

Cutaway

GUITAR MAGAZINE

Entrevista **JACK GARDINER**

Fender 50 Broadcaster

PRS SE Silver Sky

Modificando un BOSS DS1

Taller: aumenta las prestaciones
de tu guitarra



y además
didáctica,
multimedia, casi
famosos y mucho
más...

Sumario 107

05	Entrevista
	Jack Gardiner
	Guitarras
12	PRS SE Silver Sky
16	Fender 50 Broadcaster
	Pedales y Efectos
22	Modificando un BOSS DS 1
	Taller
25	Pequeñas modificaciones. Aumenta las prestaciones de tu guitarra
28	Casi Famosos
29	Multimedia
	Didáctica
31	II-V-I Tocando "Tocando los cambios" I
33	II-V-I Tocando "Tocando los cambios" II
40	Your Song-Conmoviendo al personal
43	La columna inestable XXXI Construcción de solos con arpeggios

Editorial

Jack Gardiner es uno de esos guitarristas que han eclosionado a través de su exposición en redes sociales como Instagram. Originario de Liverpool tiene su cabeza de cuartel en Suiza.

En Guitar World destacan su dedicación a dominar el control, la teoría, la técnica y el fraseo en varios estilos.

Es un renombrado músico de sesión y hemos tenido la oportunidad de charlar con él de las cosas que más nos gustan en el mundo de la guitarra.

También contamos con reviews como siempre de clásico y moderno como es una Fender Nocaster original de 1950 o una PRS SE Blue Sky John Mayer.

En el taller modificamos un BOSS DS-1 y exponemos algunos tips para mejorar tu sonido con la guitarra.

Una potente sección de didáctica en todos los estilos y el resto de secciones habituales completan el número de este mes.

Gracias por seguir ahí.

José Manuel López
Director

Guitar
Lions

Los mejores cursos de GUITARRA ONLINE

WWW.GUITARLIONS.COM

- ✓ Vídeo en calidad 4K
- ✓ Teoría musical
- ✓ 460 CLASES
- ✓ Multicámara
- ✓ Backing tracks
- ✓ 32 Cursos
- ✓ Partituras virtuales
- ✓ PC, móvil, tablet
- ✓ 370 PDF
- ✓ Descarga PDF
- ✓ Acceso 24 h
- ✓ 830 mp3
- ✓ Tutor personal

Ver cursos



LA INNOVACIÓN NUNCA DESCANSA

STRATOCASTER® HSS AMERICAN ULTRA II

La Stratocaster HSS American Ultra II representa la cúspide del diseño, el rendimiento y la artesanía moderna de Fender. Disfruta de los contornos de cuerpo aerodinámicos, de los acabados nuevos y llamativos y de nuestros mástiles quartersawn de rápida ejecución. Además, descubre las nuevas pastillas Ultra II Noiseless™ "Hot Strat" para unos tonos Fender articulados y potentes, y las Haymaker™ Humbucker que desatan un gruñido crudo y expresivo.

Fender®





JACK GARDINER

Tuvimos para este número un encuentro con el guitarrista inglés Jack Gardiner, conversamos sobre muchos temas y como todos los grandes, nos habló de la forma más espontánea y amable, veamos.

¡Hola Jack! Muchas gracias por tu tiempo, es un honor para nosotros que estés acá. Hemos sido espectadores de tu contenido y bueno, es muy grato para nosotros tenerte como invitado.

Gracias Cris, tardamos un buen tiempo en comunicarnos pero finalmente estamos aquí, es una alegría para mi de discos gigante, recuerdo que le

gustaba muchísimo una banda llamada "The Grateful Dead" y muchas de ese tipo, de tipo hippie digamos.

El bajista favorito de mi papá era John Patitucci, eso hizo que yo estuviera expuesto desde muy niño a la música de Chick Corea, también muchísima música de Hendrix y bueno, otros más.

Siempre quise tocar guitarra, tengo videos en que estoy con quizá 2 ó 3 años con guitarras de juguete imitando lo que veía en la TV, sobre todo copiando lo que hacía Hendrix.

Algo que es curioso es que mi padre no quería que yo estudiara música, él tenía algunos amigos que eran mú-

.Comencemos por saber un poco más de ti, ¿cómo comenzaste en la música?

Bueno, mi papá es bajista así que siempre hubo música en casa. Mi papá tenía muchos conciertos todo el tiempo entonces estábamos acostumbrados a ese ambiente, además de esto tenía una colección de discos gigante, recuerdo que le gustaba muchísimo una banda llamada "The Grateful Dead" y muchas de ese tipo, de tipo hippie digamos.

El bajista favorito de mi papá era John Patitucci, eso hizo que yo estuviera expuesto desde muy niño a la música de Chick Corea, también muchísima música de Hendrix y bueno, otros más.

Siempre quise tocar guitarra, tengo videos en que estoy con quizá 2 ó 3 años con guitarras de juguete imitando lo que veía en la TV, sobre todo copiando lo que hacía Hendrix.

Algo que es curioso es que mi padre no quería que yo estudiara música, el tenía algunos amigos que eran músicos clásicos que iniciaron tocando muy jovenes y luego como a los 11 años de edad se retiraron, creo que mi papá temía que yo hiciera lo mismo.



Tengo un recuerdo muy presente en mi cabeza de hace mucho tiempo, mi padre tenía un dvd, creo que era de "Zappa plays Zappa", un día el lo estaba viendo y yo jugaba o hacía algo distinto pero, en el momento que escuché a Steve Vai me detuve y supe de inmediato que eso es lo que quería hacer con mi vida.

Esos fueron los inicios, luego de eso comencé con la guitarra clásica y poco tiempo después tuve mi primera guitarra eléctrica, tuve también mi primera banda de niños en la que tocábamos música de Metallica, entre otras cosas. Siempre estuve obsesionado con gente como Vai, Gilbert, Malmsteen, todos estos "shredders" de los 80s.

Algo chistoso es que mi padre y yo no hemos tocado muchas veces juntos, mi hermano menor es baterista pero aún así, no han sido tantas veces. Lo hacemos de vez en cuando porque es divertido pero bueno, espero poder hacerlo de nuevo pronto.

¿Con todo este trabajo como creador de contenido, aún tienes una rutina diaria de práctica?

No puedo decir que tengo mucho tiempo de práctica, la rutina cambia mucho cuando tienes familia. Ahora mismo mi tiempo esta copado por crear videos, grabar en proyectos

Con el Quad Cortex he logrado tener el mismo sonido que tengo en el estudio, es confiable y puedo modificar en tiempo real si es necesario

“

propios y de otras personas, crear contenido para las marcas que me apoyan... esto genera que tenga muy poco tiempo de práctica.

Debo decir que si toco todos los días pero no son sesiones de práctica como las que tenía antes en las que podía estudiar 4 horas o más y enfocarme en cosas específicas, de ese tiempo ya no tengo. ¿Sabes? Siempre bromeo con mi esposa acerca de esto, le digo: "Quisiera tener 2 semanas libres de todo, en esas semanas tendría el tiempo de práctica para temas específicos, justo como cuando era un adolescente."

Sin embargo, siempre que estoy trabajando en un nuevo curso o haciendo música, agendo tiempo de práctica antes de la grabación (audio o video), esto para interiorizar cada parte.

Mi tiempo de práctica ahora es crear cursos o hacer música, si eso puede tomarse como tiempo de práctica de una forma distinta.

¿Más allá de crear contenido que interese a la gente, creas o trabajas en cosas que personalmente te gustan a ti?

Si, busco tiempo para ello. De hecho, estoy obsesionado con la banda "Dirty Loops", toda la rearmonización que





usan me encanta, soy un seguidor fiel de su trabajo. Toqué con ellos hace unos días y bueno, la pasamos increíble.

Actualmente estoy trabajando en mi nuevo disco, lo que busco en esta música es acercarme a lo que siempre me ha gustado, a que el sonido en mi cabeza quede ahí, para este disco tendré colaboraciones con grandes músicos, pronto estará listo.

Me mantengo creativo tocando y creando la música que me interesa.

¿Cómo se mantiene el balance entre lo que quieres hacer como guitarrista y lo que piden las compañías que te apoyan?

Definitivamente es algo que siempre debes considerar antes de aceptar un apoyo. Soy muy feliz de poder trabajar con compañías como Neural DSP, ellos son muy tranquilos en cuanto a lo que acordamos para crear, me dicen siempre “Queremos que seas tu”, lo que me da libertad creativa todo el tiempo.

En algunos momentos nos reunimos para pensar juntos en ideas, quizá covers de canciones, rearmónicas, etc, eso siempre funciona bastante bien.

Siempre pienso en cómo dejar mi sonido e ideas en cada cosa que hago, un ejemplo de ello son los covers o las grabaciones en las que participo.

También hay otro tipo de compañías, he tenido ocasiones en las que me dan productos para hacer reviews pero al revisarlos me doy cuenta de que no son lo que dicen ser, en esos casos de inmediato digo que no y devuelvo el producto.

Con esto quiero decir que si el producto no me gusta, no es lo que ofrece, no pongo mi nombre en ello, esto forma parte de mis principios, de lo que soy yo como persona, debo ser honesto con la gente y con la música.

Este año 2024 me planteé propósitos claros en este tema, lo que me propuse fue crear videos únicamente de las cosas que yo usaría y que siento que pueden ser de beneficio para los demás.

Junto con esto... música original... uno de mis objetivos principales de este año fue crear música, grabar un nuevo disco, en esto estoy y me encuentro completamente satisfecho. Bueno, también debo tener tiempo para la familia, es igual de importante.

Ok, debemos hablar de guitarras. Cuéntanos, ¿qué usas actualmente?

¡Ibanez! Ellos me contactaron un día en 2020, recibí un mail como a las 3:00 am (la persona estaba en U.S.A.), yo estaba medio dormido y por esos días mi esposa estaba embarazada.

Recuerdo leer el mail y quedar como detenido en el tiempo, ¡era mi sueño hecho realidad!

Siempre he amado esta compañía, ya sabes: Vai, Gilbert, etc. Me escribieron diciendo que lanzarían una nueva guitarra y que querían que yo fuera uno de los artistas que hiciera parte de la promoción. Fue una de las "headless" la serie Q, yo siempre he sido un tipo de Strat, mucho más tradicional.

La gente de Ibanez fue tan amable desde el principio que también se ofrecieron a enviar una AZ ya que era más de mi estilo. Cuando llegaron las

guitarras a mi casa quedé impresionado, ambas eran tremendas pero, en definitiva, soy un "Strat Player" un tipo de HSS.

La AZ que recibí es increíble, aún la conservo. Lo único que quise cambiarle fue el registro, las AZ tiene 22 trastes y yo quería una de 24, final-

mente después de un tiempo la gente de Ibanez Custom Shop hizo una para mi, esa es mi guitarra principal en estos días.

Algo curioso es que cuando estábamos trabajando en la de 24 trastes, me preguntaron: "¿Qué color quie-

res? ¿Nos das un ejemplo?", yo quería azul y encontré uno en la página de la marca, resultó ser que estaba en la guitarra más barata que puedes comprar con ellos, ¡me encantó el color! Algunos de ellos no sabían que ese color estaba en su guitarra más low cost, (risas).

Las personas de Ibanez siempre han sido extremadamente amables conmigo, me siento muy afortunado de poder trabajar con ellos y contar con su apoyo. Quiero que sepas que ellos son como una familia para mi, todos han sido buenos conmigo, nos conocimos personalmente en Japón durante una gira, nuestra relación no se siente como de negocios, aunque claramente es un negocio, pero se siente mucho más cercano, son realmente muy buenas personas.

Me siento muy bien con las personas de Neural DSP e Ibanez, en verdad son grandes amigos personales y socios profesionales.



Volviendo al tema inicial, siempre soy completamente honesto al momento de recomendar algún producto, estoy convencido de que es lo más honesto que puedes hacer con toda la gente que te sigue y ve tu trabajo.

Eres usuario del Quad Cortex, ¿qué puedes contarnos acerca de esa unidad?

Debo decir que es un equipo muy fiable, en realidad me he tomado el tiempo de aprender a usarlo y con ello he logrado un sonido sólido con el que me siento a gusto.

Solía ser usuario de los amplificadores de válvulas pero en realidad era complejo encontrar un sonido que se asemejara al que tenía en mi estudio, siempre dependes de la sala, del sistema de amplificación del espacio, del ingeniero, etc.

Con el Quad Cortex he logrado tener el mismo sonido que tengo en el estudio, es confiable y puedo modificar en tiempo real si es necesario.

Me encantan los amplificadores reales, pero bueno, ya sabes, hay que buscar que es lo que funciona bien para lo que haces.

¿Qué proyectos vienen?

Actualmente estoy trabajando en un nuevo curso sobre improvisación. Estoy muy enfocado en mi nuevo disco, como dije antes tengo muchos invitados especiales y estoy muy contento de ello, ha sido complejo poder encontrar tiempo en sus agendas pero todos estamos trabajando juntos para lograrlo.

Quiero también enfocarme en hacer algunos shows en vivo, algunos clinics también pero quiero ponerle especial atención a poder tocar en vivo de nuevo, ya sabes, hacer música.

Extraño mucho tocar en vivo, la pandemia nos mantuvo mucho tiempo fuera de los escenarios... lo extraño mucho y quiero tener más tiempo de tocar en vivo, con banda, ya sabes,

conoces bien el sentimiento. Para mí no importa si hay 5 ó 5000 personas de audiencia, quiero tocar en vivo.

Gracias por tu tiempo Jack, me he divertido y he aprendido muchísimo en esta conversación, estoy seguro que los lectores estarán muy emocionados de verte en el nuevo número.

Gracias Cris, ha sido un placer para mí.

Cris Torres.



Cutaway
GUITAR MAGAZINE
+ QUE UNA REVISTA

Échale un vistazo a nuestra **web**, encontrarás noticias de interés, vídeos didácticos, demos, entrevistas, reviews...





FROM COUCH TO CAMPFIRE

Meet the Guild® Traveler guitar, your ideal companion for musicians on the move and anyone looking for a portable, comfortable playing experience that delivers great sound. Crafted with all-mahogany tonewoods, renowned for their rich, warm sound and great resonance, the Guild Traveler guitar delivers impressive projection and depth thanks to its arched back design. This mini-dreadnought acoustic guitar features a compact 22 3/8-inch scale, perfect for travel and everyday play, whether at home or on the go.

[GUILDGUITARS.COM/TRAVEL-ACOUSTIC-GUITAR](https://www.guildguitars.com/travel-acoustic-guitar)

© 2024 Yamaha Guitar Group, Inc. All rights reserved. Guild and the Guild logo are trademarks or registered trademarks of Yamaha Guitar Group, Inc. in the U.S. and/or other jurisdictions.



PRS SE Silver Sky

John Mayer ha estado bastante asociado a Fender a lo largo de su carrera. Ha utilizado algunas Stratos vintage y también ha tenido algunos modelos signature dentro de la Artist Series y de la Custom Shop en donde John aportaba sus especificaciones para conseguir el sonido blues-rock que le caracteriza.



La relación entre John Mayer y Fender no terminó demasiado bien, dejando al guitarrista de usar la marca.

Un artista con Mayer es una imagen codiciada porque puede ser un buen prescriptor y rápidamente encontró otro fabricante con quien establecer una relación y aquí aparece Paul Reed Smith y por ende el primer modelo bajo las specs de John.

La PRS John Mayer Silver Sky original llegó en 2018 con tres de las pastillas de bobina simple 635JMR co-diseñadas por Mayer buscando un sonido uniforme.

Presentaba un mástil de arce en forma de "C" con diapason de arce o palorrosa y radio de 7 1/4" estilo vintage, cejuela de hueso, cuerpo de aliso, clavijero de bloqueo y puente trémolo de seis selletas. Muy cercana a una Stratocaster de primeros 60 en sus características.

Un buen instrumento con un precio alto siendo de serie y por otro lado una controvertida aproximación de PRS a la Stratocaster.

Casi necesariamente poco después PRS lanzó la SE Silver Sky para hacer un modelo más accesible que resultó un éxito de ventas muy importante llegando a vender en Reverb durante el 2022 más unidades que Stratos la propia Fender.

Ahora vamos a revisar la PRS SE Silver Sky.

Construcción, pala, mástil

La guitarra viene en una resistente funda de transporte, es de construcción atornillada y está encordada con PRS Classic 10-46 y con un atractivo acabado Stone Blue, que parece una mezcla del Seafoam Green y el Daphne Blue clásicos de Fender.

Los acabados se ven correctos y el ajuste como se espera de una PRS. Esta unidad pesa 3,6 kg sintiéndose ligera. El instrumento se siente realmente bien contra el cuerpo, perfectamente equilibrado en la correa y muy cómodo.

Esto pinta bien para una guitarra que cuesta menos de la mitad que su hermana, veremos donde se ha ahorrado para conseguir esto, más allá de su construcción en Indonesia.



La pala es la habitual en PRS pero invertida, por lo incongruente que pueda parecer a primera vista contribuye a una sensación mucho menos rígida de las cuerdas de lo que se espera de una escala de 25,5 pulgadas.

Presenta un clavijero de estilo vintage (de bloqueo en su hermana mayor) aún así se siente suave, práctico y en la base frontal de la pala se ubica la placa que cubre el acceso al alma PRS de doble acción. La cejuela es de hueso sintético, siendo de hueso en su hermana mayor.

El mástil es de arce, está basado en un perfil vintage que ha sido modificado por PRS para proporcionar una interfaz convincente y fácil de tocar. Su ancho a la altura de la cejuela es de 41mm llegando a 56 mm al llegar al cuerpo. Resulta delicioso al tacto con su acabado satin.

En esta guitarra está emparejado a un diapasón de palorrosa de 8.5 de radio, que alberga 22 trastes médium

y en donde los marcadores de posición son los “small birds”.

Cuerpo, electrónica

El cuerpo está construido en poplar (álamo) una madera de grano cerrado. Es muy similar al aliso en el peso y el tono, pero no es tan popular debido al color y dibujo de la veta. En general, es una buena opción para una guitarra de gama media con color sólido.

Tiene los rebajes para el antebrazo y la barriga que facilitan la comodidad al tocar.

Monta un set de pastillas 635JM “S” en posiciones de puente, central y mástil, la S indica su origen indonesio, algo que marca diferencia con la Silver Sky inicial.

El arma secreta de la Silver Sky original también está intacta: el control de tono inferior controla la pastilla del puente.

La Stratocaster de Fender no ofrece control de tono para la pastilla del puente.

Eso significa que cuando el sonido en la posición uno se vuelve quisquilloso, no hay otro recurso que bajar el volumen de la guitarra (que en los circuitos vintage también corta los agudos), el amplificador o cambiar las pastillas.

No es así aquí, tenemos un master de volumen y dos controles de tono además del selector de cinco posiciones para las pastillas.

El puente seleccionado es una unidad de trémolo con dos puntos de anclaje y seis selletas. Funciona con suavidad y no entorpece la afinación.

En uso

La conectamos a un Kendrick Black Gold 35 a válvulas, un ampli del triste y recientemente desaparecido Gerald Kendrick, la guitarra no se anda con rodeos: suena muy bien.





Las cinco posiciones muestran un sonido completo, cálido con una respuesta muy rápida. La sonoridad de la guitarra se manifiesta equilibrada y sin saltos de volumen o de timbre al cambiar de pastilla. Es una Stratocaster moderna.

La pastilla del mástil tiene una respuesta particularmente de alta fidelidad, detallada y cremosa. La pastilla central que siempre la tenemos un poco olvidada, aquí solo por ella misma ya vale el peaje de entrada. Ya llegando a la pastilla de puente, que muchas veces es ingobernable, en la Silver Sky el control de tono ayuda a perfilarla, parece más una P90 de baja salida. Hay una redondez agradable al principio de la nota y la articulación se mantiene en todo momento.

Al aumentar la ganancia aparecen tonos perfectos para el pop y el radio de 8,5" hace que los bends, el vibrato y esos pequeños micro-slides que tanto molan en el neo-soul salgan con alegría.

Los modelos signature siempre son un poco rechazados porque están concebidos para el artista en cuestión y por muy fan que seas

no siempre coinciden las especificaciones con los gustos personales. Aún así la PRS SE Silver Sky puede ser una opción principal porque lo tiene todo para serlo ¿por qué no?

José Manuel López

FICHA TÉCNICA

Fabricante	PRS Guitars
Modelo	SE Silver Sky
Cuerpo	Poplar
Mástil	Arce
Diapasón	Palorrosa
Trastes	22 Medium Jumbo
Cejuela	Hueso sintético
Puente	2 point steel tremolo
Hardware	Cromado
Clavijero	Vintage-Style
Pastillas	3 x 635JM "S"
Controles	Volumen y 2 x Tono
Entrada de jack	Frontal
Acabado	Stone Blue

Fender 50 Broadcaster

LOS ORÍGENES DE LA GUITARRA ELÉCTRICA



Nos encontramos en 1950, Estados Unidos. Todo parece posible, la energía atómica, la carrera espacial, aviones a reacción... en este contexto casi visionario, algunas personas están trabajando y creando cosas que cambiarían el futuro. Dentro de lo que es la historia de la guitarra eléctrica y por ende de la música, Leo Fender es una de ellas. La idea de construir una guitarra de cuerpo sólido, con el mástil separado y ensamblado con tornillos, su facilidad para tocar con ella y su posterior producción masiva, son fundamentales en ese cambio que estaba al llegar.

Entre el otoño de 1950 y hasta febrero de 1951 la Broadcaster se va abriendo camino como pionera de las guitarras de cuerpo sólido. En Cutaway tenemos el placer de analizar una de estas Broadcaster, en concreto la número de serie 0081, que pertenece a Nacho Baños, una autoridad en estas guitarras y autor de Blackguard, un libro que es una absoluta referencia.

Sabemos que en Fender los números de serie no siempre son correlativos, esta Broadcaster casi coincide con una guitarra Esquire de cuerpo de pino que se hizo para Hal Hart a finales de verano del año 50, esta tenía incrustaciones de metal en el cuerpo y mástil macizo, sin alma ajustable y su número de serie es el 0087 por lo que comparando características de una y otra se puede situar en octubre de 1950.

Vamos a ir analizando la guitarra siempre sin dogmatizar, la visión al estilo Cutaway.

Pala y mástil

La pala es la habitual en las Broadcaster y en ella se observan una serie de particularidades, la principal y más significativa es que el tapón de la varilla del alma es de arce y no de nogal, también emplea arandelas en los clavijeros que no son el modelo propio de Fender, por lo que probablemente son las que llevaba Gibson. El logo spaghetti de Fender, plateado con el borde en negro y con el nombre del modelo. Monta clavijas afinadoras Kluson Deluxe de las llamadas "single line".

La cejuela de hueso, da paso al mástil de arce, en forma de "V" y de un tamaño considerable, de ahí la discusión que sostenían Leo Fender y Don Randall sobre la conveniencia de instalar un alma ajustable, en parte porque fuera necesaria, en parte por la patente sobre el mecanismo que pudiera tener Gibson.

El diapasón también es de arce con un radio de 7.25 y los marcadores de posición son dots ne-





gros en los lugares habituales, en él van alojados 21 trastes que en esta 0081 no son los originales puesto que ha sido retrasteada.

Cuerpo y electrónica

El cuerpo de esta guitarra es el propio en las Broadcaster con cutaway en la parte inferior y muestra alguna particularidad.

Durante el tiempo en que estaban decidiendo si instalar un alma ajustable o no en los instrumentos, ya se habían fabricado cuerpos que no llevaban el canal hecho en la madera por donde meter el destornillador y ajustar el alma, así que ese hueco se hizo de una manera tosca posteriormente.

“La cejuela de hueso, da paso al mástil de arce, en forma de “V” y de un tamaño considerable.”

Los canales para conectar las cavidades de las pastillas también tienen un acabado bastante basto, por lo que presumiblemente se hicieron a mano, o al menos no con una maquinaria muy establecida.

El golpeador es negro de baquelita, una especie de fibra vulcanizada, recubierto con laca. El puente, es el clásico de tres silletas compensadas, tiene una hendidura porque en algu-

na ocasión le instalaron un B-Bender, al repintarla se veían dos agujeritos en el cuerpo por la misma razón, aunque ahora no se notan.

Es bastante probable que al instalarle el B-Bender le cambiaran las selletas porque al ser de las primeras Broadcaster deberían de ser de acero. Las que monta actualmente son de latón también del año 50, puestas por su actual propietario.

En la parte posterior se ve que la serie de “ferrels” donde se asientan las cuerdas, están desalineados, seguramente porque el proceso empleado para instalarlos sería manual, de ahí la falta de precisión.

Al respecto de la electrónica, las pastillas son las que llevan un bobinado de 43 en lugar de 42, un poquito más fino y que le da algo más de salida. Miden ocho y pico casi nueve K, algo bastante más alto que las de producción posterior.

Los controles son los mismos de una Teleca pero al ser anteriores a 1952, el sistema que utiliza es el llamado “blend control” en donde el pote de tono no funciona propiamente como tal, si no que es un mezclador entre las dos pastillas.

“un instrumento único,
los orígenes de la guitarra
eléctrica y que sin duda
alguna es responsable de
la música tal y como la
conocemos hoy en día.”

En la posición de puente, al quitarle agudos, en realidad lo que hacemos es meter la pastilla de mástil en la mezcla, si lo cerramos del todo (todo grave) aparecen las dos pastillas mezcladas y si lo abrimos todo sólo la del puente.

En la posición del medio sólo se activa la pastilla del mástil sin control de tono.

En la posición frontal esta funcionando la pastilla de mástil con condensador para acercarse a los sonidos slap bass, que tocándolos en acorde ofrecen unas sonoridades densas. Esta combinación cambiara dos años después al montar un pote de tono propiamente dicho, aunque eliminara cualquier posibilidad de mezcla entre pastillas y se mantendrá con condensador hasta 1967.

Sonido y conclusiones

La guitarra suena muy bien en general, el hecho de ser un instrumento con esa masa, con ese mástil grueso y esa pastilla con más salida, le confiere un sonido más oscuro de lo habitual en una Telecaster, pero también más cremoso, rellena un poquito más. Los audios que acompañan





de los orígenes de la guitarra eléctrica y que sin duda alguna es responsable de la música tal y como la conocemos hoy en día.

Es evidente que solo esta al alcance de pocas personas el poseer alguna, apenas se hicieron alrededor de 200 Broadcaster y deben de quedar muy pocas y a precios prohibitivos, así que desde Cutaway nos alegramos de haberos podido acercar a una de ellas, no en vano forman parte de la cultura musical norteamericana.

este artículo clarifican un poco más la definición del sonido de la guitarra, que en su momento estaba enfocada a cubrir sonoridades country o de big-band y que luego empastaría perfectamente con el blues y el rock.

Resulta muy interesante haber podido disfrutar de un instrumento único,

José Manuel López

FICHA TÉCNICA	
Fabricante	Fender
Modelo	50 Broadcaster
Cuerpo	Fresno
Mástil	Arce en "V"
Diapasón	Arce
Trastes	21
Cejuela	Hueso
Puente	3 selletas compensadas
Hardware	Cromado
Clavijero	Kluson
Pastillas	Fender Broadcaster
Controles	Volumen y Tono
Entrada de jack	Pin lateral
Acabado	Butterscotch Blonde

Córdoba

STAGE

The Córdoba® Stage electric guitar delivers authentic nylon-string tone without feedback. Perfect for the stage, this guitar combines playability with Córdoba's signature sound.

NEW
Stage Hard Case
Available Now



BLACK BURST



TRADITIONAL CD



EDGE BURST



NATURAL AMBER

MODIFICANDO UN BOSS DS-1

No sólo músicos “anónimos” se han acercado al DS-1 debido a su bajo precio. Grandes e influyentes guitarristas lo han utilizado en multitud de grabaciones míticas y conciertos, y no parece que haya sido simplemente por motivos comerciales o de imagen. Con esto queremos decir que, pese a que existen multitud de modificaciones y potenciales “mejoras” sobre el circuito original, el DS-1 es un pedal perfectamente válido tal cual viene de serie. Los guitarristas, sin embargo, somos seres inquietos en lo que se refiere a sonido, así que no es de extrañar que este modelo en concreto haya sido objeto de experimentación por numerosos profesionales -y aficionados- del mundo de la electrónica aplicada al sonido.

El circuito es relativamente sencillo (y fácil de encontrar por internet) -que no simple-, como la mayoría de distorsiones basadas en amplificadores operacionales (op. mercado). Dejaremos fuera del análisis tanto el buffer de entrada como el de salida, así como el circuito flip-flop característico de la conmutación de los pedales Boss que, recordemos, no son True Bypass (ver Cutaway nº 4).



Básicamente, nos encontramos con una etapa inicial de amplificación y filtrado de la señal, que alimenta posteriormente al op. amp. que funciona como etapa de ganancia variable controlada a través del potenciómetro de "Dist". A la salida del op. amp. encontramos dos diodos enfrentados alternamente a masa, que son los responsables de recortar-distorsionar la señal.

Tras esto, tenemos un doble filtro pasivo controlado por el potenciómetro de "Tone" y, finalmente, un control de "Level" actuando a modo de Master Volumen. A primera vista, los componentes más susceptibles de ser transformados serán los diodos responsables del clipping así como los componentes del filtro responsable del control de tono. Como ahora veremos, no serán los únicos.

Otra característica del DS-1, relacionada con su bajo precio, es el empleo de condensadores de muy baja calidad en zonas por las que transcurre

directamente la señal de audio. La sustitución de estos condensadores -independientemente de la transformación de su valor original- es uno de los recambios imprescindibles que efectúan todos aquellos que ofrecen la modificación del DS-1 en el mercado de pedales. A partir de ahí, cada fabricante modifica el circuito a su gusto, ofreciendo en cada caso un resultado final ligeramente distinto. Vamos a centrarnos en aquellos que han tenido un mayor éxito comercial y son considerados hoy en día como "standards".

La modificación más conocida es la que efectúa Robert Keeley, denominada Ultra Mod. Básicamente, se sustituyen todos los condensadores por los que circula la señal por condensadores no polarizados, ajustando al alza la mayoría de estos valores. Además, cambia los condensadores responsables del filtro de tono, equilibrando la respuesta de agudos del circuito original. Por otro lado, se aña-



de un Led en serie a uno de los diodos de silicio responsables del clipping, para generar clipping asimétrico. Finalmente, coloca un nuevo condensador en paralelo con los diodos, de forma que se suaviza ligeramente la forma de la onda generada al saturar. Esta modificación nos ofrece un rotundo cambio en el sonido global del pedal, eliminando de forma importante el exceso de agudos y, simultáneamente, reduciendo el ruido de fondo que aparece en configuraciones con altos valores de "Dist".

Basada en los mismos parámetros se encuentra la llamada "All Seeing Eye" (ASE). La única diferencia con la anterior es que sustituimos uno de los diodos por un Led de 3mm. Este Led se sitúa dentro de la "o" de la palabra "Tone" que aparece en la serigrafía del pedal, ya que se ilumina en función de cómo atacemos la guitarra ofreciendo un efecto visual curioso. La diferencia de sonido con la Ultra Mod es sutil, aunque con suficientes

matices distintos. Al radicar la diferencia entre las dos modificaciones en tan sólo un diodo en la misma zona del circuito, Robert Keeley coloca un conmutador en la carcasa de forma que podemos elegir entre una u otra opción con el mismo pedal. La mayoría de usuarios afirman que el pedal se transforma en otro distinto y, generalmente, el cambio es a mejor. Nosotros coincidimos con esa opinión.

Otro de los más conocidos fabricantes y modificadores de efectos, Analog Mike, ofrece diversas modificaciones para el DS-1. La denominada Super-Mod transcurre por los mismos parámetros. Sustitución de los componentes de baja calidad y reajuste del tono general del circuito original, disminuyendo la respuesta en agudos. En este caso, sin embargo, emplea diodos NOS (muy probablemente, de germanio) para sustituir los diodos de clipping, ofreciendo un sonido ligeramente más cálido y orgánico. En el caso de los

DS-1 de reciente fabricación, sustituyen también el op. amp. por uno del tipo JRC, en lo que se llama Pro Mod. Navegando por la red, podremos encontrar multitud de modificaciones e ideas -más o menos profundas- lo

que confirma que el circuito es ideal para adentrarse en el mundo de la experimentación. Sencillo, barato y altamente documentado en la red. ¿Se puede pedir más?

David Vie





Pequeñas modificaciones

AUMENTA LAS PRESTACIONES DE TU GUITARRA

Hola a todos, en el anterior artículo hablamos de cómo instalar o cambiar las pastillas en una guitarra tipo Stratocaster, con tres pastillas singles con los típicos controles de volumen general, tono de pastilla de mástil y otro para las pastillas de puente y medio, en este os proponemos unas sencillas modificaciones que pueden ayudarnos a conseguir más versatilidad de nuestro instrumento.

La primera de ellas nos permitirá conseguir algunas combinaciones de pastillas extra que no se puede obtener con la configuración de origen, añadiendo la pastilla de mástil a alguna de las combinaciones habituales, explicaremos cómo conseguirlo mediante un "blender pot".

Con la segunda modificación la pastilla de puente nos dará un sonido con algo más de graves y twang, simplemente añadiéndole lo que llamaremos el Baseplate.

La tercera será el Treble bypass o Bypass de agudos, permitirá poder usar el volumen de nuestra guitarra para limpiar el sonido

cuando usamos overdrive o que no pierda agudos al bajarlo manteniendo el tono de nuestro instrumento.

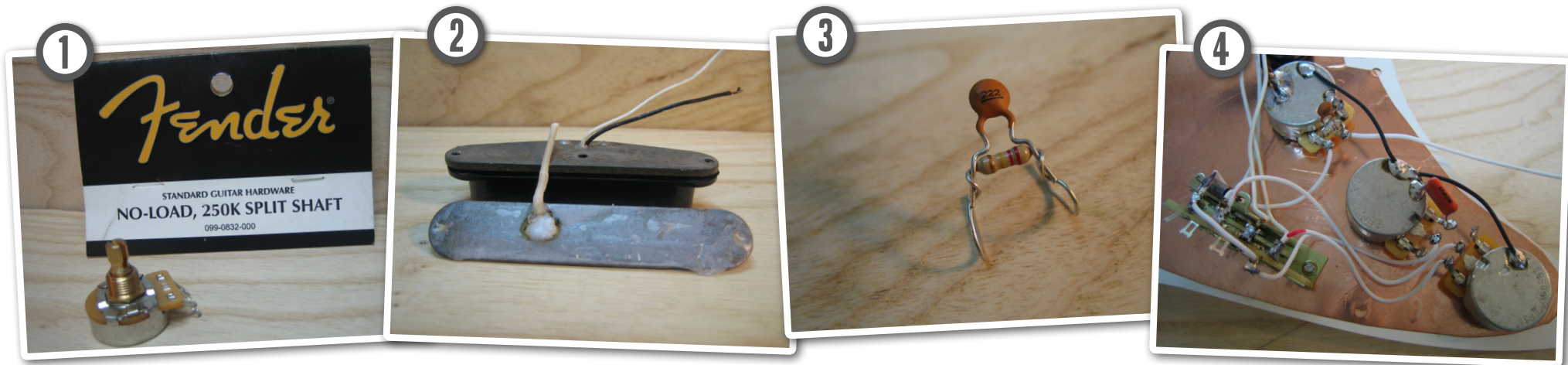
Todas ellas son asequibles ya que no suponen una inversión grande, las piezas para esta modificaciones pueden costar como mucho entre 25-35 euros, y simplemente con algunas nociones básicas sobre como soldar y un poco de paciencia, se pueden llevar a cabo.

Os recomendaría que revisaseis el artículo de "Trucos y consejos" del [número 14 de Cutaway](#) en él se explicaban los pasos preliminares y algunos consejos o sugerencias a la hora de preparar el lugar que nos servirá de

banco de trabajo, así como la forma de desmontar el golpeador y manipular la guitarra para evitar daños o desperfectos en el lacado, también se hablaba de ajustes finales en la altura de las pastillas.

Para llevar a cabo estas modificaciones necesitaremos las siguientes piezas y herramientas:

1 potenciómetro de 250K "No load" o "blender pot", se trata de un potenciómetro un tanto especial, al final de su recorrido tiene un "clic", en esa posición el potenciómetro queda en Bypass, se pueden encontrar como recambio de Fender, número de recambio 099-0832-000. **Foto 1**



1 Baseplate es una placa metálica que se colocara en la base de la pastilla de puente. **Foto 2**

1 Resistencia de 220K y 1 condensador de entre 680 pF (pico Faradios) y 2200 pF el By pass de agudos. **Foto 3**

Soldador, estaño, alicates para cortar cable, **destornillador de estrella** (phillips) ,**cinta de papel** de la que usan los pintores.

Blender pot:

La modificación del "blender pot" (potenciómetro mezclador) nos dará básicamente dos nuevas combinaciones de pastillas además de la posibilidad de graduar la mezcla. Lo que hace el potenciómetro es "añadir" la pastilla del mástil cuando estamos en la posición de puente o la de puente-medio.

Cuando estemos en la posición de puente y accionamos el "blender pot", sonaran la pastilla de puente y mástil mezcladas, según lo que abramos el potenciómetro tendremos más o menos pastilla del mástil en la mezcla, abier-

to a tope estarán las dos pastillas sonando, el timbre que se obtiene en esta posición es similar al de una Telecaster con el selector en la posición central (salvando las distancias)

Si el selector esta en posición 2 (puente y medio) lo que hará el "blender pot" es que suenen las tres pastillas a la vez, ya que añadirá a las dos que ya suenan la pastilla de mástil.

En las demás posiciones del selector no se producirá ningún efecto ya que no se verán afectadas por el "blender pot".

Para esta modificación haría falta sustituir uno de los potenciómetros de tono por un potenciómetro algo "especial" (yo suelo montarlo en el potenciómetro de abajo, el tono de la pastilla de medio y de agudos), se trata de un pote de 250 K No load **foto1**, Fender los vende como repuesto y no es más que un potenciómetro de 250K que al final del recorrido tiene como un clic, cuando se queda en esa posición es como si no estuviera en el circuito, esta bypaseado con

lo cual no afecta y no cambia el sonido original de la guitarra, sólo cuando actuamos sobre el añade la pastilla.

Para instalarlo lo soldaremos tal cual se ve en la **foto 4**, una patilla del pote al selector donde está conectada la pastilla de mástil y la otra patilla al contacto donde está la pastilla puente, ambas las he marcado con rotulador rojo para que se vean mejor.

Después conectaremos el cable negro de masa a la carcasa del potenciómetro tal cual estaba antes de sustituirlo.

Deberemos modificar un poco el cableado para dejar el tono central como único tono que afectara a todas las posiciones del selector de pastillas, para ello desconectaremos los dos cables de tono que salen del selector, el cable que sale del potenciómetro central de tono lo soldaremos a la salida del selector de pastillas según la **foto 5** y ya tendremos el control de tono master que afectará a todas las posiciones de pastillas.

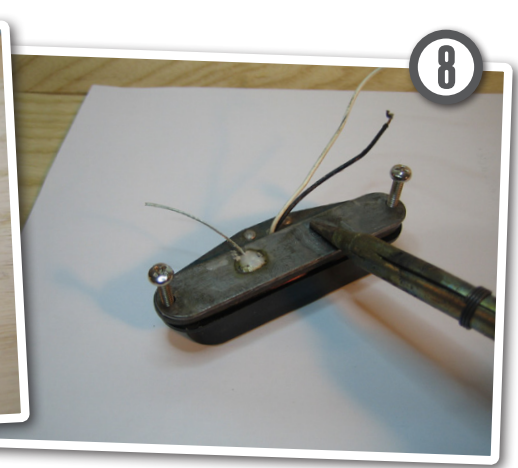
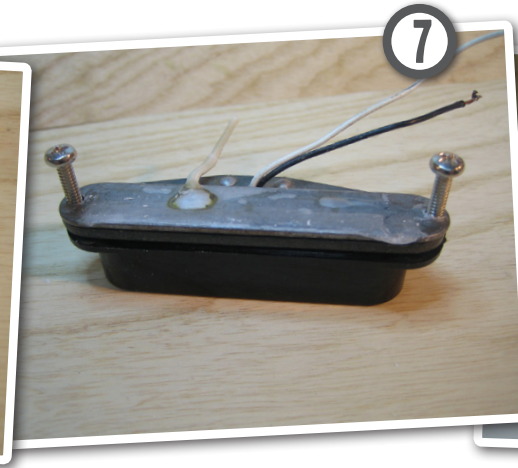
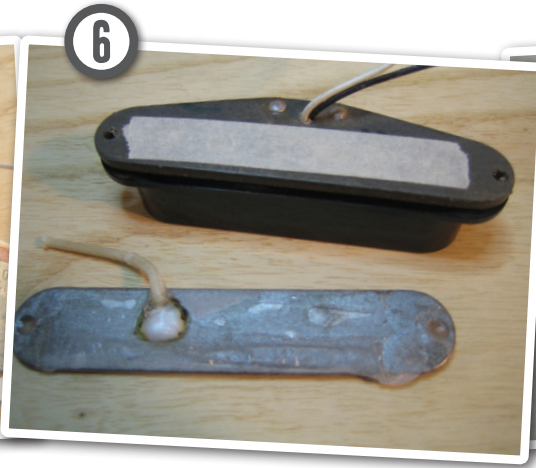
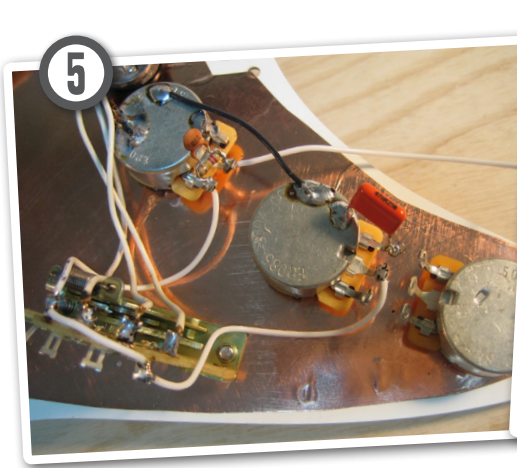
El Baseplate

Mediante la instalación de esta placa metálica modificamos el campo magnético de la pastilla, con ello conseguimos algo más de graves y twang, esto permite suavizar el filo que suele tener la pastilla de puente cuando se usa sola. La podemos instalar sin necesidad de desoldar y desmontar la pastilla, pero será algo más sencillo de hacer si la quitamos del golpeador, ya que podremos limpiar después mejor la cera que se pueda derramar sobre la cubierta de la pastilla.

Para instalarla sólo tenemos que seguir unos sencillos pasos:

Lo primero es colocar una tira de cinta de papel tipo la que usan los pintores, hay que tapar los imanes de la base de la pastilla según la imagen **foto 6**

Después se coloca el Baseplate en la base de la pastilla de manera que centren los agujeros con los tornillos de la pastilla. **Foto 7**. Una vez centrada se calienta la base con el soldador para que se derrita la cera que lleva



pegada, pasándolo de un lado a otro de la placa haremos que se funda hasta que se salga la cera que lleva la placa por los lados y esta se quede pegada a la pastilla. **Foto 8**

Una vez hecho esto se suelda el cable de la Baseplate al cable negro de la pastilla de puente **foto 9**, en caso de que la montemos en un juego compuesto por pastillas de varias marcas o una guitarra que lleve el sistema S1 de Fender (Strat deluxe por ejemplo) es necesario añadir un trozo de cable para poder soldar la placa en la carcasa del potenciómetro de volumen y así evitar posibles problemas.

Es muy importante sobre todo el paso de derretir la cera, de ello depende que pueda haber o no problemas de pitidos cuando se use distorsión, debe quedar el Baseplate bien pegado a la base de la pastilla. Cuando este lista la pastilla la volvemos a montar de nuevo en el golpeador.

Treble bypass

Un treble bypass, que no es más que un pe-

queño condensador que se coloca en el potenciómetro de volumen y permite pasar los agudos entre las pastillas de entrada y salida del potenciómetro, ¿en qué nos beneficiará esto al sonido de nuestra guitarra? muy sencillo, permitirá que podamos usar el volumen de la guitarra sin perder agudos cuando lo bajemos.

La mayoría de veces las guitarras que no llevan este "bypass" en cuanto bajamos el volumen se quedan "oscuras", con esta modificación podemos bajar el volumen y conservar el brillo y el timbre que teníamos con el volumen abierto, cuando se usa distorsión u overdrive hace un efecto similar y "limpia" el sonido reduciéndose la saturación según bajamos el volumen.

Todo esto nos permite obtener diferentes timbres y matices de nuestra guitarra, lo cual nos brinda una mayor expresividad.

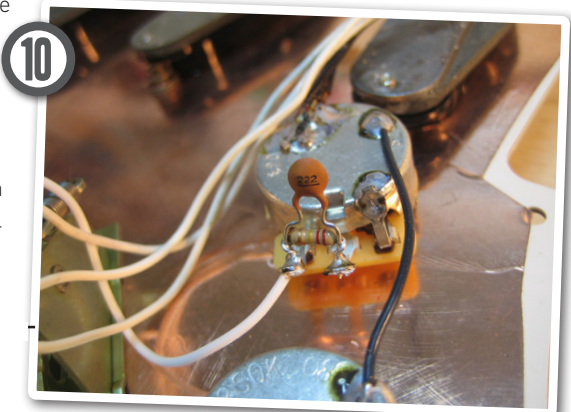
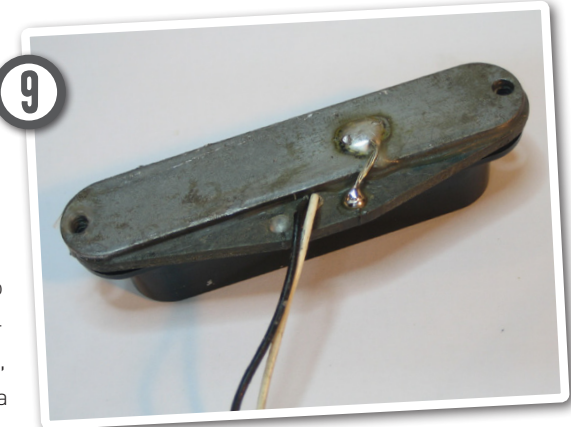
Los valores del condensador pueden ser entre 680 pF (pico Faradios) y 2200 pF, yo os aconsejo además ponerlo en paralelo con una resistencia de entre 150 K y 220K esto suaviza

el efecto del "by-pass" de agudos, podéis experimentar con diferentes valores y ver cual os conviene más.

Para instalarlo sólo tenéis que soldarlo entre las pastillas de entrada y salida del potenciómetro de volumen según se ve en la **Foto 10**.

Con todas las modificaciones hechas sólo nos queda probar si todo funciona correctamente antes de volver a montar el golpeador, sólo tenemos que conectar el jack de salida a nuestro amplificador y comprobar si el Blend pot añade correctamente la pastilla de mástil, pondremos el selector de pastillas en la posición de puente y daremos unos toques al imán de la pastilla de mástil mientras accionamos el potenciómetro.

Una vez comprobado montamos de nuevo la guitarra, afinamos y ya podemos probar el resultado de nuestro trabajo con la satisfacción de haberlo realizado nosotros mismos.



Toni Fayos

Casi famosos

KLAUS SCHULZE/ Progresa Adecuadamente



Gilipojazz lo forman en Madrid a mediados del 2.020 Tres gemelas almas nacidas a primeros de los años 90: Ángel Cáceres (Bajo y Voces), Iker García (Guitarra y Voces) y Pablo Levin (Batería y Voces).

Tres músicos absolutos, tres espíritus inclasificables, infinitos, sin límites a la hora de fusionar imposibles, y dar saltos mortales entre estilos, han sido capaces de mezclar el Rock Progresivo, Funk, el Jazz, el Metal, la música Clásica, el Rock Transgresivo y otras

docenas de estilos más, de una forma virtuosa pero llena de mucho humor e irreverencia, para crear su particular y frenético género musical.

'Progresa Adecuadamente' incluye temas que ya están en la memoria de todos los amantes de Rock Progresivo local, desde el distópico "Iker Ya No Me Debe un Café" al acertado "Franz Ferdinand" pasando por el inspirador "Jaco Malfoy" o el promiscuo "Relaciones Mediantes" y así hasta ONCE canciones. Estos tres curiosos exploradores que reinventan el fuego purificador de la "fisión" de infinitas categorías musicales, rompen moldes y abren caminos.



HENDRIK RÖVER & LOS MÍTICOS GT'S/ En La Noria

Se han tomado su tiempo...pero por fin está aquí: "En La Noria", el nuevo disco de Hendrik Röver & Los Míticos GT's, el primero desde aquel lejano "Vamos A Morir" de 2019. Once nuevas canciones incluyendo los ya éxitos en su parroquia: "Vuelvo a Cantabria" y "La Fiebre".

Diez de las canciones son de la casa incluyendo los dos instrumentales "No Hay Torreznos" y "Los Metros" mientras que "Vuelvo A Cantabria" es una adaptación del clásico "Back To Memphis" de Chuck Berry.

Como siempre un trabajo donde encontrar rock and Roll, pub-rock, blues-rock, americana, Hendrik en estado puro. En el próximo diciembre comenzarán las presentaciones en directo

SMITH-KOTZEN/ 'Black Light / White Noise'.



El próximo 7 de Marzo de 2025, será el lanzamiento del segundo álbum de Adrian Smith y Richie Kotzen, titulado 'Black Light / White Noise'. La noticia llega acompañada del lanzamiento del primer video/single del álbum, "White Noise".

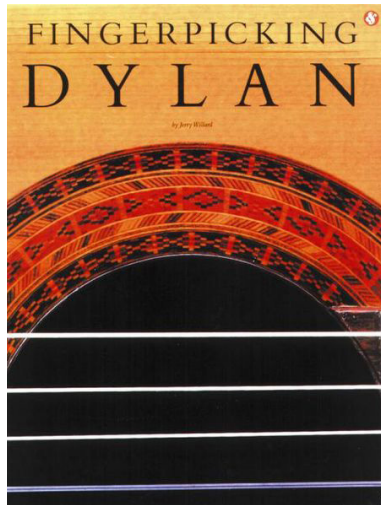
Grabado en The House, Los Ángeles, California, producido por Richie y Adrian y mezclado por Jay Ruston (Meatloaf, Corey Taylor, Metallica, Anthrax, Uriah Heep, Black Star Riders, Dio,...), el álbum de

diez pistas es una clase magistral de Rock actual, con los prodigiosos talentos de Adrian y Richie como compositores, músicos y vocalistas en total exhibición.

El sencillo principal, "White Noise", ilustra perfectamente la calidad y la fuerza que contiene todo el disco, con un riff gloriosamente magistral, un increíble nivel de voces, ritmos apasionantes y un estribillo lleno de ganchos y sobre todo un impresionante pique de guitarras, sumados a dobles guitarras y electrizantes punteos, ejecutados con gran maestría por ambos guitarristas.



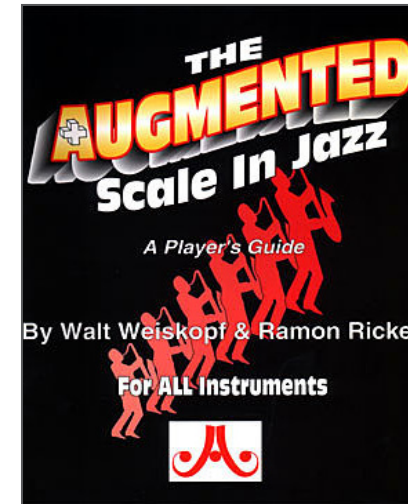
FINGERPICKING DYLAN / Jerry Willard - Amsco Publications



Este es un libro de transcripciones, ni más ni menos. En él vienen recopiladas en el estilo fingerpicking, trece de los temas compuestos por el algo más que cantautor de Minnesota. Bob Dylan es uno de los iconos musicales del último siglo y autor de algunos de los temas que forman parte de la banda sonora de nuestras vidas, tanto en sus propias versiones como en las múltiples covers que se han realizado de ellas, Hendrix o los Byrds incluido.

Los temas se encuentran expuestos en solfeo tradicional y en tabulado. Indicado para los fans del norteamericano que quieran interpretar sus temas en solitario a la guitarra.

JAZZ GUITAR / Jody Fisher - Alfred Publishing Co.

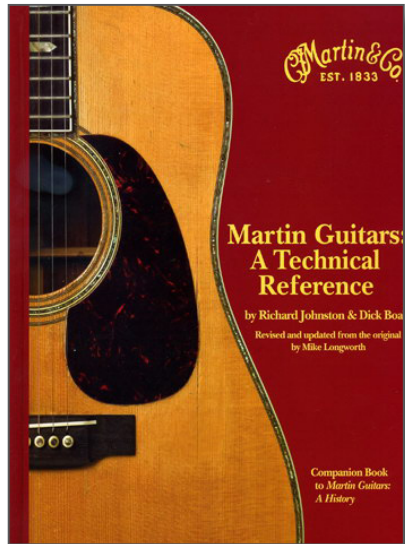


El autor de este manual, Jody Fisher, ha trabajado en todos los estilos de música durante su carrera y es un intérprete muy activo en el área del sur de California y director asociado de los National Guitar Summer Workshop's en sus campus de Nashville y de California, por lo tanto un experto docente como se manifiesta en el método que comentamos.

Jazz Guitar Intermediate, es uno de los cuatro libros de que consta todo este itinerario formativo en jazz. Organizado en dos grandes bloques, uno con teoría (Chords y Harmony) y otro con bases para improvisación, desarrolla en 8 capítulos a través de 94 páginas, elementos esenciales en la formación de cualquier guitarra jazzero, que van desde la progresión ii-V7-I, al estudio de los acordes alterados, el camping con swing o funk, conexiones de acordes o el uso de turnarounds.

Un excelente manual altamente recomendable.

RHYTHM GUITAR/ Complete Guide Bruce Buckingham & Eric Pascal Hal Leonard Co.



Este es un volumen de tapa dura, 315 páginas y es un compendio de todos los modelos de Martin desde su creación a la actualidad. Ello implica descripciones detalladas de todas las guitarras con sus correspondientes características, que incluye todo tipo de información que cubre aspectos desde formas, maderas, decalls, bracings, trastes, mástiles y sus perfiles, inlays, puentes, clavijeros etc. Tanto de guitarras acústicas, archtops y eléctricas como de ukeleles y mandolinas, así como de instrumentos fabricados por Martin para otras firmas.

Finaliza el libro con un impresionante apéndice con todo tipo de información sobre fechas de fabricación clasificadas por modelos, números de serie etc. Todo ello con una enormidad de fotos a color ilustrativas del contenido expuesto. Un trabajo definitivo que todo aficionado a las guitarras acústicas y en concreto a Martin&Co. debería de tener en su biblioteca.

CASI SIEMPRE POR LA NOCHE/ Conrado Ibáñez Historia del rock en la Tierra Bobal 1963-2013



Para las personas que no vivan en la Comunidad Valenciana, España, comentaremos que el subtítulo donde nombra “Tierra Bobal”, hace referencia a una comarca en Valencia, no muy grande y de mucha actividad vitivinícola donde tiene gran presencia la uva bobal a la que alude. Pues en un lugar tan pequeño se ha dado una actividad rockera a lo largo de más de 50 años que no deja de ser sorprendente y donde Conrado Ibáñez autor de este libro recopila toda esa acción rockera fruto de una labor de investigación y recopilación intensa de más de tres años

Aquí aparecen 99 bandas de rock entrevistadas por Conrado y con ellas un buen número de anécdotas relacionadas con conciertos, operas rock, movimientos juveniles etc. Todo ello en 500 páginas y más de 1000 imágenes entre fotografías, carteles, entradas, recortes de publicaciones, toda una excelente memorabilia.

Conrado Ibáñez, ha recorrido buena parte de los 50 años de historia del rock que se relatan en su libro, pasando por diferentes bandas de rock, blues y jazz y orquestas de influencia rockera. Una voz autorizada para un excelso trabajo como el de esta publicación.

II-V-I “TOCANDO LOS CAMBIOS”

PRIMERA PARTE

Álvaro Domene

La progresión II-V-I es una de las progresiones armónicas más comunes que existen en la música occidental, la encontramos en prácticamente todos los estilos, pop, jazz, rock, funk, clásico, folk etc.

El movimiento V-I es lo que se conoce como Cadencia Perfecta, cuya principal característica sonora es la fuerte resolución y sensación de conclusión que transmite.

En jazz se empezó a usar el acorde II^m7 antes del V7 para suavizar así la conducción de voces entre las notas guía de los acordes, además de para incrementar la tensión aumentando la duración de la progresión.

A la hora de encarar la progresión |Dm7| G7 | CMaj7 |, (II-V-I en CMaj), haremos uso de algunas de las diferentes técnicas que fueron desarrolladas por los mejores improvisadores de la historia del Jazz, personajes

como Charlie Parker, Bud Powell, John Coltrane, Wes Montgomery, McCoy Tyner, Bill Evans, Jim Hall, Sonny Rollins, Michael Brecker etc.

En síntesis podemos decir que la improvisación se suele enfocar siguiendo estos parámetros:

- 1.- Notas Guía de la progresión.
- 2.- Notas que forman los acordes, es decir, los arpeggios.
- 3.- Notas de color y notas de paso provenientes de escalas asociadas a los acordes de la progresión.
- 4.- Cromatismos usados para embellecer las notas guía y de arpeggio.
- 5.- Recursos rítmicos, anticipación y retraso de la armonía.

En esta primera parte trataremos los dos primeros puntos, las Notas Guía y los Arpeggios.

1-Notas Guía

En un acorde, son las notas que literalmente nos “guían” hacia el siguiente, ofreciendo un empuje armónico definitivo y que por ello han de ser tratadas desde el comienzo de nuestro estudio de la improvisación. Han de ser de referencia a la hora de improvisar ya que son las notas que marcan de forma más clara el cambio entre los acordes.

Las Notas Guía, en tonalidad mayor, son las terceras y séptimas de los acordes de la progresión.

Veamos un ejemplo de cómo las Notas Guía funcionan en la progresión II-V-I en CMaj:

The image shows a musical example of a II-V-I progression in C major. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff shows three chords: Dm7 (labeled II), G7 (labeled V), and CMaj7 (labeled I). The bass clef staff shows the corresponding notes for each chord: Dm7 (10, 10, 10), G7 (10, 9, 10), and CMaj7 (9, 9, 8). The notes are connected by lines, showing the movement from the 7th of Dm7 (Bb) to the 3rd of G7 (B), and from the 7th of G7 (F) to the 3rd of CMaj7 (E).

Ej.1

Podemos observar que la séptima menor del acorde II^m7, en este caso D^{min}7, nos lleva hacia la tercera mayor del acorde V7, en este caso G7, desplazándonos sólo medio tono, de C a B.

A su vez, la tercera menor de Dm7 (F), permanece estática ante el cambio a G7, pasando a ser la séptima dominante de G.

Nótese que las Notas Guías en un acorde dominante están a un tritono de distancia, hecho que provoca la tensión que se resuelve con naturalidad en CMaj7.

La resolución se produce cuando la séptima dominante del acorde V descende medio tono, terminando así en la tercera mayor del acorde CMaj7. Al mismo tiempo, la tercera de G7 se mantiene estática ante el cambio a CMaj7, donde B pasa a ser la séptima mayor de C.

Veamos algunas frases de ejemplo usando Notas Guía para la progresión II-V-I en CMaj7. Una vez aprendidas hemos de transportarlas a las once tonalidades restantes para así asimilar verdaderamente el concepto.

Ej.2

Ej.3

Ej.4

2- Arpeggios

Improvisar con los arpeggios dados por la progresión es la manera más eficaz de hacer sonar los cambios de acorde. Sin embargo puede resultar algo mecánico al oído si nos limitamos a tocar exclusivamente los arpeggios provenientes de la progresión.

De ahí que a partir de los años 40, los músicos de bebop empezaran a aplicar la técnica llamada “Uso de Arpeggios Secundarios” o “Sustituciones Diatónicas”.

El objetivo de esta técnica es el de obtener estructuras melódicas consonantes (arpeggios) que incluyan las extensiones y tensiones de los acordes de la progresión original, es decir, las notas de color que se sitúan por encima de la séptima del acorde: Novenas, Oncenas y Trecenas.

Para ello se sustituyen acordes de la progresión por otros que provienen de la misma tonalidad (diatónicos) o de fuera de la misma, aportando tensiones a la progresión.

(Se llaman tensiones a las alteraciones de las extensiones: 9, 11, 13 son extensiones sin alterar, pero si las aumentamos o disminuimos medio tono se convierten en tensiones o alteraciones, b9, #9, #11, b13.)

Veamos algunos ejemplos comunes:

Musical notation for Ej. 5. The top staff shows a melodic line in treble clef with three measures. Above the notes are the chord symbols D-7, G7, and CMaj7. Below the notes are brackets indicating the substitute arpeggios: FMaj7 for D-7, Bb7 for G7, and Emin7 for CMaj7. The bottom staff shows the guitar fretboard with fingerings for these chords: D-7 (5-5-7-3), G7 (4-7-6-5), and CMaj7 (3-5-3-4). The bass staff shows the fretboard with fingerings: 5-5-7-3, 4-7-6-5, 3-5-3-4, 5-2-3.

Ej.5

Esta frase muestra una elección de arpeggios secundarios o sustitutos muy comunes en el fraseo bebop.

Vemos que para Dmin7 tenemos un arpeggio de FMaj7, que aporta la tercera menor, quinta, séptima menor y novena a D, siendo Dmin9 el sonido resultante.

Para G7 usamos Bm7b5 que, al igual que en el caso anterior, trae la tercera, quinta, séptima menor y novena a G, convirtiéndolo en G9. La resolución viene dada por un arpeggio de Emin7, aportando la novena al acorde de CMaj7.

En esta frase las tres sustituciones de arpeggios son diatónicas, es decir, provienen de la misma tonalidad que los acordes originales. Lo que vemos es el uso de arpeggios que cumplen la misma función armónica que los previamente dados, es decir, Dmin7 cumple función subdominante, al igual que FMaj7, por ello podemos usarlos de forma intercambiable a la hora de improvisar.

Bm7b5 cumple función dominante, al igual que G7; y Emin7 cumple función de tónica, al igual que CMaj7.

Además vemos que los arpeggios sustitutos incluyen las notas guía de los originales, con lo cual es una forma muy buena de tocar los cambios agregando el color de las novenas a los tres acordes.

Musical notation for Ej. 6. The top staff shows a melodic line in treble clef with three measures. Above the notes are the chord symbols D-7, G7, and CMaj7. Below the notes are brackets indicating the substitute arpeggios: Amin7 for D-7, Bdim for G7, and Amin7 for CMaj7. The bottom staff shows the guitar fretboard with fingerings for these chords: D-7 (8-5-5-7), G7 (4-7-6-4), and CMaj7 (5-8-5-5). The bass staff shows the fretboard with fingerings: 8-5-5-7, 4-7-6-4, 5-8-5-5, 7-5.

Ej.6

En esta frase vemos que para el Dm7 usamos un arpeggio de Amin7, que aunque no cumple la misma función armónica que Dmin7, nos aporta dos notas de color, la novena y la oncena.

Para el G7 vemos el primer uso de una sustitución no diatónica, B disminuído, que aporta la tercera mayor, quinta, séptima dominante y la novena bemol como alteración o tensión. Este es un recurso muy común en el lenguaje del jazz. Su origen está en el séptimo grado de C Harmónica Menor.

Para CMaj7 tenemos el arpeggio de Amin7 de nuevo, aportando la sexta o treceña.

Musical notation for Ej. 7. The top staff shows a melodic line in treble clef with three measures. Above the notes are the chord symbols D-7, G7, and CMaj7. Below the notes are brackets indicating the substitute arpeggios: F#7 for D-7, Fb7 for G7, and Amin7 for CMaj7. The bottom staff shows the guitar fretboard with fingerings for these chords: D-7 (12-11-12), G7 (9-10-13-12), and CMaj7 (11-12-13). The bass staff shows the fretboard with fingerings: 12-11-12, 9-10-13-12, 11-12-13, 12-13.

Ej.7

Aquí vemos el uso de Fm7b5 sobre G7. Esta sustitución proviene de fuera de la tonalidad de Do mayor, en concreto tiene su origen en Ab Menor Melódica, la cual es la escala pariente para G Alterada. (Si tocamos la escala Ab Menor Melódica comenzando en G, lo que obtenemos es G alterada.)

Las alteraciones resultantes son: novena bemol y trecena bemol. Además incorpora la tercera mayor y séptima dominante, es decir, las notas guía de G7, por lo que resulta una opción con mucho potencial a la hora de destacar la cadencia V-I.

Para G7 usamos la misma idea que para el caso anterior, pero en este caso la frase hace uso del arpeggio AbminMaj7, con origen en AbMenor Melódica al igual que Fm7b5, y que aporta la novena bemol y trecena bemol.

Para CMaj7 vemos el uso del arpeggio de GMaj7, resultando un sonido lidio debido a la séptima mayor de G, F#. El origen de esta sustitución es tomar a CMaj7 como el cuarto grado de GMaj7. Una forma fácil de memorizarlo es: C lidio->Maj7 del quinto grado.

En esta frase vemos el uso de tríadas en la improvisación, concepto que se trató con extensión en el número 18 de Cutaway.

Para el acorde IIm7 vemos la tríada de C, que aporta la novena al acorde Dmin7.

En G7 vemos el uso de la tríada de F, lo cual nos genera un sonido de dominante en suspensión debido a la oncena natural. Ambas sustituciones son diatónicas.

Así hemos cubierto el uso de las notas guía y algunas ideas sobre arpeggios sustitutos para la progresión II-V-I en tonalidad mayor.

En el siguiente número desarrollaremos las posibilidades dadas por el uso de notas de paso y cromatismos, notas provenientes de escalas que guardan relación con los acordes y algunas ideas para añadir variedad rítmica a nuestro fraseo. Una de las mejores formas de aprender e interiorizar estos conceptos es tomándolos directamente desde la fuente, es decir, los músicos que desarrollaron estas técnicas en el jazz.

Discos recomendados:

- Charlier Parker- Savoy Sessions/ John Coltrane – Blue Train.
- Miles Davis Quintet – Relaxin’/Bud Powell – Bud plays Bird.
- Cannonball Aderley – Somethin’ Else/ Bill Evans Trio – Explorations
- Sonny Rollins – The Bridge/ Thelonious Monk- Monk’s blues.

A practicar!

II-V-I “TOCANDO LOS CAMBIOS”

SEGUNDA PARTE

Álvaro Domene

En el Número 19 de Cutaway cubrimos el uso de las notas guía y algunas ideas sobre arpeggios y arpeggios sustitutos para la improvisación sobre la progresión II-V-I en tonalidad mayor.

En este número continuamos usando la progresión II-V-I como base y añadiremos algunas de las posibilidades dadas por el uso de:

- Acercamientos a las notas de los acordes por medio de notas situadas muy cerca de ellas (tono o medio tono de distancia) y que pertenezcan o no a su tonalidad-> **Acercamiento Diatónico y Cromático.**

- **Ideas rítmicas** para enriquecer y añadir variedad a nuestro fraseo.

- **Acercamiento Diatónico y Cromático**

El Acercamiento Diatónico consiste en tocar una o varias notas de paso que pertenecen a la tonalidad o al acorde en el que nos encontremos para acercarnos o “rodear” una nota del acorde.

Hay numerosas posibilidades pero la teoría del concepto es más sencilla de lo que parece, veamos dos ejemplos:

C49

Ej. 1

G13

Ej. 2

Al analizar ambos ejemplos vemos que:

- Las notas del acorde caen en los tiempos fuertes del compás (en círculo).
- Las notas que se acercan a las del acorde caen en los tiempos débiles y están muy cerca de las notas que tenemos como objetivo. Vemos que están a un tono o medio tono de distancia de la nota de destino.

*Como ejercicio, propongo la construcción de tres frases usando esta técnica, cada una en una tonalidad y en diferente registro y posición en el instrumento.

El Acercamiento Cromático consiste en la misma idea que el Acercamiento Diatónico pero incluyendo el uso de notas que están fuera de la tonalidad y, frecuentemente, a una distancia de medio tono de las notas del acorde.

Como en el caso anterior, las notas del acorde caerán, por lo general, en los tiempos fuertes del compás y podrán ser 'rodeadas' por notas de paso que estén fuera de la tonalidad.

En el uso de este recurso hay aún más posibilidades. Veamos algunos ejemplos:

Ej. 3

Aquí vemos el ejemplo más básico. Vemos que la tercera del acorde es precedida por una nota ajena a la tonalidad (A#), que se encuentra a medio tono de distancia de la nota que tenemos como objetivo (B).

Ej. 4

En esta línea podemos ver un uso claro del acercamiento cromático.

La frase comienza con la tercera de Dm7, F, seguida de un acercamiento cromático a su quinta, A, por medio de G#.

En el último tiempo del primer compás vemos como se produce un acercamiento diatónico y cromático, C - A# - B que se traduce en un "rodeo" de la nota B en el siguiente compás, de nuevo en tiempo fuerte, siendo ésta la tercera de G7.

En el segundo compás, podemos observar un descenso cromático que termina resolviendo en la tercera de CMaj7 en el tercer compás. El descenso comienza con G, descendiendo hasta D de manera cromática, y como podemos ver, las notas del acorde caen en los tiempos fuertes del compás a excepción del Eb, que funciona como una tensión (b13) y el D, que sirve de acercamiento diatónico para rodear a E y que ésta caiga en tiempo fuerte en el tercer compás.

Ej. 5

Esta frase es otro buen ejemplo de cómo usar notas de paso, ya sean o no cromáticas, para acomodar las notas de tal forma que las notas de los acordes caigan en los tiempos fuertes.

La línea empieza con un descenso cromático desde la oncena de Dm7 para caer en la tónica del dicho acorde.

En la segunda mitad del primer compás vemos como esa porción de la frase rodea de forma diatónica a la tercera de G.

Después, en la segunda mitad del segundo compás, vemos un acercamiento cromático entre F# y F, que culmina rodeando la tercera de CMaj7 con Eb, teniendo como claro objetivo de resolución la nota E.

Ej. 6

Aquí vemos otro ejemplo muy claro del acercamiento cromático.

Si analizamos la frase, nos damos cuenta de que la principal melodía es A – B – C, todas notas de acorde y/o guía de los acordes de la progresión.

Esa simple línea de tres notas, que destacan los cambios, se transforma en una idea común en el idioma del jazz después de haber añadido cromatismos para conectar esas notas guía y/o de acorde. La idea del acercamiento cromático produce una sensación de tensión y resolución que ayuda a que nuestro fraseo sea impredecible al oído del oyente y cobre más interés.

Ej. 7

En este último ejemplo, en la segunda parte del primer compás, vemos un descenso cromático que destaca la tónica y la séptima menor del acorde, seguido de un acercamiento diatónico (A) hacia B, la tercera de G7.

Después, en la segunda mitad del segundo compás, vemos un giro similar: G, F, D, D#, resolviendo en E pero no terminando la frase, ya que continúa con algo similar, haciendo uso de acercamiento cromático y diatónico para caer en E, finalizando la frase.

- Ideas Rítmicas

La síncopa y los contratiempos son una parte muy importante de la improvisación y se producen cuando se acentúan ciertos tiempos del compás que no suelen acentuarse.

En el jazz, los acentos suelen marcarse en la corchea que precede a los tiempos 1 y 3. Ésto provoca la sensación de que la improvisación empuja hacia adelante. Además, es común anticipar la armonía del acorde siguiente en esos acentos.

El Ejemplo 7 es buen ejemplo ya que comienza a contratiempo, en la segunda corchea del primer tiempo, y termina en la segunda corchea del tercer tiempo.

Veamos más ejemplos:

Musical notation for Ej. 8. The treble clef staff shows a melodic line with notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass clef staff shows fingerings: 3-5-6-3, 5-2-3, 4-4-2-0, 3-4-1.

Ej. 8

El Ejemplo 8 es una frase que no se caracteriza por su interés rítmico. Vemos que finaliza “a tierra” y no hay contratiempos.

Musical notation for Ej. 9. The treble clef staff shows a melodic line with accents and syncopation. The bass clef staff shows fingerings: 5-7-6, 5-4, 4-6, 5-7-4, 6, 6-7-10, 9-10, 9.

Ej. 9

El Ejemplo 9 demuestra justo lo contrario. Predominan los acentos, contratiempos, síncopas y anticipación de la armonía (B en el primer compás).

Otro recurso es el de introducir subdivisiones del tiempo en forma de semicorcheas, tresillos de corchea, semicorchea y de negra.

Musical notation for Ej. 10. The treble clef staff shows a melodic line with triplets and chromatic approaches. The bass clef staff shows fingerings: 8-7-6, 6-9-8-7, 7-10-7, 10-7-8-9, 9-9.

Ej. 10

Musical notation for Ej. 11. The treble clef staff shows a melodic line with semibreves and chromatic approaches. The bass clef staff shows fingerings: 8-7-6, 6-9-8-7, 7-10-7, 10-7-8-9, 9-9.

Ej. 11

El ejemplo 11 es un buen ejemplo sobre el uso de semicorcheas y acercamientos cromáticos.

Musical notation for Ej. 12. The treble clef staff shows a melodic line with eighth notes and triplets. The bass clef staff shows fingerings: 5-8-7, 5-7-5, 5-8-6-4-4-4, 3-4-5-5-2-3.

Ej. 12

El ejemplo 12 es una frase en el estilo de Bill Evans y hace uso extenso de los tresillos de negra, creando contratiempos y tensión rítmica.

0-7 G7 C#7

Ej. 13

Aquí vemos un ejemplo de un uso extenso de tresillos de corchea, en este caso en grupos de 4 notas. Hablaremos en extensión sobre recurso en el futuro próximo.

Para finalizar, propongo tres ejercicios:

1 - Practicar todos los ejemplos en todas las tonalidades y usando diferentes posiciones y registros de la guitarra.

2 – Usando los conceptos vistos, crear nuestras propias frases, modificar los ejemplos y aprender directamente de solos de los ‘masters’ de la improvisación.

3 – Poner en práctica y contexto el vocabulario e ideas aprendidas, es decir, hacer uso de estos recursos en situaciones reales, canciones, standards de jazz etc.

Algunas recomendaciones de discos:

Keith Jarrett Trio “Up for it”
John Coltrane “Crescent”
Kenny Garrett “Pursuance”
Paul Motian Trio “On Broadway Series”
Elmo Hope “The All-stars Session”

A practicar!

YOUR SONG

CONMOVIMIENDO AL PERSONAL

A. Lancharro

Aquí os ofrecemos un arreglo para una guitarra del hit de Elton John "Your Song".

En el tema que ahora nos ocupa, nos centraremos en abarcar todos los elementos con sólo un instrumento, es decir, tocaremos el bajo, los acordes y la melodía.

A decir verdad, un arreglo de estas características no requiere de un gran conocimiento armónico, aunque sí técnico y de tener un oído bien aguzado.

Es clave tener bien clara la melodía sobre la cual vamos a trabajar y buscarse siempre las mejores opciones sobre el mástil. Algo que debemos

evitar siempre es complicarnos la vida innecesariamente y tener siempre en mente que somos nosotros los que vamos a interpretar esa pieza, así que...

¿Porqué tirar piedras sobre nuestro propio tejado y tocar algo que no podremos interpretar correctamente? Una de las ventajas de preparar nuestros propios arreglos es que podemos adaptar las piezas a nuestro propio nivel. Es muy importante conocer tus puntos fuertes y limitaciones y dirigir el tema hacia tu terreno, un terreno en el que te vas a sentir cómodo para poder realizar la performance sin problemas.

Si tenemos en cuenta los factores anteriores, el resultado será, sin ningún tipo de duda, mejor. Encontrar la posición adecuada en el mástil facilitará la ejecución fluida de dicha melodía, ya que las notas que nos interesan se encontrarán siempre alrededor del acorde sobre el que estamos tocando, evitando así grandes saltos que entorpezcan nuestra interpretación. Lo mismo ocurrirá con las líneas de bajo y los acordes.

Las tónicas (es decir, el bajo) son las que posibilitan que el conjunto camine, así que sería ideal que las líneas de bajo estén trabajadas de una manera en la que no sature de notas la pieza ya que, cabe recordar, que la

melodía es lo más importante. Los acordes nos darán la información armónica necesaria para comprender la melodía, así que no es necesario complicarse en demasía. Elige posiciones cómodas y ya está hecho.

Espero que estos consejos os sirvan para atreveros con vuestros propios arreglos ...go for it!

Your Song

Written by Elton John
Arranged by Agus González-Lancharro

Capo 3rd fret

Musical notation for measures 1-7. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The notation includes a treble clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. The melody is written in the treble clef, and the guitar accompaniment is written in the bass clef. Chords are indicated above the staff: Eb, Ab, Bb6, Ab, Ebadd9, Abmaj7. Measure numbers 1, 4, and 7 are indicated at the start of their respective systems.

Musical notation for measures 10-16. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The notation includes a treble clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. The melody is written in the treble clef, and the guitar accompaniment is written in the bass clef. Chords are indicated above the staff: Eb, Bb, Ebadd9, Abmaj7, G, Cm, Cm/Bb, Cm/A, Ab7, Eb, Bb, Bm6, Cm, Eb, Cm9, Ab. Measure numbers 10, 13, and 16 are indicated at the start of their respective systems.

Your Song

Written by Elton John
Arranged by Agus González-Lancharro

Capo 3rd fret

Musical notation for measures 1-7. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The notation includes a treble clef, a guitar staff with TAB, and chord symbols: Eb, Ab, Bb6, Ab, Ebadd9, Abmaj7, D, G, Cm, Cm/Bb, Cm/A, Ab7.

Musical notation for measures 10-16. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The notation includes a treble clef, a guitar staff with TAB, and chord symbols: Eb, Bb, Ebadd9, Abmaj7, G, Cm, Cm/Bb, Cm/A, Ab7, Eb, Bb, Bm6, Cm, Eb, Cm9, Ab.

LA COLUMNA INESTABLE XXXIII

CONSTRUCCIÓN DE SOLOS CON ARPEGIOS (PARTE 6)

Nacho de Carlos

Hola a todos.

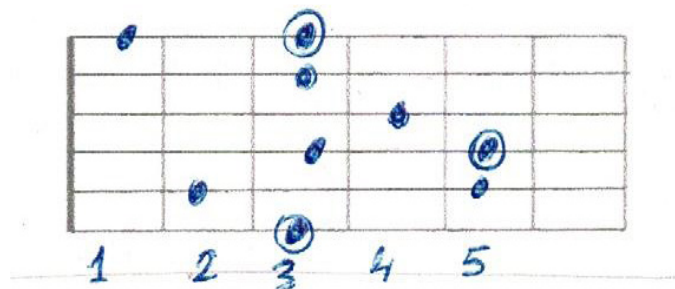
Este mes vamos a incorporar un arpegio muy importante: Hablamos del arpegio dominante, o sea, arpegio mayor con la séptima menor.

Hasta ahora, teníamos arpegios que cumplían la función de tónica y subdominante. A la hora de hacer un desarrollo con arpegios, nos faltaba el que contiene un tritono y por tanto, el que genera tensión para poder obtener una resolución fuerte, una resolución que suene a reposo. No hay mejor reposo que el que se sucede después de un momento de tensión.

Vamos a ver algunas de las digitaciones, todas partiendo de la sexta cuerda.

Aquí tenéis el primero, el que parte de la tónica. Aviso, no es la única digitación posible, sí es la que yo he elegido.

Comenzamos con el segundo dedo (medio)

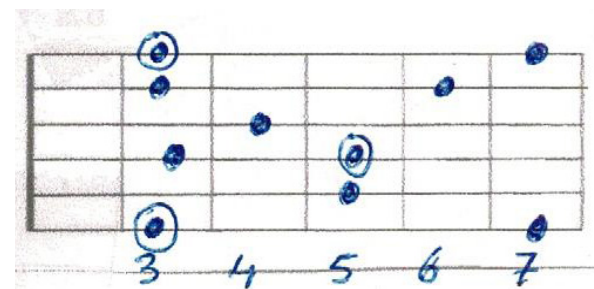


Fig, 1

Bien, muy parecido al mayor séptima en cuanto a digitación, pero no a la ubicación, claro. Como decía antes, es un arpegio mayor, al igual que el mayor séptima, pero en este caso, la séptima es menor, se encuentra un semitono por detrás con respecto al maj7. Recordamos que estamos hablando de la digitación, pues la ubicación del mayor séptima, en el contexto en el que estamos trabajando era en el traste 8, y éste sería en el traste 3. Viendo sólo las notas que forman tanto uno como el otro, compartirían dos notas (G y B)

En este caso el G es la tónica y el B la tercera mayor. En el terreno del C, el G sería la quinta y el B la séptima mayor.

Ok. Vamos a conservar la partida en el traste 3, y variamos la digitación, esta vez, partimos del dedo uno



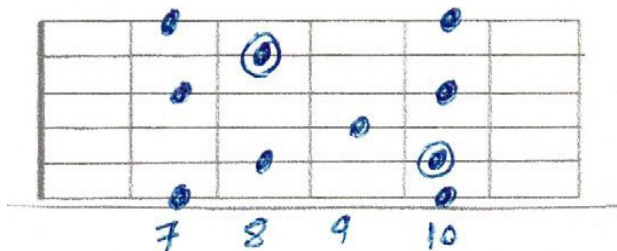
Fig, 2

Bueno, vamos a desplazarlo a la derecha del mástil.

En números anteriores, cuando hacíamos esto, indicábamos que el siguiente, comenzaba con la 3ª, el siguiente comenzaría con la 5ª y el siguiente por la 7ª.

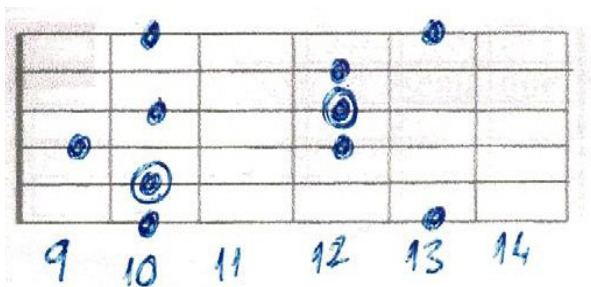
En este caso, los nombraremos con el tipo de inversión, es lo mismo, pero utilizamos la manera académica de cifrarlos.

Bien, pues vamos con el siguiente, el que comienza por la 3ª mayor, o sea, la primera inversión



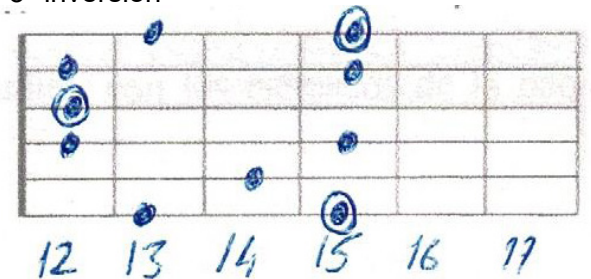
Fig, 3

Vamos ahora con la segunda inversión



Fig, 4

Y por último, tenemos la 3ª inversión



Fig, 5

Muy bien, ahora vamos a unir estas cinco figuras en un ejercicio. En todo momento sonará la tensión de ese arpeggio dominante, eso sí, para terminar, aterrizaremos en la nota C, para que repose y no se nos quede esa sensación de secuencia no resuelta.

Moderate ♩ = 120

FIGURA 1 FIGURA 2 FIGURA 3

FIGURA 4 FIGURA 5

Y para finalizar, vamos a combinar las digitaciones de los arpeggios dominantes, con las del Cmaj7, que ya vimos en números anteriores. La cosa irá pasando de quinto grado a primer grado, o sea: tensión, reposo, tensión, reposo.

En cada compás está indicado el tipo de arpeggio que va sonando.

Fig, 7 (página siguiente)

A partir del siguiente número de la revista, incorporaremos otros tipos de arpeggios, que al contener el mismo tritono, serán válidos. Todavía nos queda mucho por mirar.

Salud, equilibrio y armonía

Moderate ♩ = 120

Arpeggio de G7

Arpeggio de Cmaj7

Musical notation for measures 1-2. The top staff shows a treble clef with a 4/4 time signature and a melodic line. The bottom staff shows a bass clef with a bass line. Measure 1 is labeled 'Arpeggio de G7' and measure 2 is labeled 'Arpeggio de Cmaj7'. Fingering numbers are provided for both staves.

Arpeggio de G7

Arpeggio de Cmaj7

Musical notation for measures 3-4. The top staff shows a treble clef with a 4/4 time signature and a melodic line. The bottom staff shows a bass clef with a bass line. Measure 3 is labeled 'Arpeggio de G7' and measure 4 is labeled 'Arpeggio de Cmaj7'. Fingering numbers are provided for both staves.

Arpeggio de G7

Arpeggio de G7

Musical notation for measures 5-6. The top staff shows a treble clef with a 4/4 time signature and a melodic line. The bottom staff shows a bass clef with a bass line. Measure 5 is labeled 'Arpeggio de G7' and measure 6 is labeled 'Arpeggio de G7'. Fingering numbers are provided for both staves.

Arpeggio de Cmaj7

Arpeggio de G7

Musical notation for measures 7-8. The top staff shows a treble clef with a 4/4 time signature and a melodic line. The bottom staff shows a bass clef with a bass line. Measure 7 is labeled 'Arpeggio de Cmaj7' and measure 8 is labeled 'Arpeggio de G7'. Fingering numbers are provided for both staves.

Arpeggio de Cmaj7

Arpeggio de G7

Resolución en C

Musical notation for measures 9-10. The top staff shows a treble clef with a 4/4 time signature and a melodic line. The bottom staff shows a bass clef with a bass line. Measure 9 is labeled 'Arpeggio de Cmaj7' and measure 10 is labeled 'Arpeggio de G7'. The piece concludes with a 'Resolución en C' (Resolution in C) indicated by a wavy line above the final notes. Fingering numbers are provided for both staves.

MAGAZINE
BAJOS
& BAJISTAS

VISITANOS
Y CONOCE
TODO
SOBRE
EL MUNDO
DEL BAJO
ELÉCTRICO



Cutaway

G U I T A R M A G A Z I N E

107

Dirección

José Manuel López

Colaboradores

Agus González

Álvaro Domene

David Vie

José Manuel López

Nacho de Carlos

Sacri Delfino

Toni Fayos

Maquetación

Isabel Terranegra

Nota Legal:

La empresa editora de la revista Cutaway Guitar Magazine advierte que las opiniones y contenidos aquí expuestos son responsabilidad única y exclusivamente de sus autores.

ISSN 2660-9053 CUTAWAY
