. Sin embargo, se observa en torno a la exposición de los contenidos relacionados con la *modalidad* y sus distintas variantes que, en un primer contacto con los alumnos, los contenidos conceptuales sorprenden o en el peor de los casos cohíben al estudiante. Esto es debido a que la explicación de los *modos* se viene realizando tradicionalmente desde una perspectiva histórica que incluye, por lo menos, su presentación en la antigua cultura griega, su errónea interpretación terminológica por los tratadistas medievales, el abandono progresivo de la *modalidad* antigua en favor de los *modos* mayor y menor y la abolición de la tonalidad. Si a todo este desarrollo se le añade la exposición cronológica de los nombres designados a cada serie de sonidos da como resultado un temario bastante amplio y quizá complejo para el profano.

En un principio se puede afirmar que los *modos* constituyen la base teórica para clasificar los distintos tipos de escalas según sus relaciones interválicas. También se han utilizado como método para analizar las relaciones melódico-armónicas, es decir, para justificar las escalas empleadas y su asociación a la funcionalidad y a la sonoridad del acorde en la progresión armónica (Herrera, 1995: 97). Basándome en su exposición teórica desarrollo mi propia metodología y pretendo que el alumno se sensibilice en torno a la *modalidad*, experimente y explore sus posibilidades sonoras. Mi objetivo principal será conseguir que los *modos* constituyan, en cualquier actividad musical creativa, un recurso elemental y básico para organizar el sonido. Organización sonora que se basa exclusivamente en las distintas alturas y su relación

con el proceso de selección y elaboración de la materia prima de la composición o de la improvisación.

2. Revisión teórica

2.1 Concepto y definición del término *modo*

No se sabe hasta que punto la música griega influyó en el desarrollo de la música en Europa Occidental, sin embargo, transmitida e interpretada a través de los tratados teóricos medievales aportó una base para la comprensión y la clasificación de la composición melódica posterior. El objetivo de este capítulo, en un principio, será el estudio, análisis e interpretación de los *modos* denominados antiguos los cuáles dieron lugar a la creación y al desarrollo del sistema musical en Occidente.

Las siguientes definiciones extraídas de fuentes bibliográficas y presentadas por orden cronológico sirven como material de base para iniciar el desarrollo del concepto:

1. “El modo es la relación establecida entre una serie de sonidos o acordes y un acorde intermedio mayor o menor, que es el determinante de esta designación”. (Riemann, 1928: 93).
2. “Manera de ordenar los sonidos en el interior de una escala. Durante el medioevo se distinguieron ocho modos, que en el siglo XVI llegaron a doce. Después de limitaron a los que son los modos mayor y menor de la escala diatónica. El modo difiere de la tonalidad en la colocación de los intervalos de semitono en el interior de la escala. No existen dos modos iguales, mientras que las tonalidades difieren en altura pero su ordenación interna es semejante”. (Valls, 1971:49,50).
3. “[...] con los términos modalidad o modo se hace referencia a la manera de ser de una escala, es decir, a la forma en que se suceden los tonos y semitonos dentro de una escala determinada”. (Seguí, 1975: 33).
4. “Es la diferente distribución en cuanto a interválica se refiere de los sonidos de una escala (o de una tonalidad)”. (De Pedro, 1990:115).
5. “En general significa la diferente ordenación de las notas musicales, según la combinación de sus distancias, para formar una escala”. (Pérez, 2000:343).
6. “Sucesión de tonos y semitonos dispuestos de manera determinada de tónica a tónica y que se repite en todas las octavas”. (AAVV, 2000:395)

7. “En las escalas [...], las notas están separadas por intervalos desiguales. La distribución de estos intervalos, a menudo el tono y el semitono, caracteriza el modo”. (AAVV, 2001b: 205)
8. “Es esencial distinguir entre *modo* como un concepto en la historia y la teoría de música europea y *modo* como un concepto musicológico moderno, [...] Como término autóctono de la teoría de música occidental es aplicable a varias etapas históricas: al Canto Gregoriano, a la polifonía del Renacimiento y a la música armónico- tonal del siglo XVII al XIX. [...] A mediados del siglo XVIII, *modo*, en el lenguaje europeo, expresaba una colección de los grados de una escala (y su contenido o estructura interválica) que estaba regido por un solo grado principal: un *modo* era una escala con un sonido fundamental o tónica y ésta era la última nota de la melodía o la raíz de una tríada final. Su significado se ha aplicado a las escalas mayor y menor así como todavía se sigue considerando la clasificación de los modos eclesiásticos pero en otro sentido, el uso del término *modo*, aparece y se emplea en fenómenos y prácticas de otras culturas musicales”. (AAVV, 2001a) [la traducción es mía].

Se observa que la definición de Hugo Riemann reduce el término a la clasificación mayor-menor sin nombrar otras posibles relaciones o disposiciones de los intervalos entre los sonidos que integran una sucesión de sonidos de tónica a octava. Es cierto que tradicionalmente así se ha clasificado la *modalidad*, sin embargo, y si sólo se atiende a este criterio, se definiría exclusivamente la *modalidad* mayor en base a la distancia de tercera mayor que da lugar entre la fundamental y su 3ª con lo cual se omitirían otras modalidades mayores como aquellas que, además de dicha 3ª Mayor, tienen como intervalos característicos la 4ª aumentada (*Tritus* gregoriano o modo V) o la séptima menor (*Tetrardus* gregoriano o modo VII). Lo mismo ocurre con el modo menor, además de su 3ª menor existen modalidades que tienen una 6ª mayor y 7ª menor (*Protus* gregoriano o modo I) una 2ª menor y 7ª menor (*Deuterus* gregoriano o modo III). Observación que se puede extender hasta las escalas más modernas como los cuatro tipos de escalas menores (melódica, armónica, natural y dórica), las de origen árabe o las atonales como la escala de tonos enteros.

Más completa es la definición de Valls Gorina, sin embargo, discrepo respecto a la idea de establecer la disposición de los semitonos como determinante de la modalidad. Esta consideración podría aplicarse a la modalidad greco-latina pero, ¿cómo se explicaría la modalidad en una escala menor armónica con una 2ª aumentada entre el VI y el VII grado? o incluso ¿cómo se justificaría la modalidad en cualquiera de los 5 *modos pentatónicos* cuya característica es la

ausencia de semitonos?. Aunque es cierto que últimamente se ha venido utilizando el término *modo* para definir distintos ordenamientos de las escalas, ¿es correcto usar la palabra *modo*, un término restringido que tradicionalmente se ha utilizado para las escalas heptáfonas, con las escalas pentáfonas? A mi juicio, definiendo un significado más amplio del concepto de *modo* que cubre todas las relaciones interválicas entre los sonidos de un sistema y estoy completamente de acuerdo con las definiciones de Dionisio De Pedro y Mariano Pérez. Así pues interpreto que el término “interválica”, en la cita de De Pedro, cubre cualquier tipo de distancia entre los sonidos de un *modo*. En el caso de Pérez representa la propia y característica organización de una escala.

Deduzco del análisis y crítica de las definiciones que el término *modo* hace referencia al sistema de organización interna o disposición de los intervalos de una serie de sonidos comprendidos en el ámbito de octava. Dentro de la tonalidad, también indica las diferentes formas de una misma escala diatónica según el sonido que se establezca como fundamental.

2.2 Clasificación de los *modos*

La *modalidad* antigua representada por el sistema musical griego y su interpretación a través de la teoría medieval dio origen lugar a los modernos *modos* mayor y menor y a la organización de las alturas musicales en la música occidental.

En lugar de presentar los modos partiendo cada vez de un grado de la escala se opta por realizarlos sobre la misma fundamental. Como se verá más adelante, en el capítulo de materiales y metodología, este procedimiento tiene mayor enfoque pedagógico.

Modos diatónicos

En la teoría musical moderna se clasifican como:

The image displays seven musical staves, each representing a different pentatonic mode. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The notes are placed on the lines and spaces of the staff. Below each staff, the intervals between notes are indicated by 'T' (Tercia) and 'S' (Sexta). Red brackets above the staves group the notes into pairs.

- Jónico:** T T S T T T S
- Dórico:** T S T T T S T
- Frigio:** S T T T S T T
- Lidio:** T T T S T T S
- Mixolídio:** T T S T T S T
- Eolio:** T S T T S T T
- Locrio:** S T T S T T T

Modos pentatónicos

En las civilizaciones avanzadas antiguas como es el caso de Mesopotamia o China, y quizá en un orden más antiguo que las escalas heptatónicas o los *modos* diatónicos, se encuentran los *modos pentatónicos*. Aunque existen muchas clases como los *modos pentatónicos* japoneses, es objeto de este trabajo reducir su tipología a los que están constituidos por cinco sonidos y su *modalidad* presenta la ausencia de semitonos. El criterio de esta selección se debe a que su ejecución y práctica es relativamente sencilla en los instrumentos de ámbito escolar y representan 5 series o modelos básicos para la aplicación didáctica en situaciones de interpretación, composición e improvisación. Se presenta su clasificación con números romanos tal como aparecen en algunas fuentes y autores (AAVV, 2001b: 420; De Pedro, 1990:170; Iturralde, 1990:6).

LISTA ELECTRÓNICA EUROPEA
 DE MÚSICA EN LA EDUCACIÓN

The image displays five musical staves, each representing a different mode. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The notes are represented by black dots on the staff lines. Below each staff, specific intervals and triads are labeled in green text. The labels include 'T' for a second interval, 'T+S' for a second and third interval, and '3ª m' for a minor third interval.

- Modo I:** T, T, T+S (3ª m), T, T+S (3ª m)
- Modo II:** T, T+S (3ª m), T, T+S (3ª m), T
- Modo III:** T+S (3ª m), T, T+S (3ª m), T, T
- Modo IV:** T, T+S (3ª m), T, T, T+S (3ª m)
- Modo V:** T+S (3ª m), T, T, T+S (3ª m), T

3. Materiales y metodología de enseñanza

El empleo de estrategias favorecerá la motivación, la comunicación, la transferencia de la información, la participación y el aprendizaje activo así como el debate y la reflexión. Se partirá de la globalidad para alcanzar lo particular y analítico, de la sensibilización y la práctica a la teoría, de la imitación a la improvisación. Se considera conveniente dirigir el aprendizaje a través de actividades de aplicación de los conceptos a diferentes situaciones concretas y reales procurando evitar la excesiva teorización de los contenidos. Sobre la base de los planteamientos teóricos expuestos que nos sirven como desarrollo de los contenidos conceptuales se propone un orden metodológico y progresivo basado en las siguientes estrategias:

- Exposición
- Indagación
- Audición
- Interpretación
- Composición
- Improvisación

Y se desarrolla como aplicación práctica los contenidos procedimentales a través de los siguientes recursos

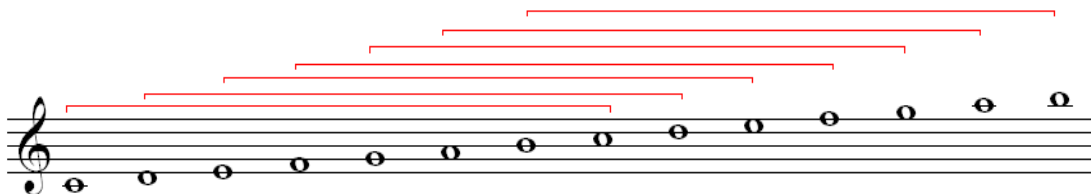
- La exploración / experimentación
- La sensibilización / discriminación auditiva
- La creatividad a través de la composición y la improvisación justificadas por los *modos*.

3.1 Exposición

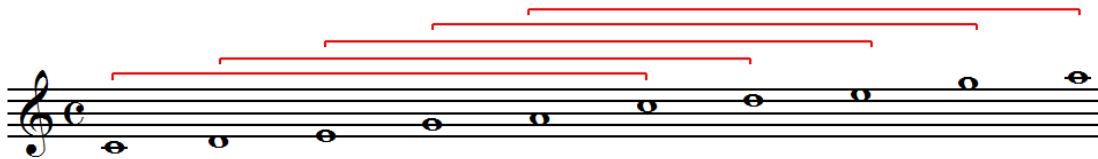
Este tipo de estrategia debe ajustarse a la enseñanza y transmisión de los hechos y conceptos promoviendo aprendizajes significativos. Opto por un método sencillo para exponer y realizar una primera aproximación a la *modalidad* y a los diversos tipos de organización del sonido como primer objetivo del lenguaje musical, éste consiste en representar un sistema completo formado por dos octavas y deducir sus *modos* según el sonido fundamental sobre el que se forman.

Ejemplos:

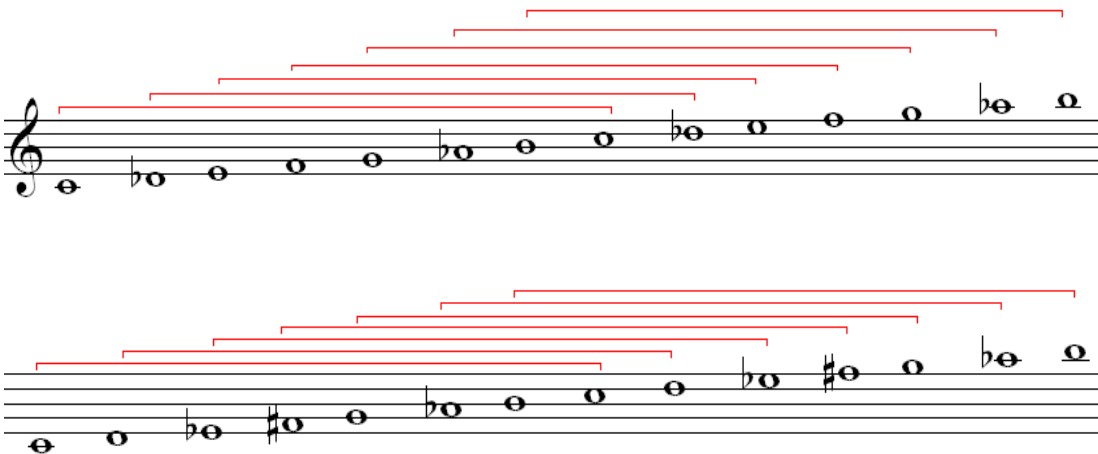
Sistema o género diatónico



Sistema o género pentatónico



Sistemas o géneros orientales



A través de los ejemplos se visualiza cómo cada una de las gamas de sonidos responden a una interválica interna distinta, sin embargo, a nivel auditivo no se tiene la sensación de cambio de *modo*, o mejor dicho, el proceso que se ha seguido es el resultado de efectuar la misma escala a distintas alturas. Generalmente los *modos* se han clasificado de forma aislada y su presentación tradicional consta de una ordenación de los mismos según el sonido que se tome como fundamental. Este tipo de metodología es válida en la fase de iniciación y responde al modelo que se ha presentado en el ejemplo anterior. El inconveniente radica en que si no se establece un ámbito modal, es decir, se limita a 7 la serie de sonidos exclusivamente a la 8ª, cuesta entender por qué cada modo tiene una carácter y una sonoridad distinta y sin embargo se forman a partir del mismo sistema. Anteriormente, en los ejemplos que he presentado en el capítulo de la revisión

teórica donde realizo la clasificación de los *modos*, se observa que quedan claramente representadas las distancias interválicas desde la misma fundamental y por tanto, las distintas características de cada *modo*. Aconsejo realizarlos y escucharlos sobre la misma fundamental. Continuaré mi exposición explicando la evolución histórica desde los antiguos *modos griegos*, su interpretación por los tratadistas de la Edad Media y su clasificación y denominación actual.

3.2 Indagación

La estrategia de la indagación motivará al alumno para que inicie su propia aproximación a los centros de interés creados por el profesor y permitirá una enseñanza por descubrimiento favoreciendo el aprendizaje participativo y cooperativo. Para ello se le proporcionará los materiales y las actividades necesarias para que construya sus propios conocimientos. Comienzo la exposición comentando que en multitud de ocasiones los compositores han intentado establecer una asociación entre el timbre y el color, basándose en este preliminar se plantea al estudiante la siguiente cuestión para la reflexión y el debate: ¿Es posible relacionar cada *modo* con un color o determinar el grado de brillo o contraste entre ellos?

Vicent Persichetti (1995:33) expone una sencilla teoría, no completamente justificada, en base a la tensión producida por cada *modo* y su relación con el contraste entre lo brillante y lo sombrío dependiendo, respectivamente, del número de bemoles de su armadura. Sin embargo, la discusión sobre el carácter de los intervalos ha sido ampliamente debatida (Cooke, 1963) y en la actualidad ha sido abandonada por la subjetividad de los términos musicales que se utilizan. No obstante, y con la intención de fomentar la indagación, les sugiero a los estudiantes que reflexionen sobre la especie de intervalos que forman la estructura de cada *modo*. Se observará que el *modo lidio* es el que presenta mayor amplitud de sus intervalos: 2ªM, 3ªM, 4ªA, 5ªJ, 6ªM, 7ªM, 8ªJ. Y que el *modo locrio* es el de menor amplitud debido al estrechamiento de sus intervalos: 2ªm, 3ªm, 4ªJ, 5ªD, 6ªm, 7ªm, 8ªJ. Si se compara la interválica entre ambos modos se observará que el *modo lidio* contiene: 1 intervalo aumentado, 4 intervalos mayores y 2 intervalos justos, ninguno menor o disminuido. Y el *modo locrio*: 1 intervalo disminuido, 2 Justos y 4 menores, ninguno aumentado o mayor.

Ejemplo:

Modo Lidio

8ªJ
7ªM
6ªM
5ªJ
4ªA
3ªM
2ªM

Modo Locrio

8ªJ
7ªm
6ªm
5ªD
4ªJ
3ªm
2ªm

Sin embargo, esta observación puede ser debatida puesto que el estudiante puede plantear las siguientes cuestiones:

¿Por qué sólo se tienen en cuenta los intervalos formados desde la tónica y no los que forman entre cada grado o sonido de la escala?

¿Los acordes formados sobre cada sonido del *modo* son determinantes?

Respecto a la primera cuestión, expongo que todos los modos diatónicos tienen la misma especie de intervalos en todas sus modalidades, lo que cambia es su distribución interna, esto es debido a que también pueden explicarse, expuesto anteriormente, como la realización de la misma serie de sonidos iniciada cada vez por un sonido distinto en orden consecutivo. La estructura Tono – Tono – Semitono – Tono – Tono – Tono – Semitono, va desplazándose progresivamente en cada *modo*. La especie de intervalos siempre es la misma: 5 Tonos (T) y 2 Semitonos (S) que forman 5 intervalos de 2ª mayor y 2 intervalos de 2ª menor, es por este motivo que no sería un factor determinante.

Ejemplo:

The image shows three musical staves, each representing a different diatonic mode. The notes are connected by red lines to illustrate the intervals between them. Below each staff, the interval sequence is labeled with 'T' for Tono and 'S' for Semitono.

- Jónico:** T T S T T T S
- Dórico:** T S T T T S
- Frigio:** S T T T S

Por último, y como respuesta a la segunda cuestión, les explico que los acordes siempre son los mismos, al igual que ocurre con los intervalos entre cada sonido del *modo*, lo que cambia es la situación en la serie. Estos son: 3 acordes mayores, 3 menores y 1 disminuido.

Ejemplo:

The image displays seven musical staves, each representing a different Greek mode. The modes are labeled in green text above their respective staves: Jónico, Dórico, Frigio, Lidio, Mixolidio, Eólico, and Locrio. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notes are represented by vertical stems with circular heads, indicating the pitch of the notes in each mode. The modes are arranged vertically from top to bottom in the order listed.

3.3 La audición

- Exploración / Experimentación

Al igual que ocurría con el *ethos* en la antigua teoría musical griega, (Abeles, Hoffer, Klotman, 1984:4; Fubini, 1988:36; Pérez, 1981:109; Quintiliano, 1996:55) se pretende que el estudiante tome conciencia del carácter de cada *modo* y de los efectos psicológicos que pueden producir en las personas. Dicha actividad no será el objetivo principal del estudio de la *modalidad* pero constituirá una práctica inicial que permitirá, a través de la experimentación y la exploración, descubrir las distintas sonoridades de cada *modo*, comentar, comparar y discutir las experiencias individuales de cada alumno sobre la sensación o impresión auditiva producida, etc.

Es cierto que la música puede modificar o alterar el sentido anímico del individuo, un gran número de oyentes reaccionan ante el *modo* mayor o menor con un sentimiento tipificado similar al de alegría o tristeza respectivamente. Sin embargo, a través de la ampliación de la *modalidad* representada por los tipos que se han estudiado, se observa que la sensación producida en el público ya no es tan homogénea. La *modalidad* mayor practicada a través del *modo lidio* o *mixolidio* no produce la misma sensación placentera de serenidad, solemnidad o triunfo que el *modo jónico* y la *modalidad* menor expuesta mediante el *modo dórico* no produce el efecto intimista o melancólico que se espera del *modo eólico*. Los matices serían distintos en cada persona y somos conscientes de que, una vez más, la cultura musical del oyente sería un factor decisivo (Copland, 1939: 30) (Beltrán, 1991:20). De lo que se puede estar seguro es que la impresión producida en el sentido anímico de los oyentes es diversa ante la escucha de las distintas versiones de la *modalidad* mayor y menor representadas por los 7 *modos* diatónicos.

Sugiero las siguientes actividades:

1. Elaborar cuestionarios basados en tablas similares a las expuestas por Rafael Beltrán (Beltrán, 1991:20) donde se relacionan, con sentido imitativo, las características musicales con los sentimientos, sensaciones y sentidos anímicos producidos. En estecaso, la única referencia musical que aparece en la tabla sería los 7 *modos* (Anexo 1).
2. A través de la asociación entre música e imagen se propone la descripción y el comentario del estado anímico producido. Si se admite que la música en relación con la imagen subraya refinamientos psicológicos (COPLAND, 1994: 234) además de reflejar, reforzar y dar relieve a la acción, sugiero el visionado de bandas sonoras y el análisis sobre los efectos producidos en el empleo de los *modos*.

Presento dos experimentos:

Experimento 1

Se lleva a cabo la audición y visionado de un montaje audiovisual con un grupo de alumnos. Se trata de un audiovisual inédito con imágenes, diálogos y banda sonora originales que bien pudiera ser un film, un documental o un anuncio publicitario. La música empleada es de género instrumental y dissociada de texto o palabra.

Se realizan las siguientes acciones:

- Los espectadores no conocen la música original de modo que, en un primer momento, sólo escuchan la banda sonora aislada de la imagen y de los diálogos.
- Solicito a los oyentes que reflexionen y expresen qué es lo que les sugiere la música, para ello realizan una búsqueda de adjetivos que describan el carácter o el estado anímico que les provoca.
- Después de observar la variedad de opiniones sobre el hipotético mensaje o contenido expresivo de la banda sonora, realizo la reproducción completa con música e imagen.
- Se comprobará como la imagen delata la verdadera intencionalidad de la música y ésta última, pierde su carácter subjetivo, adquiere cierto significado y queda asociada a la imagen con un interés funcional o circunstancial.

Experimento 2:

Se visiona un montaje audiovisual al que le he adaptado distintas bandas sonoras.

Se realizan las siguientes acciones:

- Se ve la proyección sin diálogos, sin música y sin ningún efecto sonoro
- Los espectadores analizan la imagen e intentan descubrir el posible argumento, describir la situación o deducir explicaciones sobre la acción que se desarrolla.
- Se realizan sucesivos visionados cada vez con una música de *modalidad* distinta que pueda sugerir y abarcar desde un contenido trágico hasta llegar a lo cómico.
- Solicito individualmente que expresen la impresión que les causa cada banda sonora asociada a la misma proyección.

- Sensibilización / Discriminación auditiva

Mi objetivo será potenciar la memoria auditiva, la percepción y el reconocimiento de las interrelaciones entre las alturas de los sonidos.

1. Dictados musicales y transcripciones utilizando exclusivamente una *modalidad* característica. Comenzaré con la serie de sonidos comprendidos dentro la octava y emplearé la textura monofónica, progresivamente ampliaré el ámbito melódico e incorporaré el resto de texturas.
2. Realizo una selección de fragmentos o pequeñas piezas del repertorio clásico o popular representativo de cada *modo*. El estudiante deberá reconocer y clasificar las distintas *modalidades* sólo a través de la audición. (Anexo 2)

3.4 La interpretación

- Sensibilización
1. Discriminación auditiva, imitación y ejecución a través del canto de los intervalos característicos de un *modo*.

Ejemplos:

Modo dórico:

Intervalos característicos: 2^aM, 3^am, 4^aj, 5^aJ, 6^aM y 7^am, posibles entonaciones:

The image shows three musical staves illustrating characteristic intervals of the Dorian mode. Each staff starts with a sequence of notes: C, D, E, F, G, A, B, C. A red bracket above the notes indicates the interval between the first and last notes of the sequence.

- The first staff shows the interval between C and G, labeled "3ªm" (3rd minor).
- The second staff shows the interval between C and C, labeled "5ª Justa" (5th Just).
- The third staff shows the interval between C and A, labeled "6ª M" (6th Major).

LISTA ELECTRÓNICA EUROPEA
DE MÚSICA EN LA EDUCACIÓN

- Exploración
 1. Análisis melódico e interpretación de los intervallos que se forman desde la tónica en cada *modo* sobre tonalidades diversas.

Modo Locrio sobre RE

2. Búsqueda de breves diseños o giro melódicos característicos del repertorio gregoriano. Práctica a través del canto.

Ejemplos:

a)

b)

c)

- Creatividad / Experimentación
 1. El alumno crea sus propios ejercicios de entonación de intervallos característicos de cada *modo*.
 2. Propongo, en la interpretación, la variación por cambio de *modo* de un material original. El proceso constaría de tres partes:

- La selección de un repertorio específico representado por piezas sencillas o populares basadas en una única tonalidad y ausentes de modulación.
- La reelaboración melódica basada en el cambio de la *modalidad* inicial que consistiría en la modificación de los intervalos originales y su adaptación a la interválica propia de cada *modo*.
- La realización de arreglos e instrumentaciones distintas para cada versión.

Esta actividad favorece que el alumno tome conciencia, vivencie y desarrolle a través de la interpretación la percepción melódica de los intervalos producidos así como la sensibilización en torno a la sensación o efecto que produce la relación escala-acorde por el empleo de los distintos *modos*. El alumno interpreta la melodía con la voz o los instrumentos y el profesor le ofrece un soporte armónico de acompañamiento. Para ello utilizo como recurso los archivos MIDI. El siguiente paso debería de ser la adaptación del repertorio a la instrumentación escolar u otros instrumentos.

Ejemplos:

Debajo un botón

Modo Jónico *Popular*

Variaciones por cambio de modo

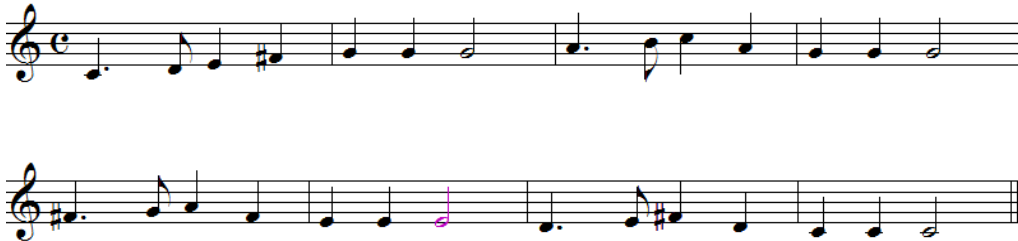
Modo Dórico



Modo Frigio



Modo Lidio



Modo Mixolidio



Modo Eólico



Modo Locrio



3.5 Composición

- Exploración / Sensibilización
 1. En este caso, la tarea de búsqueda, selección y análisis formal de ejemplos en el repertorio que constituyan fragmentos o piezas representativas de cada *modo* le corresponde al alumno. En el proceso de búsqueda no deberá limitarse al repertorio exclusivamente modal puesto que muchos ejemplos de la música tonal pueden justificarse con el empleo de un *modo* característico. Para ello, debe seleccionar, dentro de las piezas de mayor dimensión, aquellos períodos o unidades temáticas que tengan sentido, carácter autónomo y cuya estructura esté delimitada o articulada por giros melódicos conclusivos o cadencias.
- Creatividad
 1. Recitado de textos y poemas. Propongo el empleo de los *modos* estudiados en la creación o improvisación de música de fondo para la ambientación musical con relación al carácter y a la temática de los mismos.

2. Se fomentará la creación de bandas sonoras en pequeños cortometrajes o documentales donde se combinan los distintos *modos* según la sensación que deseamos describir, imitar o sugerir.
3. Composición de pequeñas formas por repetición. Se emplea un *modo* característico, la cuadratura de las frases de 2, 4 o 8 pulsaciones y las siguientes microestructuras: aab, aba, abb, abc, aaba, abac, abcd, etc. Se puede realizar la composición por bloques y favorecer el trabajo cooperativo de forma que cada alumno sugiera una frase. Aconsejo el empleo de los recursos compositivos tradicionales: la repetición, la imitación, la variación y el desarrollo.

Ejemplo de forma aba, I modo *pentatónico* sobre RE



3.6 Improvisación

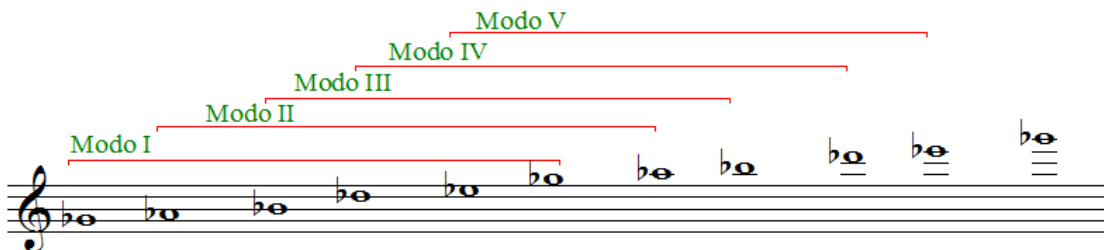
1. Experimentación y exploración mediante la improvisación libre e individual sobre *modalidades* concretas. En este tipo de prácticas utilizaré consignas extramusicales como la capacidad descriptiva de la música para hacer referencia a objetos, personas o situaciones:

Ejemplos

- Imitar la puesta en marcha de un tren o el despegue de un avión progresivamente desde el punto de reposo hasta que alcanza la velocidad de crucero y el cese de su marcha cuando llega al punto de destino. (*Accelerando, crescendo*, pulso regular, *rallentando, diminuendo*).

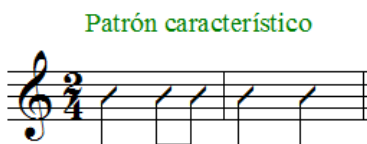
- Evocar un clima o atmósfera serena, tranquila, silenciosa, (*Expressivo, legato, lento, piano*, valores largos, melodía *cantabile*, ondulada y estática, etc.), o por el contrario un ambiente tenso, ruidoso, (*Enérgico, forte*, valores cortos, melodía *instrumental*, quebrada y activa, etc).
 - Imitar los movimientos de un animal inquieto e imprevisible como la liebre (Frasas, figuraciones rítmicas y pulso irregular, cambios bruscos de dinámica, *scherzando*, articulación variada, etc).
 - Reflejar estados de ánimo y conductas afectivas.
2. Se improvisa libremente con las teclas negras del piano y se crea una pieza *pentatónica*.

Se experimentará cómo, dependiendo de los giros melódicos que se empleen, cualquier sonido puede funcionar como tónica y dar la sensación de final de una frase o de la misma pieza. Esto es debido a que “...no existen en ella fuerzas que conduzcan a la tónica. Por ello, la tonalidad resultante es ambivalente” (Károlyi, 2000:25)



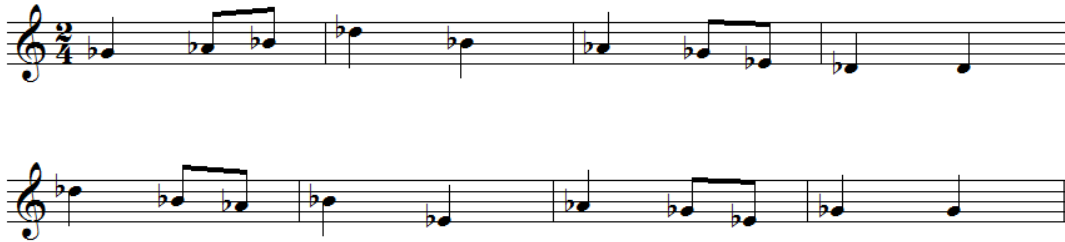
Después de esta improvisación de ritmo libre estableceré como consigna un *tempo* determinado y un patrón rítmico característico para todo el discurso musical.

Ejemplo:



LISTA ELECTRÓNICA EUROPEA
 DE MÚSICA EN LA EDUCACIÓN

Improvisación con patrón rítmico característico
Modo I pentatónico sobre Solb



3. Pregunta-respuesta. Se improvisará, sobre un *modo*, individualmente con la voz o los instrumentos, una breve llamada que repetirá el grupo por imitación alternándose solista y tutti. Para ello, se empleara la alternancia o intercambio de 2 o 4 compases y estableceré como criterio que los motivos provoquen la sensación de tensión-relajación, movimiento-reposo, expectación-conclusión, etc.

Ejemplos:



4. Se improvisa una melodía con la voz o los instrumentos escolares escogiendo un *modo* característico. Se practican los 3 tipos de improvisaciones rítmicas (Willems, 1990:21; Willems, 1995:43), primero se experimenta con el *ritmo libre* sin pulsación, después se practica el *ritmo rítmico*, es decir, se aplica una pulsación constante pero no se establece una acentuación concreta y después el *ritmo métrico*, se establece una pulsación constante y una acentuación regular o cíclica.

Ejemplo:

Modo dórico sobre RE

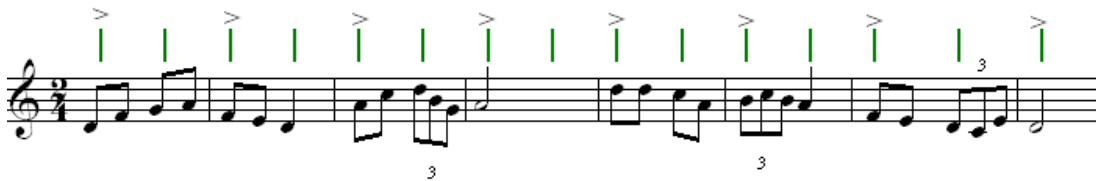
Ritmo libre



Ritmo rítmico



Ritmo métrico



5. Progresión melódica. Se basará en un *modo* en concreto, se realizará una progresión melódica por acumulación en la que cada alumno improvisará uno nuevo sonido cada vez. La línea melódica que progresivamente se va formando es repetida por el grupo desde el principio después de cada improvisación individual. Con el fin de dotar a la línea melódica de cierta conducción puedo establecer alguna consigna como el empleo sólo de los grados conjuntos y pequeños saltos de 3^a. También puedo utilizar la *fononímia* para guiar la dirección melódica. Esta actividad potencia la discriminación auditiva de cada nuevo sonido producido con relación al anterior y desarrolla la memoria auditiva puesto que se debe memorizar la serie que se va formando.

Ejemplo de improvisación de una progresión melódica sobre el modo *eólico* en MI, cada motivo melódico es improvisado y repetido por el grupo:

LISTA ELECTRÓNICA EUROPEA DE MÚSICA EN LA EDUCACIÓN

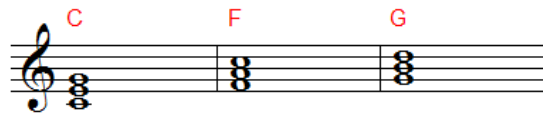
6. Aproximación a la improvisación sobre estructuras armónico-formales

- Sensibilización

Presento la siguiente progresión armónica como base de la improvisación:



Se escuchan por separado los 3 acordes que se forman sobre los grados tonales I, IV y V



Se realiza la conducción armónica por el movimiento más próximo y se vuelve a escuchar. El objetivo será visualizar o percibir el movimiento melódico de cada voz.

Por ejemplo:



- Experimentación / exploración:

A través de la audición y la memorización de los acordes de la progresión sugiero las siguientes actividades:

- Fundamentales. Se toca la tónica de cada acorde escuchando el movimiento entre fundamentales.

- Arpeggio. Se improvisa líneas de bajo basadas en diseños melódicos como: [1ª - 5ª], [1ª - 3ª - 5ª] o cualquier derivado del *Bajo de Alberti*, [1ª - 5ª - 3ª - 5ª], [1ª - 3ª - 5ª - 3ª], [1ª - 6ª - 1ª - 6ª], etc.

1ª - 5ª

1ª - 3ª - 5ª

1ª - 5ª - 3ª - 5ª

- Análisis de la progresión armónica. Relación escala-acorde.

Se deducen, previamente, los *modos* que se utilizarán en la improvisación. Si la tonalidad principal es DOM, al acorde que se forma sobre el I grado de la tonalidad le corresponde el modo *jónico*, al IV el modo *lidio* y al V el modo *mixolidio*:

Jónico

I grado

Lidio

IV grado

Mixolidio

V grado

- Imitación

Patrones melódicos – Secuencias – Marchas melódicas

A través de las vocalizaciones y la práctica instrumental se realiza la imitación y transposición de los modelos propuestos por el profesor.

Ejemplos:

The image shows three musical staves in treble clef, each illustrating a melodic imitation exercise. Each staff begins with a 'Modelo propuesto' (proposed model) in C major, indicated by a red bracket and the letter 'C' above the first measure. This is followed by three 'Imitaciones' (imitations), each indicated by a red bracket and a chord label (F, G, F) above the corresponding measures. The first staff uses quarter notes, the second uses eighth notes, and the third uses sixteenth notes. The notes in the imitations are transposed to fit the respective chords (F major, G major, and F major).

Se observa, en el ejemplo anterior, que las imitaciones no son idénticas, esto se debe a que los motivos que se forman sobre cada acorde responden a distintos *modos*, dicho de otra forma, todos los acordes pertenecen a DOM y los 3 *modos* utilizados derivan de realizar la misma escala partiendo de distintas alturas. Es por ello, que no existe modulación a FAM o a SOLM y por tanto no se aplican sus armaduras, éstos son acordes propios de DOM y pertenecen a la tonalidad principal de la cuál deriva la escala.

Finalmente, se practica la improvisación individual utilizando los *modos* asignados.

4. Discusión

En algunas ocasiones he escuchado la opinión de algunos especialistas de música exponiendo que los *modos* responden a un tipo de repertorio antiguo y con poco enfoque para la didáctica actual, justifican su afirmación basándose en que toda la *modalidad* en la música tonal se reduce a los *modos* mayor y menor. Es cierto que con el establecimiento del sistema temperado y la evolución histórica de la armonía la música se hizo más compleja. A partir de 1600 las obras musicales introducen modulaciones y cambios de *modalidad* presentándose, en muchos de los casos, con intervalos muy cortos de tiempo. Este hecho sumado al empleo de las alteraciones pasajeras en la modulación, en el embellecimiento, etc., restan efectividad al análisis derivado del empleo de los *modos*. La alteración premeditada del VII grado favoreciendo la sensible en el modo menor derivó en el empleo de la denominada escala menor-melódica, escala que contiene todos los sonidos de las dos variantes menores representadas por los antiguos modos *dórico* y *eólico*.

El modo *frigio* se explicó como la escala realizada sobre el V grado de la tonalidad menor natural, y al contrario que en el flamenco o en muchos ejemplos de las obras de Falla, Albéniz o Turina, con la casi la obligatoriedad de resolver sobre dicha tónica en lugar de realizar los intervalos de 2ªm propio de la cadencia andaluza. El IV y VII grados a distancia de semitono de la 3ªM y de la tónica, respectivamente, favorecieron la conducción del acorde de dominante en el modo mayor y la articulación de las cadencias en el discurso musical abandonándose la variedad modal y la riqueza sonora de los modos *lidio* y *mixolidio*. Sin embargo, con la crisis de la tonalidad surgieron otros sistemas compositivos como la serie dodecafónica, el serialismo integral o los 6 modos de transposición limitada de Olivier Messiaen en un intento de reorganizar el material sonoro y desarrollar nuevos procedimientos.

A través de este artículo se muestra que el empleo de los *modos* abarca una visión más amplia del espectro sonoro y puede constituir un recurso útil y eficaz en la educación musical alcanzando las siguientes conclusiones:

- Analizando el concepto y definición del término *modo* y realizando una síntesis y valoración propia de las distintas definiciones deduzco que la *modalidad* hace referencia al sistema de organización interna o disposición de los intervalos de una serie de sonidos comprendidos en el ámbito de octava.

- Presento su tipología y su clasificación en base a los sistemas diatónicos, pentatónicos y orientales observando que existen diversas variantes englobadas dentro de la clasificación convencional en mayor y menor.
- Elaboro estrategias metodológicas para su aprendizaje.
- Compruebo que a través de su práctica se favorece el desarrollo del oído relativo y por consiguiente se amplía la educación y discriminación auditiva.
- Justifico su importancia como recurso de organización sonora para la selección del material en la composición e improvisación.
- Planteo actividades y propuestas prácticas de aplicación en el aula.
- Presento y clasifico la gran cantidad de ejemplos que se dan en el repertorio.

En definitiva, todo mi esfuerzo se ha enfocado en ofrecer una propuesta de mejora docente y en demostrar que el estudio de la *modalidad* puede realizarse de forma atractiva al mismo tiempo que metódica y coherente. Espero que sirva de provecho tanto en el terreno de la didáctica como en la futura investigación musical.

Referencias bibliográficas

AAVV (2000). *Diccionario de música clásica*. Navarra: Salvat.

AA.VV. (2001a). Mode. En SADIE, S. y TYRRELL, J. (eds.): *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University Press.

AAVV (2001b). *Diccionario de la música*. Málaga: Spes editorial.

Abeles, H., Hoffer, C. & Klotman, R. (1984): *Foundations of music Education*. New York: Schirmer Books.

Beltrán, R. (1991). *Ambientación musical*. Madrid: Centro de formación RTVE.

Chailley, J. (1960). *L'imbroglia des modes*. París: A. Leduc.

Cooke, D. (1963). *El lenguaje de la música*. Oxford: Oxford University Press.

- De Pedro, D. (1990). *Teoría completa de la música*. Madrid: Real Musical.
- Fubini, E. (1988). *La Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Herrera, E. (1995). *Teoría musical y armonía moderna*. Barcelona: Bosch.
- Iturralde, P. (1990). *324 Escalas para la improvisación del jazz*. Madrid: Opera tres.
- Károlyi, O. (2000). *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Persichetti, V. (1995). *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical
- Pérez, M. (1981). *El universo de la música*. Madrid: Musicalis.
- Pérez, M. (2000). *Diccionario de la música y los músicos*. Madrid: Istmo.
- Quintiliano, A. (1996). *Sobre la música*. Madrid: Gredos.
- Schönberg, A. (1963). *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus.
- Seguí, S. (1975). *Teoría musical I*. Madrid: Unión Musical Española.
- Seguí, S. (1978). *Teoría musical II*. Madrid: Unión Musical Española.
- Tirro, F. (2001). *Jazz clásico*. Barcelona: Robinbook.
- Willems, E., Chapuis, J., (1990). “Panorama pedagógico de la educación musical” en *Música y Educación*, Vol.III, nº 1. Madrid: Musicalis.
- Willems, E., (1995). *Solfeggio curso elemental, Libro del Maestro*. Suiza: Pro Musica.

Anexo 1

Se consideran como intervalos principalmente característicos aquellos sonidos que definen el *modo* mayor y menor como la 3ªM ó 3ªm, el VII grado como sensible o subtónica representado por la 7ªM ó 7ªm y, además, aquellos como la 6ªM en modo *dórico*, la 2ªm en el modo *frigio*, la 4ªA en el modo *lidio*, la 7ªm en el modo *mixolidio*, la 6ªm en el modo *eólico* y la 5ªD en el modo *locrio*.

CARACTERÍSTICAS MUSICALES	ESTADO ANÍMICO / SENSACIÓN / SENTIMIENTO	
<i>Modos</i> diatónicos	Generalidades	Particularidades
JÓNICO Intervalos característicos: 2ªM, 3ªM, 4ªJ, 5ªJ, 6ªM, 7ªM	Carácter alegre. Solemnidad, Grandeza, Triunfo, Exuberancia	
DORICO Intervalos característicos: 2ªM, 3ªm, 4ªJ, 5ªJ, 6ªM, 7ªm	Carácter ritual, religioso, mágico. Nos sitúa en épocas lejanas, tal vez en el contexto histórico de la Edad Media o culturas primitivas.	
FRIGIO Intervalos característicos: 2ªm, 3ªm, 4ªJ, 5ªJ, 6ªm, 7ªm	Carácter dramático, apasionado, trágico, emotivo. Nos recuerda la música andalusí, estilos como el flamenco y el denominado carácter español.	
LIDIO Intervalos característicos: 2ªM, 3ªM, 4ªA, 5ªJ, 6ªM, 7ªM	Carácter rústico, pastoral, fluye sin dar la sensación de conclusividad.	
MIXOLIDIO Intervalos característicos: 2ªM, 3ªM, 4ªJ, 5ªJ, 6ªM, 7ªm	Carácter alegre parecido al modo jónico pero sin llegar a la exuberancia, al triunfo	
EÓLICO Intervalos característicos: 2ªM, 3ªm, 4ªJ, 5ªJ, 6ªm, 7ªm	Carácter triste. Melancolía, Nostalgia, Recogimiento Intimismo	

Anexo 2

Modos diatónicos:

Modo jónico:

Modo jónico sobre SOL

Música Acuática, suite, G. Haendel



Modo jónico sobre FA

La donna e mobile, ópera *Rigoletto*, G. Verdi



Modo jónico sobre MI

Las cuatro estaciones, Primavera, A. Vivaldi

The image shows two staves of musical notation in treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), and common time (C). The first staff contains a melodic phrase starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and ending with a quarter rest. A red bracket above the staff spans from the first quarter rest to the final quarter rest, with the label 'a a' centered above it. The second staff continues the melody with quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and ends with a quarter rest. A red bracket above the staff spans from the first quarter note to the final quarter rest, with the label 'b' centered above it.

Modo dórico:

Modo dórico sobre LA. *Scheherazade, El mar y el barco de Simbad, R. Korsakov*

The image shows a single staff of musical notation in treble clef, key signature of one sharp (F#), and common time (C). The melody consists of a triplet of eighth notes: A4, B4, C5, followed by a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F#5. A red slur is placed over the entire triplet. Below the staff, the number '3' is written under each of the three eighth notes of the triplet.

Modo dórico sobre DO#m. *Sinfonía del Nuevo Mundo, A. Dvorak*

The image shows a single staff of musical notation in treble clef, key signature of two sharps (F#, C#), and common time (C). The melody consists of two groups of triplets of eighth notes: the first group has notes D4, E4, F#4, and the second group has notes G4, A4, B4. Each triplet is marked with a '3' below it. A red slur is placed over each triplet. The melody is supported by chords: the first group of triplets is supported by a D4 chord, and the second group is supported by a D4 chord with a C#5 extension. The final two notes of the melody, G4 and A4, are also supported by a D4 chord with a C#5 extension, marked with a '3' below them.

Modo frigio:

Modo frigio sobre RE- *Suite Española. Asturias*, Isaac Albéniz. Fragmento del compás 1 al 9

Allegro (♩ = 132)

p

marcato il canto

Fragmento del compás 25 al 30, sobre el acorde de REM

f

p

Modo lidio:

Modo lidio sobre FA. *Mikrokosmos*, nº 37, Béla Bartók

Modo mixolidio:

Modo mixolidio sobre FA. *Divertimento (III)*, B Bartok

Modo mixolidio sobre FA. *Juramento y destierro en Sta. Gadea, en Ancha es Castilla*, A. Ruda



Modo mixolidio sobre MI. *Mikrokosmos*, vol. II, nº 40, B. Bartók

Allegretto, $\text{♩} = 120$

40

f

5 1

5

(La seconda volta *p*)

3

mf

4

5

p

mf

f

Modo *eólico*:

Modo *eólico* sobre MI. *El río Moldava*, B Smetana



Modo *eólico* sobre MI

Sinfonía del Nuevo Mundo, 4º mov., A. Dvorak



Modo eólico sobre RE. *Sinfonía Italiana, 2º mov.*, F. Mendelsshon



Modo eólico sobre SI. *Scheherazade*, R. Korsakov

Scheherazade, R. Korsakov

Three staves of musical notation in D major (two sharps) and 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody features eighth and sixteenth notes. Above the first staff, a blue line indicates a first ending (1ª) and a second ending (2ª). The second staff continues the melody. The third staff includes a triplet of eighth notes marked with a '3' above the notes.

Modo eólico sobre RE

Dónde vas Alfonso XII, popular



Modo eólico sobre RE

Des oge mais quer'eu trobar, Cantigas de Santa María

CSM 1

Three staves of musical notation in E Dorian mode (one sharp, common time). The first staff contains the melody with lyrics. The second and third staves contain the bass line. The lyrics are: Des o - ge mais quer eu tro - bar po - E po - ren que - ro co - me - çar co - la Sen - nor on - rra - da en que Deus quis car - mo foy sa - u - da de gab - ri - e - ll u ne ar bey - ta e sa - gra - da por lle cha - mar foy: "Be - na - ven - tu - ra - da Vi -

Locrio:

Modo locrio sobre FA#. *Mikrokosmos*, vol 2, nº 63, B. Bartók

63

Con moto, $\text{♩} = 112$

sempre pianissimo, legato

Modos pentatónicos:

Modo I:

Debussy. *Bruyères. Preludio II*. I Modo pentatónico sobre DO



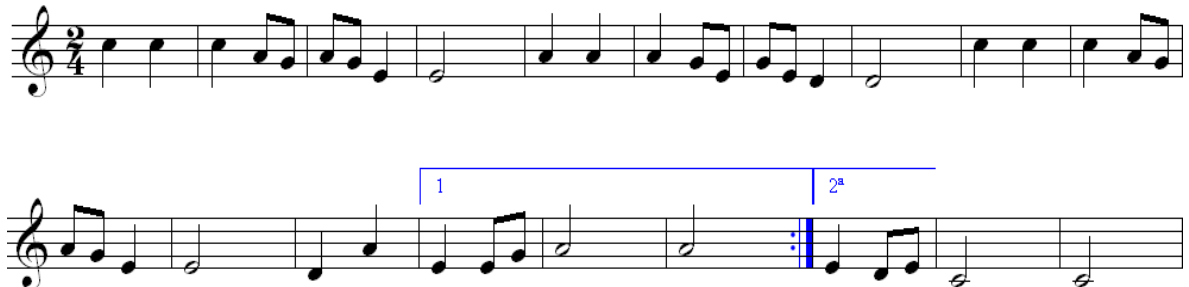
Sinfonía del Nuevo Mundo, 2º mov. A. Dvorak. I Modo pentatónico sobre Reb



I Modo pentatónico en FA. *Sonatina en Sol Mayor*, Op. 100.III, A. Dvorak



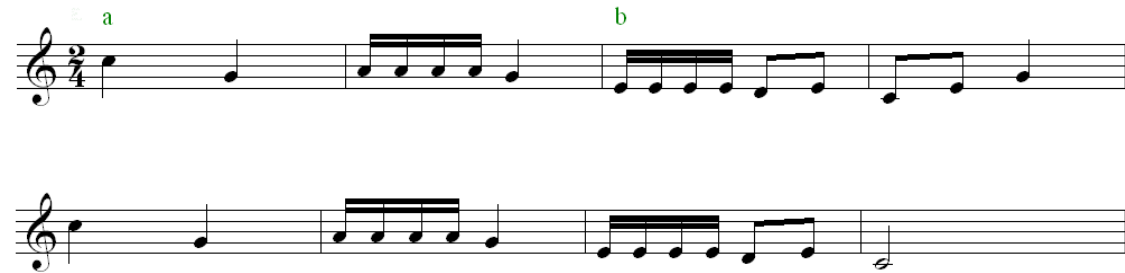
I modo pentatónico sobre DO. *En un mercado persa*, A. Ketelbey.



I modo pentatónico sobre FA. *Clock Story*, popular



I Modo pentatónico sobre DO. *Canon*, popular



I Modo pentatónico en DO. *Sonatina en Sol Mayor*, Op. 100.II, A. Dvorak



I modo pentatónico en DO. *Tres, sis, nou*, popular

Tres, sis, nou

Tres sis nou sti - ra - li la cu a - sti - ra - li la cu - a
tres sis nou sti - ra - li la cua - a - lés - qui - rol si
lés - qui - rol noho vol sti - ra - li - la cu - a sti - ra - li la cu - a si
lés - qui - rol noho vol - sti - ra - li la cu - a lés qui - rol

Modo II:

II modo pentatónico sobre RE- *El príncipe de madera*, B. Bartók

Modo V:

V Modo pentatónico sobre RE. *Microcosmos III*, nº 78, B. Bartók,

Allegro, $\text{♩} = 140$

78 *f, ben ritmato*

V Modo pentatónico sobre SI. *Microcosmos V*, nº 127, B. Bartók,

Ben ritmato, $\text{♩} = 120$

*127 *mp*

Er - dó, er - dó de ma - gos a
Oh, how high, green for - est, spread your
Fo - réi, fo - réi, les ci - mes fort

te - te - je,
highest tree?
é - le - véés,

V Modo pentatónico sobre LA. Rakhmaninov “Las canciones de Grusia”



V Modo pentatónico sobre RE. *My paddle*, popular canadiense, letra de Emily Pauline Johnson.

Mi barco, aparece en castellano en Escudero, M. (1990): *Didáctica musical activa*, vol. III, Madrid, Real Musical.

Mi bar - co lin - does - tá bri - llaen el a - gua

mi bar - co lin - does tá bri - llaen el a - gua

The image shows two staves of musical notation for 'My paddle' in V mode pentatonic over RE. The first staff is in treble clef, 2/4 time signature, with the melody G4, A4, B4, C5, D5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. The second staff is identical but includes the Spanish lyrics 'Mi bar - co lin - does - tá bri - llaen el a - gua' written below the notes.

V Modo pentatónico sobre MI. *Huahanaca*, popular

Musical notation for 'Huahanaca' in V mode pentatonic over MI. The notation is on two staves in treble clef, 2/4 time signature. The melody consists of the notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, D5, C5, B4, A4, G4.

V modo pentatónico sobre RE. *Cerca del fuego*, Z. Kodály

The image displays a musical score for the piece 'Cerca del fuego' by Zoltán Kodály. The score is written in a single system with four staves, all using a treble clef and a common time signature (C). The melody is composed of eighth and quarter notes, characteristic of the pentatonic mode on the second degree (D). The first staff begins with a quarter rest, followed by a sequence of notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff features a more complex rhythmic structure with eighth and sixteenth notes. The fourth staff concludes the piece with a final cadence.