

## **ESCALA MAYOR II: Los Siete Modos**

Esta lección debería llamarse más bien “Escala Mayor III” (y si ya añadimos “venganza letal” o algo por el estilo, sería el título definitivo) porque cuando vimos la [escala menor natural](#) en realidad estábamos viendo la misma escala Mayor, pero relacionando sus notas con respecto al grado VI en vez de con respecto al grado I. Esto daba lugar a una sonoridad diferente, más triste y melancólica. Pues bien, la escala menor natural no es otra cosa que un *modo* de la escala Mayor (concretamente, el modo Eólico). De igual manera que al relacionar las notas de una tonalidad Mayor con respecto a su grado VI cambia el carácter de la escala, podemos relacionar los sonidos con respecto a cada uno de sus grados, dando lugar a siete sonoridades diferentes dentro de una misma tonalidad: los 7 Modos diatónicos a ésta.

En muchas ocasiones la gente se refiere a los Modos de la escala Mayor como los “modos griegos”, lo cual no es del todo correcto porque hoy en día ni los llamamos ni los utilizamos como en la Antigua Grecia, de hecho los actuales ni siquiera son iguales que los antiguos modos griegos, aunque sus nombres provienen de ahí. Tampoco, tal y como los concebimos en la actualidad, tienen que ver con los Modos Gregorianos, que a su vez se inspiraron en la teoría musical de la antigua Grecia. Me encantaría poder explicar esto más en detalle, pero francamente, no tengo ni idea de cómo funcionaban antes.

En el mundo de las lecciones sobre guitarra eléctrica se habla insistenteamente sobre tres cosas: Sweep picking, Tapping, y los Modos. A veces parece que tocar la guitarra consista únicamente en eso. Como empezar a explicar este último concepto sin haber dejado claros los anteriores (las [notas](#), los [intervalos](#), los [acordes](#), las [escalas Mayores y menores...](#)) es bastante difícil, es frecuente (aunque ni mucho menos ocurre siempre) que nos encontremos con explicaciones incompletas y chapuceras, que son las responsables de que los guitarristas eléctricos lleguemos a los modos con muchos errores de concepto. Es común confundir los modos con las diferentes digitaciones de la escala Mayor. No, un modo no es una postura en la guitarra. Y ya que estamos desmintiendo mitos: No, los modos de la escala Mayor no son lo único que hay que saber para empezar a sonar como Joe Satriani de la noche a la mañana, aunque desde luego él les saca mucho partido. Y no, los modos no son un concepto teórico muy avanzado, ni mucho menos. Basta con tener claros una serie de conceptos previos y llegar a ellos habiendo seguido unas pautas adecuadas. Las explicaciones que voy colgando en esta web se las he dado primero a mis alumnos en el mismo orden, y todos ellos han logrado entenderlo bien, así que espero que esta lección os sirva para comprender los modos de una vez por todas. Los guitarristas eléctricos somos probablemente los únicos músicos que nos hacemos un lío con esto. Así que antes de empezar la lección en sí, un aviso: aseguráos de haber leído las lecciones anteriores, desde “Notas Musicales” hasta “Escala menor Natural”. Si eso está hecho, entender los modos es ridículamente fácil.

### **1. Concepto**

Ya hemos visto la escala Mayor y cómo se forman las diferentes tonalidades. Sabemos que cada tonalidad está formada por 7 sonidos. Aunque los sonidos que forman las tonalidades no son siempre los mismos, sí funcionan igual con respecto a cada una de las diferentes tónicas, por lo que hablamos de Grados de la escala. Por ejemplo, Re es a la tonalidad de Do Mayor lo mismo que Sol es a Fa Mayor: el grado II de la tonalidad. Por supuesto, Re y Sol son sonidos distintos, pero su relación con respecto a las dos diferentes Tónicas (Do y Fa), es la misma. Así que Re y Sol no suenan igual entre sí, pero al relacionarlas con Do y Fa respectivamente, son equivalentes. Por eso, hablamos más de grados de la escala Mayor que de notas concretas: lo que ocurra en una tonalidad, ocurrirá en las demás. Si al armonizar la escala de Do Mayor vemos que el acorde que se forma sobre Re es un acorde menor, ya sabemos que todos los grados II del resto de tonalidades formarán acordes menores.

También vimos la escala menor natural, en la que observábamos un efecto curioso: el carácter de la escala cambia radicalmente si estamos relacionando sus sonidos con respecto al grado I o al grado VI. Si las melodías o las progresiones de acordes tienen tendencia a reposar sobre el grado I, la música suena alegre, luminosa, tal vez algo infantil... Es difícil definirlo, pero es un sonido más bien amistoso e inocente. Por el contrario, si el punto hacia el que van a parar las melodías es el grado VI (o mejor expresado, si el *centro tonal* es el grado VI), el sonido es triste o melancólico (por supuesto, otros factores como el tempo, el compás, la dinámica, la articulación, etc. entran en juego a la hora de definir el carácter de una pieza: todo depende de la *intención* del compositor).

Si medimos los intervalos que se forman entre las distintas notas de una tonalidad Mayor y su grado VI, obtendremos una fórmula diferente a la de la escala Mayor. Recordemos que ésta es (1,2,3,4,5,6,7). Si medimos desde el VI, la fórmula resultante es (1,2,b3,4,5,b6,b7). Todas las escalas que estén formadas por esta sucesión de intervalos con respecto a una fundamental, son escalas menores naturales. La diferencia entre la sonoridad Mayor y su relativa menor es tan notoria que las nombramos como dos tonalidades diferentes aunque estén formadas por las mismas notas. Esto también se debe a que tanto el grado I como el VI son los dos puntos con más “atracción”, de forma que el resto de grados tienen tendencia hacia uno u otro.

Pues bien, al igual que ocurre con los grados I ó VI, **cada uno de los grados de una tonalidad puede erigirse como centro tonal**. Esto da lugar a 7 sonoridades diferentes. Si medimos los intervalos que forman las notas de una tonalidad con respecto a cada uno de sus grados, obtendremos 7 fórmulas distintas. Es decir, siete escalas diferentes (spoiler alert: Podríamos decir siete... *Modos?* Uuuuh), pero todas ellas formadas por el mismo conjunto de sonidos. Lo único que cambia de unas a otras es qué nota consideramos como fundamental de la escala. Así que podríamos decir que un modo es un tipo de escala que se forma dentro de (o en relación a) una tonalidad Mayor (es diatónico a ésta).

Otra forma en que se puede expresar es que igual que recorremos la escala de Do a Do (Do Re Mi Fa Sol La Si Do), podemos hacerlo de Re a Re (Re Mi Fa Sol La Si Do Re), de Mi a Mi, etc, dando lugar a siete escalas diferentes. Esta es una explicación bastante común, pero sólo es parcialmente correcta; sí, así oiremos, en efecto, los siete modos. Pero en qué modo estamos tocando no depende sólo de en qué nota empezamos o acabamos, máxime si tenemos en cuenta que cuando estamos haciendo música, normalmente no nos limitamos a tocar escalas subiendo y bajando por ellas linealmente; Depende de qué grado de la escala consideramos como punto de reposo de la pieza que estamos tocando, independientemente de si empezamos o acabamos en él o no (un compositor puede decidir dejar el final de la pieza "abierto", no produciendo la resolución que se espera. Pero la *tendencia* hacia ese punto sigue existiendo, y de hecho es con lo que el compositor juega, dejando al oyente en vilo).

En el punto 5 de esta misma lección he incluido ejemplos para ilustrar la sonoridad de cada uno de ellos, pero hasta aquí únicamente espero que haya quedado claro lo que son los Modos desde un punto de vista puramente teórico. Así que pasemos a mi parte favorita: como siempre, fórmulas!

## **2. Los nombres de los modos y sus fórmulas.**

Por poner un ejemplo sin alteraciones, vamos a obtener la fórmula del modo que se fundamenta sobre el grado II en tonalidad de Do Mayor. Medimos qué intervalos se forman entre la nota Re y todas las demás notas de la tonalidad: Mi, Fa, Sol, La, Si y Do:

*RE es el 1 de la fórmula. De RE a MI hay un tono, o sea que es una segunda Mayor, que se cifra con el número 2. Despues tenemos Fa, que con respecto a RE es una tercera menor y se cifra como b3... en fin, y así sucesivamente. Creo que sería un buen ejercicio comprobar la siguiente afirmación: La fórmula que obtendremos es (1,2,b3,4,5,6,b7)... o no?*

Si hacemos lo mismo sobre cada grado de la escala, obtendremos las siguientes fórmulas:

Nota (tonalidad Do Mayor)	GRADO	Nombre del Modo	Notas que forman el modo (tonalidad Do Mayor)	Fórmula
Do	I	Jónico	Do Re Mi Fa Sol La Si	(1,2,3,4,5,6,7)
Re	II	Dórico	Re Mi Fa Sol La Si Do	(1,2,b3,4,5,6,b7)
Mi	III	Frigio	Mi Fa Sol La Si Do Re	(1,b2,b3,4,5,b6,b7)
Fa	IV	Lidio	Fa Sol La Si Do Re Mi	(1,2,3,#4,5,6,7)
Sol	V	Mixolidio	Sol La Si Do Re Mi Fa	(1,2,3,4,5,6,b7)
La	VI	Eólico	La Si Do Re Mi Fa Sol	(1,2,b3,4,5,b6,b7)
Si	VII	Locrio	Si Do Re Mi Fa Sol La	(1,b2,b3,4,b5,b6,b7)

Así que en relación a la tonalidad de Do Mayor, tenemos los siguientes modos: Do Jónico, Re Dórico, Mi Frigio, Fa Lidio, Sol Mixolidio, La Eólico y Si Locrio.

Aplicando las fórmulas (o sea, sin pensar siquiera en tonalidades, sino únicamente en series de intervalos), podemos saber qué notas forman un modo con respecto a una fundamental cualquiera. Las fórmulas también pueden entenderse como comparaciones con respecto a la escala Mayor. Por ejemplo: Do Lidio es igual que la escala de Do Mayor pero con cuarta aumentada. Si nos sabemos una digitación de la escala Mayor que sea, sólo tenemos que mover en ella una nota (la 4<sup>a</sup>) para tocar en Lidia. En el siguiente cuadro, tenemos las notas que forman todos los modos sobre Do.

Modo	Fórmula	Notas que lo forman
C Jónico	(1,2,3,4,5,6,7)	C D E F G A B
C Dórico	(1,2,b3,4,5,6,b7)	C D Eb F G A Bb
C Frigio	(1,b2,b3,4,5,b6,b7)	C Db Eb F G Ab Bb
C Lidio	(1,2,3,#4,5,6,7)	C D E F# G A B
C Mixolidio	(1,2,3,4,5,6,b7)	C D E F G A Bb
C Eólico	(1,2,b3,4,5,b6,b7)	C D Eb F G Ab Bb
C Locrio	(1,b2,b3,4,b5,b6,b7)	C Db Eb F Gb Ab Bb

### **3. Intervalo característico de cada modo**

Un modo, al igual que un acorde, es Mayor o menor según lo sea su tercera. Así, si observamos los modos, veremos que los hay mayores y menores, lo que sería una primera diferenciación entre ellos. Los tres modos mayores se fundamentan sobre los grados I, IV y V.

Pues bien, cada modo tiene un intervalo, aparte de la tercera, que lo hace diferente de otras escalas o modos mayores o menores. Un intervalo que define el modo, confiriéndole su sonoridad característica. Por ejemplo, el Lidio es un modo Mayor, pero se diferencia del Jónico (o escala Mayor) en que su cuarta es aumentada (#4). El Dórico se diferencia de los otros modos menores en que su sexta es Mayor (6), etc. Así, comparando unas fórmulas con otras, veremos qué intervalo define cada modo:

GRADO	MODO	INTERVALO CARACTERÍSTICO
I	Jónico	7
II	Dórico	6
III	Frigio	b2
IV	Lidio	#4
V	Mixolidio	b7
VI	Eólico	b6
VII	Locrio	b5

### **4. Relación entre modos y acordes.**

Al saber que cada modo se fundamenta sobre un grado de la escala, y que sobre cada grado de la escala se forma un determinado tipo de acorde, podemos establecer una relación entre los diferentes tipos de acordes y los modos que les corresponden:

ACORDE	MODO
Imaj7	Jónico
IImin7	Dórico
IIImin7	Frigio
IVmaj7	Lidio
V7	Mixolidio
VImin7	Eólico
VIImin7b5	Locrio

Esto es útil tanto al componer como al improvisar. Sobre un tipo de acorde concreto, tienen cabida sólo una serie de modos, por ejemplo: sobre un acorde dominante (tríada Mayor con una séptima menor) sólo podemos aplicar el modo Mixolidio (si bien es cierto que aparte de los modos diatónicos existen otras escalas que podrían aplicarse, ya las veremos más adelante). Sobre un acorde Mayor séptima (una tríada Mayor a la que añadimos una séptima también Mayor), podemos elegir entre el Jónico y el Lidio (aunque el resto de acordes de la pieza determinarán si ese acorde maj7 corresponde al grado I o al IV de la tonalidad).

### **5. El sonido de cada modo**

Bueno, ya estábamos tardando. Hablamos de distintos modos precisamente porque el carácter que imprime a la música cada uno de ellos es bastante diferente. Dado que la música sirve para transmitir sensaciones, lo suyo es hacerse una idea de qué nos sugiere cada modo. Después, cuando queramos componer o improvisar algo que transmita una sensación, tendremos un buen *punto de partida* eligiendo un modo adecuado a nuestra intención como compositores. Por supuesto, a lo largo de un mismo tema se pueden combinar diferentes modos (y tonalidades) según el momento.

Así que a continuación haré una descripción de cada modo en función de lo que yo asocio a cada uno de ellos. No obstante, lo más importante aquí sería conocer ejemplos concretos que podamos recordar posteriormente, por lo que he incluido unos cuantos que espero resulten útiles. Allá vamos.

## ■ Modo Jónico

Bueno, supongo que de este ya hemos hablado bastante, habida cuenta de que es una escala Mayor. Como sea, podríamos describir su sonido con palabras como “alegre”, “simple”, “infantil”, “luminoso” “cándido” o “inocente”. Es bueno para canciones infantiles, himnos y marchas militares, tiene la capacidad de transmitir ánimo, en general.

Ejemplos: [Walking on sunshine](#), [Faith](#) de George Michael, la melodía de [On the sunny side of the street](#), un montón de villancicos y canciones populares como [joy to the world](#), [On top of spaghetti](#), [Jingle Bells](#)... Hay ejemplos a patadas, no creo que sean necesarios muchos para captar la idea con este. Como ejemplo de un uso más sutil y atípico, Eric Clapton lo utiliza elegantemente en [Tears in Heaven](#) para hablar sobre un suceso muy trágico sin derrumbarse del todo, tal vez dotándolo de una nota de esperanza, o tal vez tratando de evocar un buen recuerdo. Si bien es cierto que el tema cambia al Eólico y toma varios acordes prestados de otras tonalidades, su centro tonal es claramente Mayor.

## ■ Modo Dórico

Yo lo tengo asociado a la palabra “cool”, no sé si por influencia de cuando yo era canijo (era a principios de los 90, había un cierto rollo entre funk y hip hop, Michael Jackson estaba en la cima y se llevaba Will Smith... yo qué sé). El caso es que para mí es “molón” y “frío”. También lo asocio con una cierta sofisticación. En tiempos lentos puede ser triste, pero nunca suena débil.

Ejemplos “cool” serían [Get Lucky](#), de Daft Punk. [Oye cómo va](#), de Tito Puente (o la [versión de Santana](#), que es la que todo guitarrista conoce primero). [Uptown Funk](#), de Bruno Mars. [So What](#), de Miles Davis. En un estilo más rockero está [Run to you](#), de Bryan Adams. Ejemplos en los que suena más triste podrían ser [A Horse With No Name](#), de America, o los acordes en la estrofa de [Boulevard of Broken Dreams](#), de Green Day (ojo, que el estribillo cambia a Eólico).

## ■ Modo Frigio

Aunque es un modo menor, tiene un carácter más tenso que triste. Yo lo asocio a cierta amargura o enfado, no es un sonido del todo amable. Su sonido recuerda al flamenco, pero *achtung achtung*, no es del todo el sonido característico de este estilo. La escala más identificativa del flamenco es, efectivamente, una escala frigia... Pero con tercera Mayor. El nombre de esa escala es, oh sorpresa, Frigia Mayor, y ya hablaremos de ella cuando veamos la Escala menor Armónica.

Un clásico ejemplo de modo Frigio es la música de [El Coche Fantástico](#). También nos vale la estrofa (empieza en 0:36) de [“The God that Failed”](#) de Metallica. Hay muchos más ejemplos de Frigia Mayor que de modo Frigio como tal, especialmente en música española (pasodobles, rumbas, cosas así). No confundir.

## ■ Modo Lidio

Su sonoridad es algo extraña, sofisticada, bella aunque frágil, me sugiere algo elegante a la vez que delicado. Es un modo poco pegadizo, utilizado frecuentemente en bandas sonoras porque a diferencia del Jónico, no distrae de la imagen. También lo encontraremos en todo tipo de “música de ascensor” (chill out, smooth jazz, cosas así).

Dos ejemplos de su uso serían [Dreams](#), de Fleetwood Mac y [Flying in a blue dream](#), de Joe Satriani.

## ■ Modo Mixolidio

Su carácter es simpático, pícaro, cómplice, alegre pero sin la inocencia o candidez del Jónico. Es sin duda un sonido amistoso, aunque tiene un cierto matiz cáustico, travieso o rebelde. Es como una persona con el humor algo afilado.

Encontrar ejemplos no ha resultado un problema: [Sweet Home Alabama](#), de Lynyrd Skynyrd. [Coconut](#), de Harry Nilson. [L.A. Woman](#), de The Doors. El genial bucle infinito al final de [Hey Jude](#) (“Laaaa la la larala-laaa”, minuto 4:05 del vídeo).

## ■ Modo Eólico

También hablamos de él cuando vimos la Escala menor Natural. Su sonido es claramente triste o melancólico. Dependiendo de si le imprimimos más energía, puede llegar a ser trágico. Aunque también es un sonido algo simple, y precisamente por ello, tiene una sonoridad pegadiza y sin rodeos. Por eso su fundamental es otro de los “centros de gravedad” de una tonalidad. Dependiendo de cómo lo usemos, puede transmitir bastante energía.

Veamos ejemplos y así podréis llegar a vuestras propias conclusiones: [Rainbow Eyes](#), de Rainbow. [All along the watchtower](#) (prefiero la versión de Hendrix y por eso enlace esa). [Child in time](#), de Deep Purple. Ejemplos de que también puede ser energético por su sonoridad simple y directa serían [Rock you like a hurricane](#) o [Rhythm of Love](#), de Scorpions.

## ■ Modo Locrio

De los siete hermanos, el que salió rarito. Su sonoridad es extraña, tal vez oscura o enfermiza o de alguna manera hostil. Siempre digo que si fuera una persona, sería Gollum. Resulta difícil de mantener en el tiempo, es tan inestable que cuesta identificar el VIImin7b5 como centro tonal, y en cuanto aparece otro acorde, tendemos a relacionar los sonidos con respecto a él. El Locrio suele requerir movimiento hacia otros lugares de la tonalidad.

Precisamente por ello es muy interesante, y os animo a echar un vistazo al reverso tenebroso de la música escuchando un par de ejemplos: Dos de Metallica serían [Holier than Thou](#), y [Wherever I may roam](#), que oscila entre el Frigio y el Locrio pero la estrofa suena más bien a locrio. También tenemos [Army of Me](#), de Björk, y el genial riff de [Juicebox](#), de The Strokes. Este último es un buen ejemplo de que todo depende de la intención del compositor (dotando de un ritmo surfero y animado a un modo muy disonante, consiguen un efecto bastante original, fresco, descarado y macarra) y de que elegir un modo para transmitir una sensación es sólo una *pauta* para dar el primer paso.

## 6. Progresiones armónicas para sugerir un modo concreto

En el punto 4 decíamos que podemos asociar cada modo a un tipo de acorde, o cada tipo de acorde a una serie de modos. Pues bien, también hay conjuntos de acordes (progresiones armónicas) que tienden a imponer un modo, ya que el acorde sobre el que tienden a reposar es precisamente el que asociamos a un modo determinado.

Si tocamos sobre un solo acorde, puede haber cierta ambigüedad, ya que un mismo tipo de acorde puede ser el resultado de armonizar diferentes grados de una tonalidad, y por tanto corresponder a modos diferentes (esto puede usarse para ir cambiando de unos a otros sobre una misma tónica, de hecho es una práctica muy común). Por ejemplo, si el acompañamiento es todo el rato un acorde min7, podemos improvisar melódicamente sobre él aplicando indistintamente los modos Eólico, Dórico o Frigio, e incluso ir cambiando de unos a otros.

En cambio, si aparecen varios acordes, uno de ellos se erigirá como centro tonal al caer en compases fuertes o al tener más duración que los demás, y el resto ayudarán a definir la tonalidad, completando la información necesaria para establecer el modo. Esto no sólo ocurre desde un punto de vista analítico; es algo que se percibe al escuchar, aunque ni sepamos lo que es un modo, una tonalidad o un acorde. Así que, si queremos imponer en una composición el sonido de un modo en concreto por medio de acordes, tenemos que hacer paralelamente dos cosas: Una, que la fundamental del modo suene insistentemente o que el acorde que asociamos al modo se ubique en los compases fuertes. Y dos, que otros acordes ayuden a definir la tonalidad, esto es, que contengan las notas que faltan para que hayan aparecido las 7 notas diatónicas, eliminando toda posible ambigüedad. En caso de que no aparezca alguna nota, tenemos al menos que asegurarnos de que aparece la que forma el intervalo característico del modo.

En el ejemplo de un acorde min7, elegimos (por decir uno) el Dórico. Necesitamos que la progresión repose sobre el acorde IImin7, que contiene los intervalos (1,b3,5,b7) del modo. Nos faltan la segunda Mayor, la sexta Mayor (y necesitamos esta nota especialmente, ya que es la más característica del Dórico) y la cuarta Justa, es decir (2,4,6) con respecto a la fundamental del Dórico (grado II de la Tonalidad). Las podemos encontrar todas en el acorde IIImin7. Así que una progresión que nos sugiere la sonoridad del Dórico sería alternar los dos acordes en bucle:

| : IImin7      | IIImin7      : |

(si estamos en Do Mayor, Dmin7 contiene DFAC y Emin7 las notas que faltan, o sea EGB y también D)

Hay otras posibilidades, teniendo en cuenta algunas observaciones:

- El acorde de séptima (Mayor con séptima menor) únicamente se da sobre un grado de la escala, el V. Por tanto, cuando aparece un V7 ya nos indica bastante en qué tonalidad estamos (si bien es cierto que sobre un acorde de dominante, varias otras escalas son aplicables). Tiene que aparecer la fundamental del modo que queremos para que relacionemos la tonalidad con ese sonido, pero un acorde V7 siempre nos vendrá bien para definir la tonalidad. ("Oye cómo va" suena dórico precisamente por esto, los acordes son IImin7 y V7).
- Dos acordes tríada de dos grados consecutivos cualesquiera contienen casi todas las notas de la escala, y con que al menos uno de ellos sea cuatríada, ya tienen todas.
- Dos acordes mayores (tríada) a distancia de un tono el uno del otro, dentro de una tonalidad, sólo pueden ser IV y V, por lo que establecen en qué tono estamos. Si además el V lo presentamos como V7, definimos la tonalidad completamente por todos los motivos anteriormente mencionados (es un dominante, son dos acordes en grados consecutivos, contienen todas las notas de la tonalidad). Si presentamos estos dos acordes con bajo en la fundamental del modo que queremos, es una forma casi infalible de establecer la sonoridad del modo elegido. Por ejemplo: IV/II (IV con bajo en II) seguido de V7/II sonará inequívocamente dórico.

(Pop Rock)      7 modos      Carlos Miron

En la imagen se muestran siete progresiones armónicas que sugieren por orden cada uno de los modos. Si se copia en [iReal Pro](#), el programa reproduce los acordes. [Aquí](#) está en MIDI (desde un secuenciador podéis editarlo, cambiar la tonalidad o el tempo). Y en formato Band in a Box, [aquí](#).

Todas tienen C (Do) como nota fundamental de cada modo, por lo que cada línea está en una tonalidad diferente:

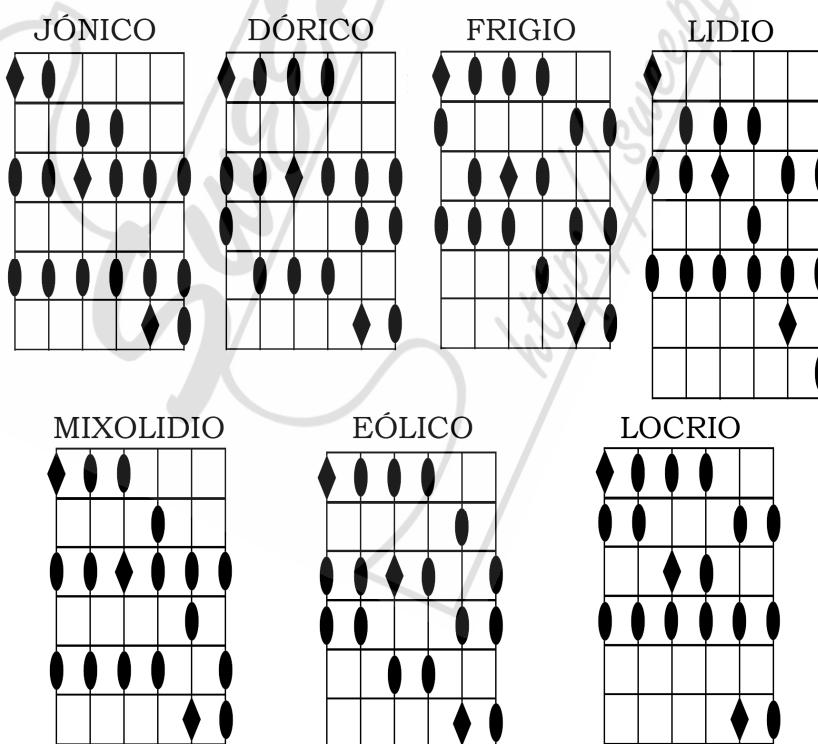
Línea	Modo	Tonalidad
1	Do Jónico	C Mayor
2	Do Dórico	Bb Mayor
3	Do Frigio	Ab Mayor
4	Do Lidio	G Mayor
5	Do Mixolidio	F Mayor
6	Do Eólico	Eb Mayor (= C menor)
7	Do Locrio	Db Mayor

Estas son las distintas progresiones que yo utilizo para que mis alumnos practiquen todos los modos sobre la misma fundamental, que es muy buen ejercicio ya que permite observar las diferencias entre las notas de unos y otros y percibir el sonido de cada uno de ellos al tocarlos.

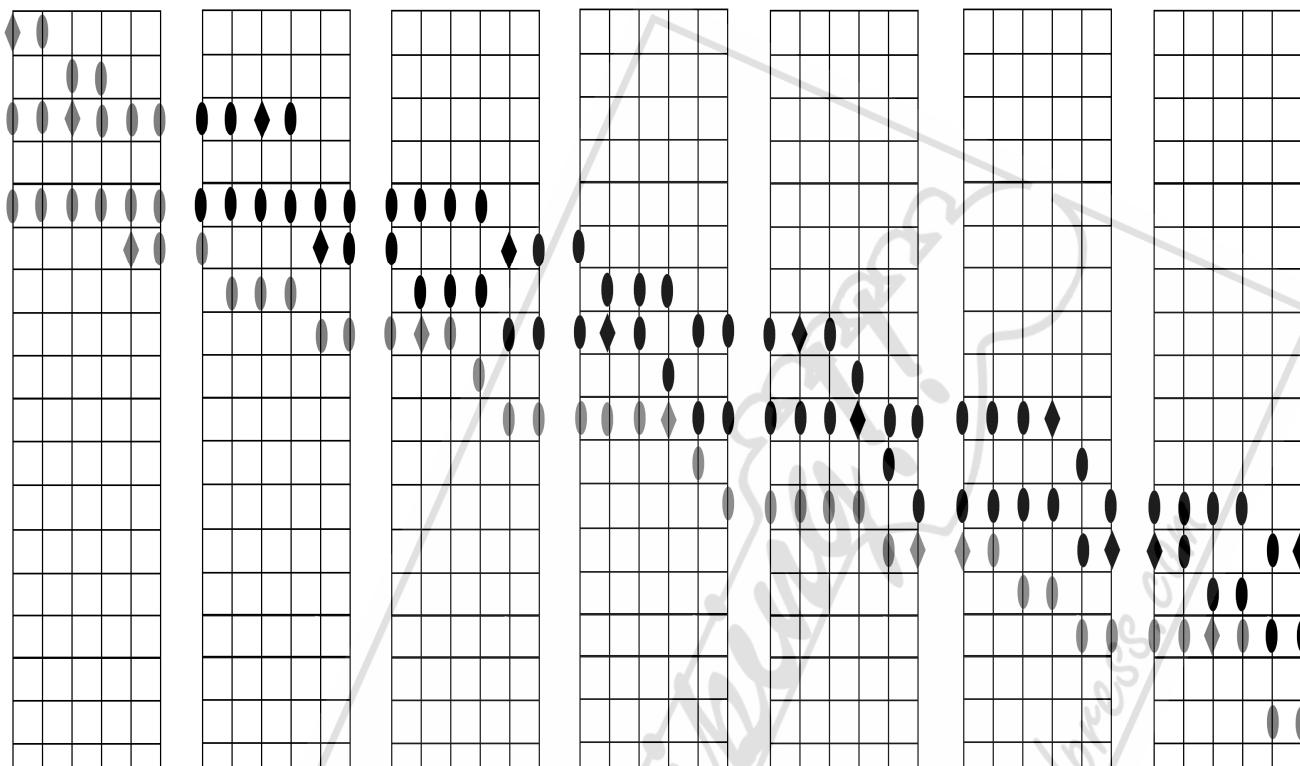
## 7. Digitaciones de los 7 modos

El modo en el que estamos tocando depende de aspectos tales como las progresiones armónicas utilizadas, o las notas implicadas en las melodías. NO DEPENDE EN NINGÚN CASO de en qué digitación estamos tocando porque cada una de las digitaciones de la escala Mayor contiene los 7 modos. Es decir, cuando hablamos de un modo hablamos de una sonoridad que se produce en función de qué grado de la escala sea el punto hacia el que tienen tendencia la armonía o las melodías. Es una cuestión puramente sonora (por lo que tampoco existe tal cosa como los “modos de guitarra”; los modos son los mismos en la guitarra eléctrica que en el piano o en el clarinete). Asociamos ciertas digitaciones a ciertos modos porque es útil que haya por lo menos dos octavas completas desde la fundamental de un modo sin tener que hacer cambios de posición. Pero en la digitación que asociamos por ejemplo al Jónico podemos tocar sobre una progresión armónica que suene a Mixolidio, o a cualquier otro modo. Intento evitar que se confundan los modos con las diferentes digitaciones de la escala Mayor. UN MODO NO ES UNA DIGITACIÓN, aunque normalmente asociemos una de ellas a cada modo.

Aclarado esto, he aquí las digitaciones de los 7 modos diatónicos, con fundamental (rombo) en sexta cuerda, dedo 1, aplicando el criterio de digitación “tres notas por cuerda”, que es el más recomendable en este caso:



La siguiente imagen muestra cómo se solapan las siete digitaciones (cuando una nota coincide entre una digitación y la anterior, aparece en negro en vez de en gris). En este caso, el rombo que indica la fundamental corresponde a la Tónica de la escala Mayor, de forma que se puede ver dónde se ubica ésta en las siete digitaciones, para que quede claro que todas ellas corresponden a la misma tonalidad y que en todas ellas podemos tocar en cualquiera de los modos:



## **8. Ejercicios de Teoría y de Técnica para practicar los modos**

Como siempre digo, la mejor forma de interiorizar toda esta información es ponerla en práctica muchas veces. Así que aquí tenéis una serie de [ejercicios](#) que os obligarán a pensar en todo esto y tal vez releer la lección. Al hacerlos surgirán dudas, y espero que podáis aclararlas comparando vuestras respuestas con las [soluciones](#).

Pero al final, se trata de tocar la guitarra, así que en [este enlace](#) tenéis una lección de técnica para que los dedos aprendan a recorrer estos caminos ellos solos, mientras vosotros os concentráis en la música, y no en “dónde pongo el dedito”.

Y por mi parte, nada más. Espero que todo esto os sirva para crear, experimentar, explorar y pasarlo bien. Suerte con ello y hasta la próxima!