

# Cutsaway

GUITAR MAGAZINE

Nº25 OCTUBRE - NOVIEMBRE '11

Además:  
VINTAGE  
SONICANDO  
DIDÁCTICA

Foto : Mabel Ladyblues

Entrevistamos a:

**Billy Gibbons**  
**José de Castro**  
**Alfonso Dual**

**Análisis:** • Charvel Desolation • Fender Kurt Cobain Jaguar Signature • ENGL Smolsky • Splawn Competition

©2011 Mabel "Ladyblues"



# PASSION NEVER DIES

Ref. 285EN

**YA DISPONIBLE**  
**NUEVO ENGL POWERBALL II**  
 ¡Más tono, más control, y más versatilidad que nunca!  
 Controles Gain independientes por cada canal, loop de efectos conmutable y puerta de ruido, opción de realce de medios y un nuevo sistema de monitorización de válvulas mejorado hacen del Powerball más versátil y sofisticado que nunca.



**SUPROVOX.com**  
 Distribuidor exclusivo



## Hola amigos

Muy pocas veces se tiene la oportunidad de tener al alcance una mega-estrella de la guitarra, aquellos que no suelen tener malas críticas y alrededor de los cuales hay unanimidad en el reconocimiento de su talento. En el caso de Billy Gibbons, tal vez sea porque nadie se atreve a contradecir a Jimi Hendrix cuando lo nombró como su guitarrista favorito. Gracias a Octavio Valero y Nacho Baños de Tex-Mex Guitars pudimos charlar con él, un privilegio al alcance de pocas personas. Pues bien, un Billy tranquilo, enamorado de las guitarras y el blues, nos contestó algunas preguntas. Posiblemente una de las mejores experiencias vividas en los 25 números editados de Cutaway Guitar Magazine hasta la fecha. La cosa no queda aquí, José de Castro tiene disco nuevo y nos lo cuenta y Alfonso Dual nos habla del próximo lanzamiento del suyo. En el apartado de reviews, un poco de todo:

Charvel, Fender, ENGL, Splawn y Source Audio ocupan sus posiciones con diferentes modelos todos ellos significativos en su campo.

Dani y Paul, flamantes masters en sonido por la University of Southampton inician su andadura en Cutaway con un artículo sobre sonorizaciones. Chals Beckstron le da una vuelta histórica en su particular modo freak a los amplis VOX, el tercero en discordia. Una potente y variada en estilos sección didáctica, Casi Famosos, Postales Eléctricas y la Biblioteca Musical, completan este número que me parece de los más "redondos" hasta la fecha. Como siempre visitar las páginas de nuestros anunciantes, porque continúan ofreciendo propuestas de lo más interesantes sin necesidad de ir a ninguna tienda alemana. Gracias por estar ahí.

José Manuel López - LOP  
 Director de Cutaway Guitar Magazine

**Alfonso Dual**  
 DÁNDOLE A LAS ARGUMENTOS en la guitarra y que sus virtudes acurran en los trabajos de estudio.

**Splawn**  
 "es un ampli basado electrónicamente en un JCM800 con mucha más ganancia, con un sonido rockero inmejorable una estética y acabados impresionantes."

**Charvel**  
 "En el Hi Mod Phaser podemos encontrar desde sonidos clásicos hasta tonos extremadamente buenos."

**Postales Eléctricas**  
 "Las pastillas que monta la guitarra son una declaración de principios de cual va a ser su sonido, aunque con los dos circuitos se puede encontrar diferentes sonoridades."





# Contenidos

<b>GUITARRAS</b>	<b>04</b>	<b>ENTREVISTAS</b>	<b>26</b>
Charvel Desolation		Billy Gibbons	
Fender Kurt Cobain Jaguar Signature		José de Castro	
		Alfonso Dual	
<b>AMPLIFICADORES</b>	<b>11</b>	<b>DIDÁCTICA</b>	<b>46</b>
ENGL Smolsky			
Splawn Competition		<b>SONICANDO</b>	<b>50</b>
<b>VINTAGE</b>	<b>17</b>	Acondiciona tu local	
VOX		<b>BIBLIOTECA MUSICAL</b>	<b>53</b>
<b>PEDALES Y EFECTOS</b>	<b>22</b>	<b>CASI FAMOSOS</b>	<b>54</b>
Soundblox by Sound Audio		<b>POSTALES ELÉCTRICAS</b>	<b>55</b>
		September in the rain	

**Nota Legal:** La empresa editora de Cutaway Guitar Magazine advierte que las opiniones y contenidos aquí expuestos son responsabilidad única y exclusivamente de sus autores.

CUB 10



CUB 8

CUB 12 / 12R

# CUB

La nueva línea todo válvulas CUB hunde sus raíces de forma sincera en los primeros comienzos de la amplificación de válvulas. En esos días no tenías opción sobre la capacidad de potencia de tu ampli, siendo los poco potentes los únicos disponibles.

Hoy la historia es diferente, eliges un ampli de válvulas pequeño y de baja potencia porque quieres "ESE" precioso sonido vintage. ¿Quién mejor para ofrecer esto que una compañía que lleva produciendo amplificadores de válvulas desde 1967?

Echa un vistazo a la línea CUB todo válvulas en [www.laney.co.uk](http://www.laney.co.uk)

Escúchalo en acción en [www.youtube.com/laneytv](http://www.youtube.com/laneytv)

CABEZAL CUB



PANTALLA CUB





# Charvel Desolation Ds-1 Fr

ESTÉTICA DE ALTO RENDIMIENTO

Charvel es una marca de guitarras originaria de California, fundada por Wayne Charvel en los setentas, posteriormente fue vendida a Grover Jackson, siendo en la década siguiente cuando alcanzó su mayor reconocimiento al ser usada por guitarristas de la talla de Eddie Van Halen, Shawn Lane, Richie Sambora o George Lynch, todos ellos asociados a sonidos contundentes y enérgicos. Después de diferentes vicisitudes la compañía pasó a manos de Fender en el 2002 comenzando así una nueva etapa.




La empresa ha seguido fabricando exitosos modelos como "San Dimas" tanto de fabricación USA como japonesa y ahora en la actualidad, en base a poder ofrecer guitarras bajo el mismo concepto pero con un precio asequible, entra en escena la Desolation Series, de fabricación asiática y diseñada en los EE UU. De esa serie compuesta por varios modelos vamos a analizar el Desolation DS-1 FR.

### Construcción, pala y mástil

La guitarra es de construcción encolada, single-cut y su aspecto no deja lugar a dudas, esta orientada a estilos musicales potentes: heavy, hard rock...es ligera para estar inspirada en Les Paul y ya

sabemos todos lo que eso significa en cuanto a peso. Los acabados están muy cuidados y se observa un buen trabajo en "marquetería". Tiene un look potente, totalmente acabada en negro mate. La pala angulada hacia atrás -como en Les Paul- es de tres clavijas de afinación a cada lado, en este caso Grover en "Black Niquel", matcheada en negro, con un binding alrededor en madreperla y el logo de la marca en medio, una tapa piramidal chata sujeta con tres tornillos, protege el acceso al alma. En la parte trasera se ve estampado el número de



"Guitarras como esta enfocadas al segmento de precios medio-bajo, eran impensables hace años, diseño, look, componentes (Seymour Duncan, Floyd Rose, Grover...) tocabilidad, sonido y acabados"

serie. Dando paso al mástil nos encontramos el string retainer de la cejuela de bloqueo, puesto que la guitarra monta un puente flotante Floyd Rose, la medida es de 42 mm. El mástil esta elaborado en fast mahogany, con un acabado satin que le confiere un tacto agradable, resulta fácil y cómodo desplazarse sobre él. Sobre el mástil se halla un diapason de palorrosa, es de radio compuesto 12"-16", la guitarra da síntomas de que está diseñada para ejecutar técnicas modernas, por ello vemos el tipo de especificaciones que estamos contando. Esta Charvel monta 24 trastes Jumbo y los marcadores de posición conforman una composición "Keystone" en abalón.

### Cuerpo y electrónica

El cuerpo es de influencias Les Paul, tiene rebajes en la parte trasera y en el cutaway inferior para mejorar la ergonomía, es de caoba y tiene una tapa curva de Flame Maple Veneer, que va a ayudar en la proyección del sonido. El acabado es en negro mate y disfruta de un binding en madreperla. El puente es un Floyd Rose FRT-02000 Double-Locking Tremolo encastrado en el cuerpo, soporta bien los tirones de palanca respetando la afinación, incluso dándole fuerte.

La guitarra monta dos pastillas activas Seymour Duncan Blackout, AHB-1B en el puente y AHB-1N en la posición de mástil, llevan



“Los acabados están muy cuidados y se observa un buen trabajo en “marquetería”.”



una tapa negra para concordar con la estética general de la guitarra, se controlan desde un switch de tres posiciones: puente, mezcla puente-mástil y mástil. El volumen y el tono se controlan desde cuatro potenciómetros dos por pastilla, también en Black Níquel.

La parte posterior del cuerpo muestra cubiertos por tapas de plástico las cavidades para el alojamiento de la electrónica y de la batería que alimenta las pastillas. La entrada de jack se encuentra en el lateral.

### Sonido y conclusiones

El sonido corresponde a la declaración de principios que presenta la guitarra, su orientación “cañera” y las pastillas activas son parte fundamental en él. Responde con mucha salida al ataque, mediosa, gruesa, los riffs meta-leros suenan con buena definición, no se “engarran”, puede llegar a extremos sonoros de High Gain con total facilidad con un ampli que la encamine hacia esas áreas, probada con un setting más Crunch, limpia bastante el sonido y podremos tocar rock, incluso blues con total eficacia, aunque indudablemente es en música con sonoridades más extremas donde luce más la DS-1.

En conclusión, guitarras como esta enfocadas al segmento de precios medio-bajo, eran impensables hace años, diseño, look, componentes (Seymour Duncan, Floyd Rose, Gro-

### FICHA TÉCNICA:

**Fabricante:** Charvel

**Modelo:** Desolation DS-1 FR

**Cuerpo:** Caoba

**Tapa:** Arce

**Mástil:** Caoba, perfil “D”

**Diapasón:** Palorrosa

**Trastes:** 24, Jumbo

**Cejuela:** Bloqueo 42mm

**Puente:** Recessed Floyd Rose FRT-02000 de doble bloqueo

**Hardware:** Níquel negro

**Clavijero:** Grover

**Pastillas:** Seymour Duncan Blackout activas, AHB-1B puente y AHB-1N en mástil

**Controles:** 2 x Volumen y 2 x Tono

**Entrada de Jack:** Lateral

**Acabado:** Flat Black

**Distribuido por:** Fender Ibérica

ver...) tocabilidad, sonido y acabados más que notables en una guitarra con un pvp de poco más de 500 euros, son toda una oportunidad difícil de desaprovechar si estás en esa onda. ■

José Manuel López  
Demos grabadas por: Jordi Soriano

DEMO 1



DEMO 2





# Fender Kurt Cobain Jaguar Signature

## EL TÓTEM GRUNGE

Hay algunas guitarras que son recordadas por haber pertenecido a propietarios que han sido muy significativos en la historia de la música moderna, como pueden ser "Lucille" de BB King o "Blackie" de Eric Clapton. Algunas de ellas no tienen nombre pero son fácilmente identificables, a este grupo pertenece la Fender Jaguar zurda de Kurt Cobain. Todos sabemos lo que Nirvana significó a principios de los 90 y el momento que protagonizó el trío encuadrado en lo que se denominó "grunge", esa Jaguar acompañó a Kurt en ese período.

Los artesanos de Fender han reproducido el instrumento con todo lujo de detalles aprovechando la oportunidad que les brinda el 20 aniversario de la publicación

de Nevermind, un disco que refleja la actividad cultural y musical de una de las épocas más transgresoras e inconformistas a finales del siglo pasado. Encuadrados en esa escena, los





“ las pastillas que monta la guitarra son una declaración de principios de cual va a ser su sonido, aunque con los dos circuitos se puede encontrar diferentes sonoridades.”

instrumentos servían de transmisores de la rabiosa actitud del momento y a consecuencia de ello, acababan con una apariencia de maltrato inusual que como veremos queda reflejada meticulosamente en esta Kurt Cobain Signature que vamos a analizar, es el signo de los tiempos. Kurt adquirió su Jaguar en verano de 1991 tal cual lo vemos en esta Signature, con modificaciones incluidas en los controles de los circuitos. Simplificando un poco la historia diremos que a mediados del 62 Fender introduce en el mercado la Fender Jaguar considerada entonces un modelo de gama alta, tope de línea por sus prestaciones e imagen, y así continuaría hasta 1967 con la irrupción de Jimi Hendrix que elevaría la Stratocaster hasta el Olimpo de las guitarras Fender. La Jaguar original de Kurt Cobain data de 1965.

### Construcción, pala y mástil

El impacto visual que proporciona la guitarra es importante, un heavy relic acentuado en el cuerpo, un crackelado que se insinúa en la parte trasera de la pala, el envejecimiento del hardware, aproximan la guitarra a la supuesta edad que tiene. La longitud de escala es de 24" en lugar de las habituales 25.5". La pala es tipo Stratocaster, estilo años 50 con el logo "spaghetti", así que clavijas de afinación en línea. Es así porque no olvidemos que esta guitarra está basada en la Fender Jazzmaster. Se observa que las Kluson Deluxe originales fueron sustituidas por unas Gotoh, dejando los agujeros antiguos a la vista, como era en la guitarra de Kurt. El número de serie viene estampado en la parte posterior a diferencia de la original que venía en el neckplate. Una cejueta de 42





mm de hueso sintético conduce las cuerdas hasta la pala y dos retainer ya en la misma, las dirigen hasta las clavijas de afinación en ángulo y distancia correctos.

El mástil es de arce y la forma de su perfil es en "C", el acabado es a la nitro y se ve en él un buen trabajo de envejecimiento, posee un tacto suave. Sobre el mástil encontramos un diapasón de palorrosa de un radio de 9.5", su perfil está cubierto por un binding blanco, los marcadores de posición en los lugares habituales son puntos en madreperla. Incrustado en el diapasón contamos 22 trastes Medium Jumbo. Los acabados al respecto de los trastes se observan bien hechos. El acceso al alma se encuentra en la base del mástil.

### Cuerpo y electrónica

La unión cuerpo-mástil es atornillada, a través de un neckplate estilo vintage de cuatro tornillos en donde se lee grabado el nombre de la marca. El cuerpo es de madera de aliso y con la forma "Jaguar" es decir, doble cutaway, el superior más afilado y recto que la Strato y el inferior recortado si tomamos la Stratocaster como referencia. El acabado es glosado a la nitro, aquí es donde observamos un trabajo de relicado más grande, dejando ver la madera en algunas partes, principalmente en la trasera a la altura donde lo marcaría la hebilla de un cinturón.

Y el acabado es un sunburst de tres colores. La entrada del jack es frontal, alojada en la placa donde se hallan los potenciómetros y el golpeador es un tortoise de tres capas. Una de las mods principales son las pastillas que monta la guitarra, humbuckers en contraposición a las single coil habituales que ofrecían las 65. En la posición de mástil hallamos una DiMarzio DP103 36Aniversario y DiMarzio DP Superdistortion en la posición de puente. El selector de pastillas es tipo toggle de 3 posiciones, en la uno selecciona la pastilla de la posición puente en la dos ambas y en la tres la de mástil, esta es una modificación con respecto a la 65 Jaguar, que como hemos comentado, ya venía así cuando la compró el líder de Nirvana. La guitarra incorpora otro switching auxiliar de dos posiciones on/off tipo regleta, para mezclar entre los circuitos "Lead" y "Rhythm". Los controles funcionan de la siguiente forma, para el Lead, con el switch hacia abajo: Volumen (mástil) Volumen (puente) y Master de Tono, para el Rhythm lo mismo pero con el switch hacia arriba, dos ruedas controlan el volumen y el tono. Los potenciómetros son tipo "chrome-dome" con estrías múltiples (Volumen-Volumen-Tono).

Para finalizar comentar que esta signature monta un puente Adjust-o-Matic con un sistema de trémolo flotante estilo vintage. Va sujeto

“nos encontramos ante una signature muy concreta, que recrea una época, con todas las especificaciones que Kurt Cobain disfrutaba en su guitarra.”





al cuerpo a través de una placa atornillada, lleva un botón que lo mantiene bloqueado al accionarlo y un tornillo de tensión que sirve para ajustarlo. Algo avanzado tecnológicamente en su momento.

### Sonido y conclusiones

Es indudable que las pastillas que monta la guitarra son una declaración de principios de cual va a ser su sonido, aunque con los dos circuitos se puede encontrar diferentes sonoridades y obviamente una doble en el mástil entrega sonidos redondos y gruesos que con poca ganancia aproxima a sonoridades oscuras jazzys. La guitarra ruge maravillosamente, riffs poderosos e incluso afilados fraseos lead tienen cabida en ella cuando le proporcionamos un poco de saturación a la señal que ofrece. En conclusión nos encontramos ante una signature muy concreta, que recrea absolutamente



una época, con todas las especificaciones que Kurt Cobain disfrutaba en su guitarra, de un aspecto fidedigno que nada más colgártela te entran ganas de largar algunos riffs grunge. Sonidos de garaje, power-pop, punk rock, emanar sin dificultad. Se encuentra, como no puede ser de otra manera en versión para zurdos,

viene con estuche negro rígido, acompañada de un libro exclusivo con fotos y comentarios de Charles Peterson y una entrevista al técnico de guitarras de Nirvana, Earnie Bailey. Todo un homenaje por parte de Fender. ■

José Manuel López

### FICHA TÉCNICA:

**Fabricante:** Fender

**Modelo:** Jaguar Kurt Cobain  
Signature Telecaster Custom

**Cuerpo:** Aliso

**Mástil:** Arce, Forma "C"

**Diapasón:** Palorrosa

**Trastes:** 22 trastes Medium Jumbo

**Cejuela:** Hueso sintético

**Puente:** Adjust-O-Matic con cordal de trémolo flotante tipo vintage y botón de bloqueo

**Hardware:** Cromado envejecido

**Clavijero:** Gotoh

**Golpeador:** Tortoise de tres capas

**Pastillas:** DiMarzio DP 103 36 Aniversario en mástil y DiMarzio Superdistortion en puente

**Controles:** Volumen-Tono-Tono y control circuito auxiliar

**Entrada de Jack:** Frontal

**Acabado:** Sunburst 3 colores



TEL. 937 299 755

693 803 322

INFO@RAMOSGUITARS.COM

**Ramos Guitars**  
Luthier - Custom Shop



HUMBUCKER



SINGLES

**NUEVAS RAMOS PICKUPS**  
NO TE ARREPENTIRAS

-CONSTRUCCIONES DE GUITARRAS Y BAJOS CUSTOM  
-TODO TIPO DE REPARACIONES Y MODIFICACIONES  
-DISPONEMOS DE UN AMPLIO CATALOGO DE PIEZAS, LO QUE NO TENGAMOS TE LO BUSCAMOS.  
-REPARACION DE PASTILLAS Y FABRICACION A MEDIDA  
-CATALOGO ON-LINE

INFORMATE EN [WWW.RAMOSGUITARS.COM](http://WWW.RAMOSGUITARS.COM)



# Victor Smolski Signature

EL ICONO DEL SONIDO METALERO MODERNO

La famosa marca alemana de amplificadores ENGL saca al mercado un nuevo cabezal dentro de la línea de productos Signature con un importante tono personal y acabados muy cuidados. Desde que este fabricante comenzara su andadura en el año 1983 hemos visto pasar varios modelos signature como el Ritchie Blackmore, los Special Edition o el Steve Morse Signature para ahora culminar su obra con el modelo Victor Smolski E646.

Lo primero que destaca de este amplificador es su apariencia, tiene un aspecto que irremediablemente llama la atención. Un formato cabezal con un mueble robusto y un tolex acabado en "serpiente" que no deja de ser una declaración de intenciones. El frontal está realizado con cadenas en color negro, que dejan pasar la luminosidad que desprenden las válvulas con el ampli en funcionamiento y sobre él en cromado, el logo de la marca. El panel frontal donde se ubican

los potenciómetros es gris y los potes Chicken Head en cromado contribuyen a ese look contemporáneo que comentamos. Un diseño muy trabajado.

## El ampli

El amplificador está compuesto por cuatro canales con controles de volumen y ganancia independientes pero compartiendo la ecualización entre los canales 1 - 2 y entre los canales 3 - 4. Dispone de un control de presencia y pro-



fundidad de graves sobre la etapa de potencia y de doble master volumen A y B, uno para ritmos y otro para solos. Los potenciómetros son de recorrido logarítmico por lo que dan mucho juego a la hora de perfilar settings.

El cabezal dispone de un control de medios que se puede asignar a cualquiera de los cuatro canales y que convierte el tono en más rockero y hace que el sonido esté más presente y que encaje mejor en una banda en directo.

Como en otros amplificadores de la marca el cabezal no viene acompañado de la pedalera de control que debe ser adquirida aparte. Las pedaleras de control pueden ser la Z-9 y Z-11 conectadas al puerto SCA trasero. Las funciones Master A/B, FX Loop, Canales 1/2 – 3/4, puerta de ruido, control de medios pueden ser controlados mediante switcher con relés ya que disponen de 3 jacks estéreos en la parte trasera para la activación/conmutación de dichas funciones.

En la parte trasera nos encontramos con las salidas de potencia para conectar las cajas de altavoces (2x40hm, 2x80hm, 1x160hm), el loop de efectos serie y dispone de nivel de retorno y una puerta de ruido con un nivel de corte.



**“La versatilidad del cabezal está demostrada y su sonido es impresionante, muy enfocado hacia tonos más bien Hard Rock / Metal, en donde el amplificador se encuentra en su hábitat natural.”**

Debemos decir que esta puerta de ruido no está muy lograda puesto que el corte del sonido es bastante brusco para niveles de puerta superiores al 50%. Por otro lado de-

bemos decir que el efecto de la puerta es impresionante puesto que en estos amplis High Gain queda totalmente eliminado el ruido de Hum.

## Canales

El canal 1 y 2 comparten como hemos dicho antes los controles de ecualización disponiendo de graves, medios y agudos. El tono del canal 1 es un limpio cristalino sin demasiado Fat End por lo que se recomienda subir los niveles de graves del ecualizador. Es ideal para guitarras con humbuckers.

El canal 2 comienza donde termina el canal 1. Podemos decir que se trata de un canal crunch en toda regla. Si subimos los niveles de gain podemos tener un canal rítmico con ganancia más que suficiente. Este canal nos ha encantado para guitarras tipo Strato y con el control de medios encendido. Se obtienen unos tonos bluseros a lo Steve Ray Vaughan perfectos. De hecho este es el canal que más nos ha gustado con diferencia por su tono y su versatilidad.

El canal 3 da comienzo a la sección de canales de alta ganancia del cabezal. Este canal dispone de toneladas de ganancia. Nos llama la atención la potencia de graves y la presencia de frecuencias medias y agudas. El canal 4 es un canal algo más comprimido y que suena más centrado y no tan crudo como el canal 3. Ambos canales comparten la ecualización al



igual que ocurre entre los canales 1 y 2. Estos canales tienen de un control adicional en la eq (Middle Voiced) que permite variar la frecuencia de medios cambiando radicalmente el tono del amplificador desde sonidos ultra heavys y densos hasta sonidos rockeros cantarines y pastosos.

El manejo del cabezal es muy intuitivo y sencillo. La conmutación entre los 2 bloques de canales 1 - 2 y 3 - 4 se realiza con un pulsador en el frontal justo al lado del realce de medios. Dentro de cada canal y mediante otro pulsador accederemos entre los canales cada bloque.

En el panel frontal existen unos indicadores de funcionamiento de las válvulas de potencia. Si alguna de ellas dejara de funcionar quedaría indicado luminosamente en estos LEDS del panel.

### Conclusiones

Nos encontramos ante un amplificador de gama alta con unas prestaciones y acabados inmejorables y un precio muy ajustado. La versatilidad del cabezal está demostrada y su sonido es impresionante, muy enfocado hacia tonos más bien Hard Rock / Metal, en donde el amplificador se encuentra en su hábitat natural. Esta claro que Victor Smolsky sabía lo que buscaba en un amplificador y que ENGL por su parte ha sabido dárselo. ■

Pepe Rubio

### FICHA TÉCNICA:

**Fabricante:** ENGL

**Modelo:** E-646 Victor Smolsky Signature

**Formato:** Cabezal

**Potencia:** 100W

**Canales:** 4 canales independientes con ecualización compartida entre los canales 1 - 2 y 3 - 4.

**Controles:**

- 4 controles de ganancia
- Switch de activación de medios asignable a los 4 canales
- Monitorización electrónica de válvulas con indicador de fallo
- 4 controles de volumen independientes.
- Cambio de canales mediante switch
- Master A y Master B
- Controles de Presencia y Depth sobre la etapa de potencia
- Puerto SAC de ENGL para pedaleras Z9 y Z11
- Puerta de ruido con control de nivel
- FX Loop con control de retorno activable mediante pedalera
- Bypass del Bucle FX.
- Bypass del Bucle FX.

**Salida Altavoces:** 2 x 4 ohms, 2 x 8 ohms y 1 x 16 ohms.

**Válvulas:** **Previo:** 4xECC83s

**Potencia:** 4x6L6

**Importador:** Suprovox



Custom Guitars

Construcción de guitarras custom  
Reparación y modificación



Importador y distribuidor de:





# Splawn



# Splawn Competition

¿ALGUIEN DIJO SONIDO ROCKERO A RAUDALES?  
SPLAWN AMPLIFICATION ES EL CULPABLE DE ELLO

Splawn es una empresa americana localizada en un pequeño pueblo, Dallas en Carolina del Norte, donde su dueño Scott Splawn hace amplificadores de altísima calidad todos ellos hechos a mano. Dispone de un amplio surtido de modelos y opciones custom tanto en válvulas como en acabados.

**E**n este artículo vamos a analizar el cabezal Competition de la marca. Se trata de un amplificador de 50W con válvulas EL34 con posibilidad de reducción de potencia a 25 W.





### Construcción

El aspecto externo de este cabezal tiene inevitables referencia Marshall en cuanto a estética, robusto, compacto, en esa onda, con la posibilidad de elegir entre diferentes acabados para el tolex, tipo de potenciómetros, rejilla, panel, en resumen una gran adaptación estética que permite personalizar el look del cabezal.

### Controles y sonidos

Este es un amplificador mono canal pero que dispone de 3 Gears o modos, volumen master y volumen de solos. En el panel frontal nos encontramos los controles de presencia, graves, medios, agudos, volumen, solo y potenciómetro de 3 posiciones para selección del Gear.

Los Gears proporcionan al amplificador diferentes voicings sobre un tono base. En el Gear 1 el tono que encontramos es el de un Plexi en estado puro. El Gear 2 es un modo con algo más de ganancia, más grave y algo menos medioso que el modo anterior y bastante comprimido. El Gear 3 es un modo de High Gain que enfatiza las frecuencias de medios y agudos y añade un punto extra de graves sobre el Gear 2.

Los sonidos son impresionantes en todos los modos aunque nos causan especial impresión los Gear 1 y 3. Sobre todos ellos podemos emplear el volumen de solos que siempre toma como punto de partida el volumen general del amplificador y el nivel de retorno del bucle de efectos que se encuentra en el panel trasera.

En el panel trasero nos encontramos con 2 entradas de Jack A y B preparadas para insertar los 2 Jacks estéreo del cable de la pedalera de control. Con esta pedalera se puede controlar el paso entre los 3 Gear y además accionar el volumen de solos. La pedalera es muy robusta así como el cable donde viene perfectamente identificado cual es el Jack A y cual el B para conectar al amplificador y en el otro extremo del cable nos encontramos un conector de 5 pins que va conectado a la pedalera.

Continuando con los controles traseros, al lado de los jacks de la pedalera nos encontramos el lazo de efectos con un potenciómetro para el control del nivel de retorno y a conti-

“es un ampli basado electrónicamente en un JCM800 con mucha más ganancia, con un sonido rockero inmejorable y una estética y acabados impresionantes.”





nuación 2 switches. El primero de ellos permite conmutar el nivel del bucle a +/-00dB según empleemos unidades de efectos digitales o pedales. El segundo de los switches nos permite bypasear el loop.

Seguidamente nos encontramos con un selector de potencia Full/half (50/25W) al lado de las 2 salidas de altavoces. Justo al lado tenemos el selector de impedancia del amplificador pudiendo seleccionar entre 4, 8 y 16 Ohm según la caja de altavoces que tengamos.

El amplificador puede funcionar a 100VAC, 110VAC, 220VAC y 240VAC seleccionable mediante una rueda giratoria con ranura en la parte posterior.

Los acabados del cabezal son impresionantes siguiendo la estética total de un Plexi de Marshall con los mismos potenciómetros en la parte delantera, rejillas y bindings. El modelo de la prueba concretamente dispone de un tolex de color blanco impresionante.

Nos llama la atención la alta calidad de los

componentes empleados en la fabricación usando entre otros transformadores Mercury Magnetics. El embalaje del cabezal es muy profesional con varias capas de corcho internas y varias cajas independientes para el cabezal, pedalera y caja de envoltorio general así como varias bolsas de plástico que evitan la entrada de polvo. El cabezal venía "encajado al milímetro" dentro del embalaje y las válvulas venían sin instalar con un empaquetado especial anti golpes.

### Conclusiones

Como conclusión diremos que es un ampli basado electrónicamente en un JCM800 con mucha más ganancia, con un sonido rockero inmejorable y una estética y acabados impresionantes. No dispone de canal limpio pero no le hace falta, ya que su terreno es otro como hemos podido constatar y es allí donde reside con total eficacia. ■

Pepe Rubio

### FICHA TÉCNICA:

**Fabricante:** Splawn Amplification

**Modelo:** Competition

**Formato:** Cabezal

**Potencia:** 50W a válvulas / 25W mediante selector

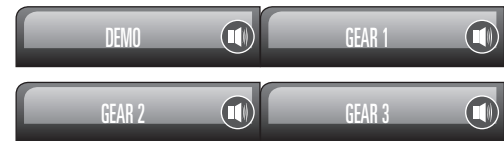
**Canales:** 1 canal con 3 Gear (Gear1, Gear2, Gear3)

**Bucle de Efectos:** Tipo serie con control de retorno, selector de nivel y bypass

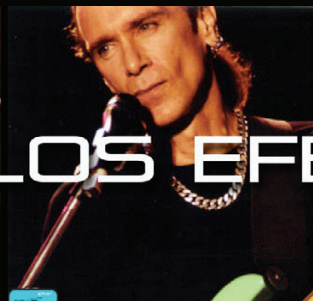
**Salida Altavoces:** 2 salidas. 4, 8 y 16 Ohm seleccionable mediante potenciómetro.

**Válvulas:** **Previo:** 4xECC83

**Potencia:** 2xEL34



## LA EVOLUCIÓN DE LOS EFECTOS





# VOX:

## EL TERCERO EN DISCORDIA

¿Quién no conoce a Leo y Jim en el mundo de los amplis? Hasta podríamos hablar de Tom, pero casi nadie se acuerda de Dick. Estamos hablando nada más y nada menos que de Mr. Fender, Mr. Marshall y Mr. Jennings (co-fundador de VOX con Dick.... Denney). Perdón, el GRAN DICK DENNEY, el que colocó al AC30 en el mapa (con unos pocos de dineros de la mano de Tom, todo sea dicho).

El segundo nombre de amplificación británica (para muchos el primero, con permiso de Jim, y si no que se lo pregunten a Brian May). La Jennings Organ Company se convirtió en JMI (Jennings Musical Industries) en 1956 y dos años más tarde nacería la mítica marca de amplis a bombillicas: VOX.

### Un poco de historia

La historia de VOX se remonta a la Segunda Guerra Mundial, cuando Dick y Tom se conocieron. Años más tarde, Tom Jennings montó una tienda de música en Dartford. Dick Denney era un ingeniero que le daba a las bombillicas y había rechazado varias ofertas de Tom para montar



un chiringuito. Dick sólo quería cacharrear con sus trastos hasta que un día le enseñó el bicho que le había montado a un colega... Tom usó sus poderes de persuasión para liarla GORDA y los primeros amplis salieron en 1957.

A diferencia de los dos pesos pesados en el mundo de la amplificación (Jim Marshall era un batería,

es decir, no era músico, y Leo Fender tampoco era músico, entre otras cosas era un experto en tostadoras y copiar diseños de cartones de leche), Dick Denney empezó tocando la guitarra en big bands y se dice, se comenta que era un pedazo de guitarrista de música hawaiana. Tom sólo le daba a la zambomba, en el sentido religioso y lírico.



Era el matrimonio perfecto: Jennings tenía la pasta, el marketing y gracias a él tenemos ese look VOX tan "sesi". Denney fue el visionario, tenía un sonido en la cabeza y en 1957 parió el primer AC15, con cuatro EL84s en Clase A. El ampli tuvo tanto éxito que los músicos empezaron a dar la brasa: más potencia payos, queremos más potencia, con 15 watts no podemos tocar versiones de María del Mastodon Monte. Así que dos años más tarde otro peso pesado en Clase A y bias por cátodo nació del laboratorio VOX: AC30.

Los primeros VOX tienen el eyaculatorio tolex cremita y el orgasmatronix grille con diamantes. Lo curioso es que estos cacharros no son los más buscados por los frikis del tono (para los coleccionistas...ya es otra historia). Estos VOX cincuenteros no venían con el canal top boost/brillante y son más oscuros que sus hermanos evolucionados de los años sesenta, pero muchos matarían por frotarse con uno, aunque sea unos minuticos de nada, tontamente. En los años sesenta crearon la versión con el canal top boost/brillante - AC30TB - el que hoy en día se conoce como EL VOX.

La cosa funcionaba. Joder si funcionaba... pusieron los cimientos de su pequeño chirringuito en un pequeño garaje de una pequeña ciudad inglesa con la peor cerveza del condado de Kent y evolucionaron del cacharrismo étlico coleguero al imperio JMI/VOX en cuestión



“Los AC30 te hacen sangrar las orejas cuando los pones a todo trapo pero los AC50 ya entran en el terreno ‘pupita, ay, en el cerebro’.”

de un par de años. Luego los muy frikis hicieron guitarras, órganos y hasta un "guitorgan", pero está claro que los jodíos no tenían buen gusto para el tema de tocamiento instrumental que no fuera valvulínico. El órgano tiene un pase (entre otras cosas, se hizo famoso gracias a los Doors, Monkees, Zombies y el sonido clásico del Continental se

puede escuchar "perfectamente" en el tema "96 Tears" de " ? and the Misterians"... tiro raro raro raro rirara rirara...). Las guitarritas son engendros y el guitorgan es un über-engendro. Brian Jones de los Stones sí que le dio cera a una VOX de esas con forma raruna. El resto lo podéis leer en el review de SadoMaso Weekly de marzo.

Confieso que no soy ningún experto en amplis VOX, pero les tengo mucho cariño. Uno de mis primeros amplis "serios" fue un AC15 inglés de la época Korg que sigue conmigo y que todavía suena como los ángeles después de años de rocanrola, garitos mugrientos y sobredosis de Teleca y Strato, con el trémolo zumbando a diestro y siniestro.

Versiones posteriores, el auge del Solid State y el modelado digital

Hay un poco de confusión en cuanto a qué modelos salieron primero. El AC15 fue el primer VOX en salir del horno, pero también te-

nemos a los hermanos pequeños AC4 y AC10, de 4 y 10 vatios. Curiosamente, hay referencia que los data a finales de los años '50 (sobre todo esquemas) pero los catálogos los introducen a principios de los '60. Hay un montón de modelos (de AC30 hay unos cuantos) recomendando esta página a los más frikis, está llena de información interesantísima sobre todos los modelos, para parar un tren hoygan: [www.voxshowroom.com](http://www.voxshowroom.com)

Subiendo un escalón, el AC50 es el más conocido después de las míticas versiones de 15/30 vatios. Los Beatles querían más potencia, sus AC30 no podían competir. ¿El problema? Que le endiñaron dos EL34 y eso ya no sonaba tanto a VOX. Más potencia, más chicha pero las EL34 siempre las hemos asociado más a Marshall. Tuve la suerte de probar uno en Londres hace años, estaba impecable, a precio de derribo por ser retolox y sonaba como los ángeles... hasta olía bien... confieso que se me puso morcillona pero la cara de mi mujer era de las de "¿te vas a llevar ESO a Madrid?". Ya llevaba una montaña de libros, de amplis, pedales y artilugios sesuales en la maleta, así que no me atreví a otra ronda de Bestron vs. Predator ni de Bestron vs. Zorra de British Airways Cobrando Exceso de Equipaje. Cogí el metro en Tottenham Court Road con la chapa de Mr. Calzonetti en la solapa y el AC50 se quedó sentadito en la esquina de Wunjo Guitars, las 4 pintas y las ga-





nas irrefrenables de mear me habían convencido que era una de esas cosas así del destino. Volviendo al AC50 que se tenía que haber venido a casa con papito - son algo más redondos, muy muy pero que muy brutos y capturan algo del espíritu VOX, pero no tienen esa mala leche del AC15 o de unas buenas EL84 a todo trapo. Si lo consigues apretar a más de la mitad eres un primo lejano de Conan. Los AC30 te hacen sangrar las orejas cuando los pones a todo trapo pero los AC50 ya entran en el terreno "pupita, ay, en el cerebro".

Sí que me quitó la espinita con un V125 Lead, un cabezal con demasiados vatios, demasiado poco sonido VOX y lo que es peor: transistores. Sin comentarios. Un claro ejemplo de las guarrerías que sacaron en los años 70. Son amplis que pasaron

sin pena ni gloria y lo peor es que los precios siguen subiendo gracias a la locura vintage. Son caros, pero siguen sonando igual de mal.

Y llegamos a los amplis a transistores. Pasopalabra. Se hicieron a finales de los '60 y creo que con eso ya hemos hablado suficiente.

En 1992 Korg compró VOX. El gigante japonés de la mano de algún friki del vintage devolvió a la vida una empresa que hacía años que no sacaba nada ni medio decente (quizás los AC30 que hicieron en la época Dallas Arbiter se salvan a mediados de los setenta). Muchos consideran que es la reproducción más fiel del mítico AC30 a pesar de llevar PCB. Es el famoso cacharro en su versión moderna y sin las tontedades esas de arder en medio de un bolo o de descomponerse como un Lego de condensadores y resistencias. Volvieron a la rectificadora y a los alnico, amén. Se encuentran de segunda mano y no son baratos, pero sólo por los alnico valen la pena, suenan tremendos y tienen volumen para derribar paredes.

En el 2005 llevaron la producción a China y trajeron el mundo VOX a las habitaciones de infinitomil friks, por no hablar de el desvirge valvulero de más de uno y más de dos. A día de hoy cualquiera puede acceder al universo VOX de la mano de los Korg chinos: mucho sonido por cuatro perras.

“Una jartá de músicos que le han dado cera recia a los VOX, desde los 70 hasta ayer mismo: Tom Petty, The Edge, Brad Paisley, los Oasis, Radiohead y un largo etcétera al cubo.”

### Sonido

La fórmula VOX tiene tres ingredientes indispensables: válvulas de potencia EL84 (cuatro, a ser posible), péntodo EF86 en previo y unos buenos alnicos.

Una curiosidad sobre las EL84: hace un par de años se pusieron de moda los kits de am-



plis de 18w con dos EL84. La mayoría están basados en circuitos Marshall, como el 1974x. Los hay con master, dos canales, trémolo, etc. Hay infinidad de demos en youtube, todo tipo de modificaciones, etc. Yo mismo he montado unos cuantos. ¿Lo más curioso? Que siempre he asociado el sonido EL84 más ¡a VOX que a Marshall!. Es más, todos estos kits me suenan más a VOX burro que a Marshall. Así que tenemos chiquicientos mil amplis por ahí como clones de Marshall.... Que suenan a VOX! Yeeeha!.

### Lo que viene siendo El Famoso y el No Famoso

La publicidad de VOX en los años sesenta decía "VOX: The King of the Beat" junto con una lista de los grandes grupos de la época que





usaban amplis VOX. Quizás los más visibles fueron los Beatles (aunque acabaron usando de todo, seguro que hay alguna zambomba y botella de anís a cucharazo limpio en el White Album) pero podrías desenrollar un rollo de papel para el culo y te faltaría sitio para contar todos los artistas – famosos y no famosos – que han usado un VOX en algún momento de su existencia guitarril.

Ay los Beatles. Salen hasta de debajo de las piedras. Pero también estaban los Shadows, Animals, Hollies, Searchers, Kinks, Monkees y cientos de grupos de la British Invasion en los años sesenta. Si nos cogemos el Delorean y enchufamos el condensador de fluzo para viajar una década más tarde tenemos otra jartá de músicos que le han dado cera recia a los VOX, desde los 70 hasta ayer mismo: Tom Petty, The Edge, Brad Paisley, los Oasis, Radiohead y un largo etcétera al cubo. Ya en el panorama nacional, muchos dicen que los famosos bendines y sustain de Loreto Valverde son gracias a las EL84 de un AC15 a toda minguer alojado en algún recoveco de su portentosa caja torácica.

A mí los que más me gustan son los máximos exponentes del “AC30 a todo rabo”. Lease Rory Gallagher. Yo me pasé años pensando que eso era un Marshall a todo nardo tubo power hasta que descubrí que llevaba un AC30 a todos lados, hasta cuando iba a giñar. ¿Brian May? ¿Se puede ser más animalaco? Pues eso

“los máximos exponentes del “AC30 a todo rabo”.  
Lease Rory Gallagher. Yo me pasé años pensando que  
eso era un Marshall a todo nardo tubo power hasta  
que descubrí que llevaba un AC30 a todos lados”

es un AC30 (más bien “varios AC30s”) con un treble booster. Luego tenemos la fórmula: Rickenbacker + AC30 a todo cimbrel = The Jam. No hay que olvidar a Mr. Beck, Mr. Clapton y

Mr. Page... la época Yardbirds rezuma el néctar VOX apretadete por los cuatro costados.

Miento. A mí los que más me gustan son los que no salen en los periódicos. Los gue-

rreros del fin de semana, los “Perry Glander Blues Band” o mi prima la que le da a la Cort de jivis y algún día sueña con tocar en las fiestas del pueblo con su AC15. Creo que para rellenar esta lista necesitaríamos un pack familiar de papel para el culo para rinocerontes. Le tenemos que dar las gracias a los chinawer por dos razones muy sencillas: la primera, por el cerdo agridulce, que desatasca mejor que el turbolax más potente del mercado, y la segunda, cuando Korg comenzó a producir sus amplis VOX en China en el año 2005.

El que quería un VOX en los años 90 se tenía que dejar +1000 pepinos, eso si lo encontrabas. En el 2000 conseguí un AC15 del 97 por 750 euros, una auténtica ganga... costaban 900 ecus de secundamano... y salía uno o ninguno al año... Quince años más tarde empezaron a llegar los VOX chinos, que imitaban requetebién a sus hermanos mayores de la pérvida albión, pero costaban la mitad. Típica calidad china, look casi idéntico y sobre todo mojo, mucho mojo.

Años más tarde se empezaban a ver de segunda mano por unos 400/500 euros. He llegado a ver AC15 chinos por 300 euros. Era la locura – podías tener un AC15 ó AC30 por bastante menos de la mitad de lo que costaban los ingleses años atrás. Lógicamente, la calidad no es la misma, sobre todo en cuanto a componentes, pero la magia está ahí. He podido probar un AC15 chinorri al lado de mi inglés





y juegan en la misma liga, la única diferencia sustancial está en el precio. La única pega se la pongo al cono de los chinos, son un poco guarriner, pero nada que no se pueda solucionar por cuatro perras.

Korg se dio cuenta del filón y un par de añitos más tarde empezó a sacar la serie "handwired" para los más gourmets del VOXismo – amplis cableados a mano, con placas PTP como las originales, look auténtico con un tolex blonde (imitando a los primeros JMI) y un precio de derribo. ¿Lo mejor? Sonidazo y fiabilidad, que es donde realmente parten la pana.

### Conclusión

VOX siempre ha tenido un sitio ahí arriba, en el olimpo de los amplis, refrotándose con los

"Zeus" Fender y Marshall. Sus AC15 y AC30 son referencias indiscutibles en el mundo de la música y Korg ha conseguido volver a ponerlos en el mapa y en muchas habitaciones, garajes, escenarios y garitos de ensayo.

Rory, Brian May, los Beatles y los Shadows llevaron la antorcha VOX con clase durante décadas. Pero el fenómeno de los primeros VOX chinos trajo a una legión de guitarreros gran parte de esa magia y una opción maravillosa para que jóvenes y no tan jóvenes se metieran en el mundo de las válvulas de la mano de un gigante en la historia de los amplis. Gracias VOX, gracias Korg y gracias Ho Chi Min y la madre que te parió. ■

Chals Bestron

# VULCANO

EXPLOSIÓN EXTREMA DE TONO Y FUERZA



ALBERTO MARÍN - HAMLET

#### George Tube Amps Dealers:

UME Muntaner (Barcelona) 93 200 81 00  
 Tube Sound (Barcelona) 93 217 10 60  
 Musicone (Barcelona) 93 446 33 82  
 Estudio 54 (Santiago de Compostela) 981 59 10 64  
 Musical Orotava (Tenerife) 922 32 32 33

Monster Guitars (Madrid) 91 725 98 72  
 AGL (Majadahonda - Madrid) 91 634 00 28  
 Organigrama (Málaga) 952 28 70 48  
 RockBox (A Coruña) 881 888 391  
 Txirula (Iurreta - Vizcaya) 94 681 14 43

George  
www.georgetubeamps.com

Amptek  
www.amptek.es



# SoundBlox by Source Audio

## EL PODER DEL PROCESADO DIGITAL

La serie de pedales **Sounblox** by Source Audio llevan algo más de un año en el mercado. Hemos tenido la oportunidad de probar casi todo el catálogo y no podemos dejar de contaros nuestras impresiones.

En primer lugar, hay que dejar patente que **Source Audio** es una empresa centrada en el ámbito del procesado digital. Siempre que hablamos de efectos digitales, existe una especie de desconfianza del usuario, basada principalmente en la fama (mala fama, más concretamente) de las antiguas pedaleras digitales. Nosotros no tenemos ningún prejuicio frente a la dualidad analógico/digital, sino que centramos nuestro criterio en productos bien hechos frente a malos productos. Hoy en día, el procesado digital de sonido (**DSP**) no es, ni mucho menos, sinónimo de baja cali-

dad. La gente de Source Audio lo confirma con esta serie de pedales.

En la propia web del fabricante podéis encontrar algún artículo muy interesante en el que profundizan en el **porqué** del empleo del DSP (disciplina en la que, sin duda, son especialistas y cuentan con una vasta experiencia) y en las ventajas e inconvenientes que esto produce. También nos hablan acerca de la tecnología propia en la que está basada esta serie de efectos, el chip **SA601** desarrollado por la propia compañía y fabricado en exclusiva para ellos por **Analog Devices Inc.**



Una de las grandes ventajas del mundo digital frente al analógico es la potencia a la hora de flexibilizar los controles de los que vamos a disponer. En general, si hablamos de efectos analógicos, controlaremos las funciones de un efecto con una resistencia variable (potenciómetro) lo

que, queramos o no, limita el rango de trabajo. En el diseño digital estas fronteras se amplían y conseguimos rangos de trabajo mucho más amplios, con lo que las posibilidades de ajuste de controles suelen ser mayores. Esta versatilidad la podemos comprobar en los dos efectos que vamos a analizar más a fondo en este número. El Tri Mod Wah y el Tri Mod Phaser.

Lo primero que nos llama la atención en el Tri Mod Wah es que, para ser un wah-wah, no dispo-



## “En el Tri Mod Phaser podemos encontrar desde sonidos clásicos hasta tonos extremadamente bizarros.”

ne de superficie móvil, es decir, no vamos a tener que mover nuestro pie para variar la frecuencia de respuesta. ¿Qué significa esto? Bueno, aquí es donde convergen la versatilidad que comentábamos que proporciona el control digital con el ingenio de los diseñadores de Source Audio. Para controlar el efecto, disponemos de un accesorio denominado **Hot Hand** y que es un sensor de movimiento que se conecta de manera remota (inalámbrica) al pedal. De esta forma, el efecto responderá a los movimientos de nuestra mano de la misma forma que estamos acostumbrados a hacerlo con el pie. Esta herramienta amplía claramente los límites de expresión del efecto y permite llegar a oscilaciones imposibles de efectuar con un wah-wah tradicional.

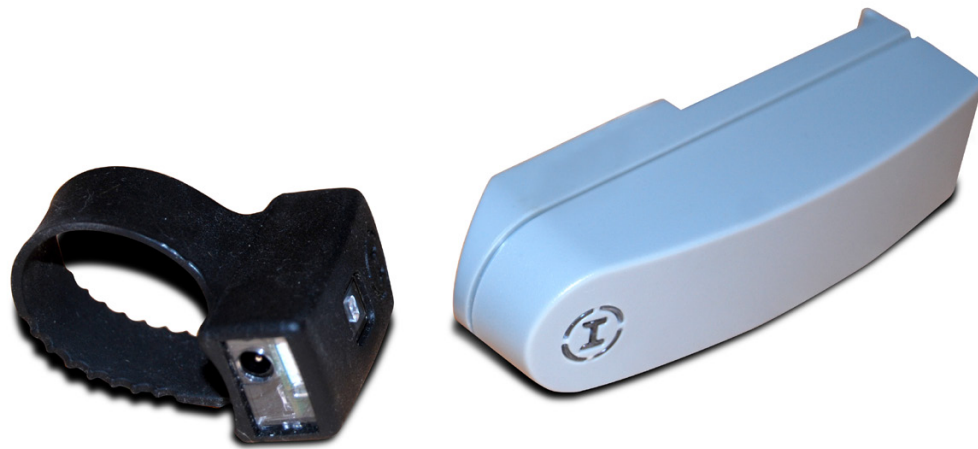
En lo que respecta a los controles del efecto, disponemos de 11 distintos tipos de sonidos de wah distintos, entre los que encontramos classic wah, filtros pasa bajos o filtros complejos, preparados para interactuar con el Hot Hand. Además del selector de modo, disponemos de 3 controles independientes para matizar el resultado final. Así, el control de “Frequency” nos permite centrar la frecuencia en la que se va a producir el barrido del wah-wah, ampliando el rango de trabajo de

forma que el pedal puede emplearse tanto con guitarra, bajo o teclado. El control de “Depth” es un control dual que nos permite hacer trabajar al pedal en dos modos distintos. Hacia la izquierda, en modo “envelope” (filtro de envolvente), la intensidad del efecto estará marcada por la intensidad con la que atacamos las cuerdas, tanto más profundo cuanto mayor sea el ataque. Hacia la derecha, trabajamos en modo “LFO” (oscilador), con lo que el barrido del pedal estará modulado por un oscilador, cuya velocidad podremos variar con el tercer control, “Speed”. Cuando estemos en el modo “envelope”, controlaremos el ataque y el tiempo de respuesta del filtro, mientras que cuando empleemos el Hot Hand, este modulará la respuesta del sensor de movimiento.

En líneas generales, es un pedal tan completo y con tantas posibilidades, que es difícil comentar por escrito todas las opciones disponibles. En nuestra opinión, estamos ante una herramienta muy potente, con unas prestaciones amplísimas y muy inspirador. Puede requerir de un tiempo de aprendizaje, ya que el empleo del Hot Hand supone una reinención del concepto de wah, pero las posibilidades que nos brinda el efecto bien merece la pena. Abstenerse puristas.







En el Tri Mod Phaser nos vamos a encontrar con los mismos controles que en el wah-wah ("Frequency", "Depth" y "Speed") y también con 11 modos distintos de sonidos preconfigurados. Son demasiados modos y demasiadas combinaciones como para explicarlas en profundidad, pero podemos encontrarnos desde sonidos clásicos, con suaves oscilaciones, hasta tonos extremadamente bizarros. Todo esto, unido a la posibilidad de controlar la velocidad de la oscilación del phaser con un simple movi-

miento de mano mediante el Hot Hand, lo convierte en un efecto extremadamente adictivo. **Aquí** podéis visualizar algunos settings y ver la interesante respuesta frente al Hot Hand. ■

David Vie  
Demos grabadas por: Jordi Soriano



*Si esto te gusta, las tenemos de seis cuerdas*

**TEX-MEX**  
*la tienda de  
guitarras con historia*



compraventa de guitarras vintage

[www.texmexguitars.com](http://www.texmexguitars.com)

C\ Sueca 10, Bajo 46006 Valencia - 963 422 381 - info@texmexguitars.com



# DESOLATION™



[CHARVEL.COM/DESOLATION](http://CHARVEL.COM/DESOLATION)

©2011 JCM, Charvel® y Desolation™ son marcas registradas de Fender Musical Instruments Corporation la cual autoriza su utilización a JCM. Todos los derechos reservados.







# Billy Gibbons

GUITARRAS, COCHES, TEQUILA Y BLUES

Poco se puede decir de él después de oír a Jimi Hendrix nombrarlo como su guitarrista favorito. Casi cuarenta años de carrera, sin haber dejado nunca la carretera, ni haber perdido su autenticidad y más de 30 años con su trío ZZ Top.

**U**na leyenda del blues que difícilmente concede una entrevista y que nuestros amigos Octavio Valero y Nacho Baños de Tex-Mex Guitars, pusieron a disposición de Cutaway aprovechando un viaje de incógnito, si eso en Billy es posible. Un hablar lento, calmado y de voz profunda, llenando el ambiente con su presencia y repartiendo tono solo con rasgar las guitarras al probarlas. Amigos en Cutaway el gran Billy Gibbons.

**¿Qué guitarra tenías, dejaste marchar y ahora desearías tener?**

**R:** Por alguna razón nunca he vendido, perdido o me han robado ninguna guitarra (toquemos madera).

He conservado todas las guitarras que he tenido a lo largo de los años. Mi primera guitarra fue un regalo de Navidad en 1963, una especie de regalo de Navidad y cumpleaños a la vez, una Melody Maker de un solo cutaway, una



sola pastilla y acabado sunburst con un ampli Fender. Años después se la di a un amigo que vivía cerca. Veintitantos años después me encontré con el tipo en California y todavía tenía la guitarra, así que me la dio de vuelta y aún la conservo hoy en día.

#### ¿Hay alguna favorita en tu "alijo"?

**R:** Bueno, me gustan muchas pero si tuviera que escoger una... Pearly Gates, la Gibson LesPaul sunburst de 1959 es la que me llevaría a una isla perdida.

#### ¿Qué te hizo comenzar a tocar cuando eras un niño? ¿Tienes algún bonito recuerdo de esos días?

**R:** Sabía que quería hacer esto desde que tenía 3 años. Una vez empecé con mi primera guitarra y nada me podía parar. Todavía recuerdo mis primeros licks de Jimmy Reed, recuerdo esa fuerza que todavía me sigue empujando ahora.

#### ¿Podrías mencionar las mayores influencias que te hicieron desarrollar tu estilo?

**R:** Jimmy Reed, BB King, Albert Collins, Albert King, Freddie King, Muddy Waters and Red Pharoah.

#### ¿Cuántas guitarras tienes?

**R:** No las suficientes, amigo.

#### ¿Continúas intentando pescar guitarras?



**“Nos gusta lo que hacemos... Es lo único que hemos querido conocer así que nos dejamos llevar.”**

**R:** Si, las buenas están todavía ahí fuera. Cuando crees que lo has visto todo ¡parece otra...!

#### ¿Queda alguna guitarra que te gustaría conseguir o piensas obtener alguna pronto?

**R:** Bueno, ojeando el trabajo de Nacho Baños,

“The Blackguard Book” hay una de cada que tendría que añadir a la cuenta.

#### A la hora de elegir una guitarra ¿Qué viene antes, sonido, apariencia, tacto...?

**R:** El tacto es lo primero y si eso me llama la

atención el sonido le continúa. Y después, si no es lo que esperas ver, continúa mirando.

#### ¿Crees que las cuerdas más gruesas proporcionan un tono mejor?

**R:** No particularmente... las finas también están ahí...

#### ¿Qué calibre usas?

**R:** Dunlop's Rev Gibbons Mexican Lottery Brand Super-Lights.

#### Coches y guitarras, guitarras y coches... ¿Qué vino antes? Por favor, cuéntanos algo más sobre tus pasiones...

**R:** Bueno creo que debió de ser con los coches, que luego nos llevó a las guitarras...

#### ZZTop está a tope de forma, en directo suena sólido, potente, entretenido y muy bien tocado. Sois una unidad cohesionada, muy compacta y complementaria. ¿Cuál es el secreto?

**R:** Nos gusta lo que hacemos... Es lo único que hemos querido conocer así que nos dejamos llevar.

#### ¿Puedes hablarnos sobre tu equipo en el tour europeo?

**R:** En cuanto a guitarras, llevo Fender, Gibson y Gretsch. Todavía estoy con Marshall, Fender tweeds de los 50 y los nuevos Magnatone. La





batería es custom con alguna pieza vintage y algo de hardware moderno. El sonido matador es lo que abunda.

**¿Llevas algo vintage en directo?**

**R:** Sí, un Expandora original está todavía junto a un par de Blackstone Appliances

**¿Todavía bebes Thunderbird? ¿Qué hay dentro de la nevera de Billy?**

**R:** Hay T-Bird y después lo mejor... Tequila Pura Vida de las tierras altas de México... Sólo disponible en tiendas especializadas de California y Texas.

**¿Qué diferencias encuentras en el público dependiendo del país? ¿Qué te gustó más de tu último paso por España?**

**R:** Todo va bien si son ruidosos, especialmente el entusiasmo a lo largo de España.

**¿Qué disfrutas más de la cultura española?**

**¿Vestuario o gastronomía?**

**R:** Los orígenes majestuosos todavía suponen calidad muy, muy alta y la atención al detalle. Y no olvidemos la sorpresa de cuando te sirven el platito de tapas.

**Cuál sería vuestro concierto perfecto, ¿grande o pequeño?**

**R:** Cualquiera en el que haya fiesta.

**¿Cuántas fechas al año hacéis en la actualidad?**

**R:** Más de 200 y subiendo...!!

**¿Qué te inspira y motiva después de más de 40 años en el negocio?**

**R:** El blues... el sonido del blues. El amo y señor que lo mueve todo. ■

José Manuel López  
Fotos: Mabel Ladyblues

## CUESTIONARIO

**Ciudad:**

Tucson, Arizona

**Canción:**

"Honey Don't Let Me Go" de Jimmy Reed

**Disco:**

"Exile On Main Street"

**Libro:**

"Hardboiled Wonderland"

**Guitarra:**

Fender Esquire

**Bebida:**

"The Gibbons"... 1,5 onzas de tequila Pura Vida, 1,5 de agua con gas Topo Chico, un chorro de lima, un chorro de limón y 2 rodajas de Jalapeño fresco.

**Una comida:**

Saltito de cualquier lugar de Texas

**Una bar:**

El más oscuro

**Un restaurante:**

Pink Adobe en Santa Fe, Nuevo Mexico.

**Mejor concierto de ZZTop:**

Todos

**El peor:**

Ninguno

**Una película:**

The Passenger

**Un automóvil:**

Cadillac

**Una mujer:**

Una... !?!?!?!?!?



# José de Castro

## SEGUIMOS AVANZANDO

**José de Castro (Jopi) sigue dando pasos en su carrera en solitario como líder de su grupo. Hacía ya un par de años que no lanzaba un disco a su nombre, desde el doble directo "Live", ahora toca su quinto disco, en estudio y con composiciones nuevas.**

**C**omo no podía ser de otra manera es la excusa perfecta para charlar un rato con él y que nos ponga al día de lo que ha estado haciendo en estos últimos años, del disco y de sus planes más próximos...

**Has tardado dos años en volver a grabar desde "Live", ¿Qué has estado haciendo en este tiempo?**

**R:** La verdad es que no he parado de hacer cosas. Monté mi propio estudio de grabación y he producido a artistas como Melendi, Malú y Chenoa, por nombrar los más conocidos a nivel popular. También he grabado las gui-

tarras del disco de Enzo Filippone, Eduardo Escobar grabó su primer disco instrumental, Israel Carmona las guitarras también de su disco instrumental... Mucha música para TV, etc...

Me he dedicado a trabajar mucho en el estudio, que es algo con lo que he soñado toda mi vida... Tener mi sitio donde grabar con la mejor calidad.

En estos dos últimos años he hecho dos giras por Europa pudiendo presentar mi repertorio a un público mayor del que tengo en España. También un par de giras con Melendi y otra con Mónica Naranjo.



**Nuevo disco de estudio ¿Cómo ha sido el proceso de composición de los temas?**

**R:** Siempre tengo el mismo proceso, cada vez que se me ocurre algo que me gusta lo dejo grabado y cuando tengo suficientes ideas las intento organizar y "A GRABAR".

**¿Qué músicos te han acompañado en este álbum?**

**R:** José Vera al bajo y Enzo Filippone a la batería. Llevamos muchos años tocando juntos y nos entendemos perfectamente.

En este disco ellos tienen mucha culpa del sonido final y realmente me encanta como han tocado y como suenan.

También han colaborado Jacob Sureda a los teclados y Alex García al bajo en un tema cada uno.

**Puedes contarnos algunas cosas sobre él ¿Dónde lo has grabado? ¿Quién lo ha producido? ¿Quién ha masterizado?...**



## “Los que sacamos este tipo de discos lo hacemos por pura devoción.”

Lo he grabado y producido yo mismo en mi estudio “JDC estudios”.

Las mezclas corren a cargo de Ron Saint Germain que ha grabado y mezclado para Jimi Hendrix, U2, Red Hot Chili Peppers... por nombrar algunos. Un verdadero maestro y desde luego un lujo que quisiera trabajar en este disco. Me gusta mucho como ha respetado el sonido original de cada instrumento y el tono de cada uno de nosotros.

El mastering lo ha hecho una vez más Joe Gastwirt (Hendrix, Santana, Landau, etc...) que sin duda me encanta como hace su trabajo. No se dedica a comprimir la mezcla para sonar lo más fuerte posible, trabaja respetando la musicalidad y dinámica de cada canción.

Ron y Joe trabajaron en sus respectivos estudios de New Jersey y Los Angeles.

**Moments ¿Cómo se te ocurrió este título?**

**R:** Porque después de estar metido en tantos proyectos fuera de mi música instrumental, por fin encontré los momentos necesarios para terminar los temas. Es como si el disco tuviera 12 momentos... no sé, te podría decir que soñé con los momentos en los que se me aparecía no sé quién...jajaja, pero soy una persona muy simple.

**Nada más escuchar las primeras notas se reconoce tu estilo, pero ¿Qué diferencias aprecias sobre los anteriores trabajos?**

**R:** La principal diferencia es que han pasado 5 años desde mi último disco en estudio y eso se escucha en las composiciones y en el sonido general del álbum. Me he preocupado mucho del tono y de las canciones.

**Sigues manteniendo tu relación con Suhr Guitars ¿Qué guitarras has empleado en este disco?**

**R:** He utilizado básicamente una Suhr Classic con tres pastillas singles que es la que más me gusta de todas mis guitarras. Una Gibson Les Paul Gold Top del 72 con mini-humbuckers en dos temas que realmente me vuelve loco como suena y una Strato original del 68 (prestada y devuelta) en un par de momentos.

**Escucho también una mayor presencia de acústicas ¿Con qué has tocado?**

**R:** Con mi Martin D-18 de 1969. Me encanta esta guitarra.

**Eres muy fiel al sonido Strat ¿No te has planteado nunca otras vías...?**

**R:** Tengo Telecaster (una AFJ), Gibson Les Paul, Epiphone Joe Pass y alguna guitarra más moderna pero el sonido con el que más me identifico es con el “Sonido Stratocaster”. Por supuesto, dependiendo del trabajo cambio y mezclo distintas guitarras.

**¿Que amplis y pedales has usado esta vez?**

**R:** El disco está grabado sobre todo con un Matchless Independence y un Suhr Badger 30W que son bestiales. También he usado un Hook Captain 34 y un Bigtone Studio Plex. En concreto con este ampli (el Bigtone) hemos grabado las demos de los tres modelos de ampli que tienen y te puedo decir que son de lo mejor que he escuchado en mi vida. Respecto a pedales, sobre todo Fulltone que creo que tengo casi todos los modelos y no hay ninguno que no me guste.

**Desde luego está claro que en el disco está “tu sonido” pero ¿Es posible que las guitarras suenen más “crudas”, algo más duro, con más aristas, en ciertos pasajes?**

**R:** Mi sonido es muy simple. Guitarra-pedal (si es necesario)-ampli y ¡a grabar! he querido





“La industria musical está mal en general y en consecuencia la música ‘minoritaria’ PEOR.”



que sonara como me gusta que suene una guitarra. Cuanto menos cosas mejor para el tono. Puedo poner algún delay y reverb si necesito ese ambiente para la canción, pero la guitarra me gusta cruda.

**A mi me gusta especialmente “So Good”, “Time After Time” y “Dirty” ¿Cuál es tu tema favorito del disco?**

**R:** Creo que “Soul”, pero estoy muy contento con todos y ahora mismo no aborrezco ninguno... dame un mes... jajaja.

**¿Era Gary Moore de tus favoritos?**

**R:** Siempre me ha gustado mucho y hace 3 años para una intro en la gira de Mónica Naranjo, escribí una melodía para guitarra que sonaba mucho en el estilo de Gary Moore. En principio todo quedó ahí porque era un pasaje de apenas

8 compases que se repetía. Pero la noticia de su muerte me impactó y decidí terminar esta “intro” y hacer un tema completo “The only one (to Gary Moore)”. Esto coincidió casi con la grabación del disco, así que aprovechando que estábamos en el estudio lo grabamos para tenerlo guardado y en el último momento decidí incluirlo en el disco. No es un tema cien por cien de mi estilo pero es un homenaje a este músico.

**¿Tienes planes para presentarlo en vivo?**

**R:** Claro, voy a presentarlo lo antes posible y estoy cerrando fechas por España, en Enero al Namm Show en Los Angeles y en Febrero de nuevo una gira por Europa.

**En tu opinión ¿En que momento se encuentra la música instrumental de guitarra?**

**R:** La industria musical está mal en general y en consecuencia la música “minoritaria” PEOR. Hace muchos años que la música instrumental de guitarra dejó de estar (si es que alguna vez lo estuvo) de moda porque no hay CASI ningún medio especializado y preocupado por este estilo musical. Los que sacamos este tipo de discos lo hacemos por pura devoción y sin importarnos las ventas ni beneficios, simplemente para ser felices haciendo algo que nos gusta. Esta es la razón por la empecé a tocar la guitarra, para hacer canciones, poder grabarlas y tocar en directo con ellas.

Público para guitarristas hay, pero necesitamos la promoción suficiente para poder difundir nuestras canciones. ■

José Manuel López

### *Ping Pong con Jopi*

(Título de canción respuesta de una sola palabra, bueno o dos o tres)

- 1- **On the Road**- TONO
- 2- **Three Monkeys**- GROOVE
- 3- **Lazy Blues**- DINAMICA
- 4- **I Can't Stop**- EXTREMO
- 5- **So Good**- FELICIDAD
- 6- **A.A.**- EMOCIONES
- 7- **Kick the Snare**- NERVIOS
- 8- **Time After Time**- RELAX
- 9- **Dirty**- ENERGIA
- 10- **Follow the Moment**- HIMNO
- 11- **Soul**- SILENCIO
- 12- **The Only One**- HOMENAJE





# Alfonso Dual

## DÁNDOLE A LAS ARCH-TOP

**Alfonso Dual es un compositor, arreglista y guitarrista, de estos que permanecen en la sombra y que sin embargo acumulan un bagaje ya importante tanto de colaboraciones con otros artistas como sideman, como de trabajos de estudio.**

**H**a sido elegido para acompañar en gira a "Pike Cavallero And The Gentle Bandoleros" y está acabando de grabar su primer disco, un ambicioso proyecto registrado con una Big Band. Aprovechamos para charlar con él...

**¿Cómo empezaste en el mundo de la música?**

**R:** ¡Buenas! en primer lugar dar gracias a to-

dos los que hacéis posible esta publicación y a todo el equipo técnico de Cutaway por acercarnos de manera casi didáctica información de primerísima mano sobre el apasionado mundo de la guitarra y sus guitarristas.

Bueno...por lo que recuerdo fue escuchando al guitarrista Hank Marvin con los Shadows, yo creo que esa fue mi primera y gran influencia musical, un disco que me regalaron, y que fue



crucial para engrasar los sentidos, creo que mi primera transcripción de oído fue "Man Of Mystery" un tema que comenzaba con la guitarra reverberada de Hank agarrando el vibrato, era algo que yo no había oído jamás, no entendía como en una guitarra se podía hacer tal proeza, el caso que ese fue mi primer impulso a coger una guitarra y comenzar a instalarme como guitarrista muy poco a poco. Más tarde y como anécdota llegue a coincidir con Hank en un festival donde pude expresarle mi admiración personalmente, ¡es tío muy majo!

**¿Cuál fue tu primera guitarra? ¿La conservas aún?**

**R:** No la conservo, no sé donde pudo ir a parar, fue una acústica sin logo y sin marca que no tardé en venderla para intentar comprar una mejor, que finalmente no fue así, jejeje...

**Puedes contarnos cuales han sido tus pasos en referencia a tu formación musical...**

**R:** ¡Si, claro! Comencé con una formación casi autodidacta, muy de manera progresiva fui aprendiendo y haciéndome con un lenguaje más amplio que me permitiese tocar distintos estilos, ya que la guitarra me ha gustado en casi todas sus variantes, es decir a excepción de estilos que mi oído no ha escuchado y por defecto no llega casi a comprender. Después de tocar y transcribir a mis héroes, comencé a estudiar de manera intermitente con guitarristas loca-



les, más tarde quise ampliar mis conocimientos en seminarios y de manera particular con grandes guitarristas de la talla de Félix Santos Guindel, Joaquín Chacon, Santiago Campillo, Joan Soler, Jopi, Mirta Alvarez, Raphael Fays y David Andersen, donde pude conocer y aprender algunos trucos sobre el finger... Todo esto ocurrió alrededor de la última década, donde además de estudiar algunos años de guitarra clásica, intenté compaginar con mis estudios de composición orquestal, poco a poco fui sintiéndome muy cómodo y donde he estado muy metido estos dos últimos años, gracias y de la mano del compositor Oscar Navarro al que admiro muchísimo y con el que he aprendido acerca de la composición y orquestación de la música en el cine. Además de asistir a seminarios y master class con compositores como Bruno Coulais, Christopher Lennertz, Blake Neely, Pascal Caigne, Gabriel Yared, Phillippe Sarde y el gran Bear McCreary donde tuve el placer de trabajar un ejercicio junto al compositor sobre la orquestación audiovisual en el cine, un verdadero lujo.

**¿Puedes comentarnos cuales han sido tus mayores influencias?**

**R:** Como os he comentado anteriormente, la guitarra me ha interesado en casi todas sus variantes, pero tengo una debilidad por algunas épocas, estilos desarrollados en los años





30, 40 y 50. Aunque hay guitarristas de épocas posteriores que también me han interesado, pero es casi una excepción a la regla. Así que muy poco a poco fui descubriendo e indagando en estilos más tradicionales hasta descubrir de la mano del guitarrista Juan Busquier al gran Charlie Christian, el cual ha sido para mí el primero de mis referentes, a quien se le ocurra transcribir la partitura de "Swing to Bop" le aseguro que tendrá un porcentaje muy alto de poder tocar la guitarra finalmente, además otros guitarristas como Django Reinhardt, Wes Montgomery, Grant Green, Oscar Moore, Tony Rice, Cliff Gallup, Paul Burlison, Merle Travis,

Chet Atkins, Herb Hellis, Joe Pass, Pat Martino, Sam Bush, Hank Garland, Pete Anderson, Jimmy Bryant, Les Paul, Grady Martin y cualquier músico de aquel mítico "The Nashville A-Team".

**Si tuvieras que definirte como guitarrista, ¿Cómo lo harías?**

**R:** Como cualquier persona formal a la que le apasiona su trabajo y disfruta de él.

**Trabajas en diferentes áreas relacionadas con la música: instrumentista, arreglista, compositor ¿En cual de ellas te sientes más cómodo?**

**R:** No tengo preferencias ni manías a la hora de trabajar, me siento cómodo en las tres formas, aunque a veces te sientes más agotado en la tarea como instrumentista, en la cual hay otro tipo de actividad motriz, aún así intento llegar a desarrollar cada día un poquito de cada una, creo que para tener un buen resultado tiene que haber un buen equilibrio.

**¿Te consideras un músico especialista en un estilo?**

**R:** Si que es verdad que dentro de la guitarra, hay estilos en los que un guitarrista se desenvuelve mejor que en otros, voy a citar algunos de ellos que por afinidad y predilección me fun-

cionan mejor que otros... Rockabilly, (finger-picking) Swing,

Pre-Bop y Jazz Manouche. Creo que musicalmente y técnicamente son estilos muy dinámicos y empastan bien con mi manera de tocar, ya que me podría considerar un guitarrista enérgico e impulsivo y eso potencia aún más las formas respecto al ataque y envite en los fraseos, giros y expresión del lenguaje.

**Hablemos de equipo ¿Cuáles son tus guitarras favoritas? ¿Nos quieres comentar que usas actualmente?**

**R:** Buff, desde muy joven he tocado con gui-

## LOLLAR PICKUPS™

### La cruda realidad sobre las pastillas por Jason Lollar



La magia que se encuentra en algunas (pero no todas) las pastillas clásicas fue creada por accidente. No dejes que nadie te diga lo contrario. Con el tiempo, algunos accidentes estelares han tenido lugar. La única forma de recrear la magia es estudiar algo más que unos pocos ejemplos extraordinarios de pastillas clásicas. Mientras adquieres una cuidadosa comprensión de exactamente qué materiales fueron usados y como cada pastilla fue construida y bobinada. Solo entonces la magia se puede repetir. Si tú estás dispuesto a gastar el tiempo y dinero necesario para perseguir al dragón. Yo lo estoy.

Diseño y bobinado personalmente más de 30 modelos diferentes de pastillas, incluyendo todos los vintage classics, muchos oscuros trabajos de arte conocidos solo por lap y lap steel players como Robert Randolph, e incluso unos pocos de mi propio diseño que nunca existieron en el pasado.

Te invito a acercarte a tu distribuidor autorizado más cercano. Ellos te aconsejarán la mejor elección.





tarras de todo tipo, pero si que soy un gran afectuoso de las guitarras de caja arqueada "Arch Top" y en especial las guitarras Gretsch, aunque hay algunas sólidas que también suenan geniales, ya lo creo. Respecto al equipo que utilizo actualmente en guitarras trabajo con una Gretsch 6120 Nashville Modelo Keith Scott, una maravilla de guitarra en especial, es una de esas que no se sabe ni como ni porque, pero se distinguen por naturaleza de otras guitarras fabricadas por la misma marca, mismo constructor y mismo modelo, nunca he escuchado una Gretsch 6120 igual, incluso algunas fabricadas en USA en los 60's y 70's, que he tenido anteriormente, esta es una de pocas. Además de utilizar esta maravilla estoy utilizando con Pike Cavalero una guitarra estilo Tele con Bigsby fabricada por el constructor Sergi Rotllán, una guitarra muy versátil, ya que sorprende por su contribución y su amplitud de registros. Consta de un soporte para cuatro pastillas perfectamente integradas en cuatro piscinas independientes, una Filtertron de T.V Jones, una P-90 "Soapbar" y dos Antiquity simples de Seymour Duncan, una 1955 en el puente y una Antiquity 2 en el mástil, además de poder conmutarlas entre si en multiples combinaciones, es una todo terreno, podrías tocar cualquier estilo sin tener que cambiar de instrumento.

**Sin restricciones económicas ¿Qué guitarra comprarías inmediatamente?**

**R:** Cualquier pieza de principios de los 50's fabricada por el propio Jimmy Webster y el mismo Chet Atkins.

**Cuéntanos cosas al respecto de amplis y pedales ¿Con que te estás manejando ahora mismo?**

**R:** Soy un guitarrista muy clásico acerca de los sonidos y los amplis, sobre todo he confiado y confio en el resultado de algunos modelos de Fender. Para la formación actual con "The Gentle Bandoleros" estoy trabajando con un Champ de 5 watt del 78 y un Princeton Reverb Reissue 65 de 15 watts, el cual estoy a punto de proceder a un experimento de cambio de lámpara rectificadora, colocando una 5U4, al estilo Bob Crooks. Me chiflan todos los amplificadores de la familia chica de los potentes Twin Reverb, ampli que también he utilizado en la grabación de este primer trabajo en solitario, un 40º aniversario con el tolex color crema (Blonde tolex) edición especial limitada, una joya. Respecto a los pedales que utilizo son prácticamente 3, no más. Un pequeño BOSS RE-20 Space Echo de Roland (para el finger-picking) que funciona y emula de maravilla, un Dyna Comp de MXR para manejarme mejor en los temas de corte mas country, además de un Route 66 de Visual Sound que combina un overdrive de corte clásico con un compresor de



tipo vintage, que utilizo casi a de modo booster, ¡eso es todo!

**Has trabajado bastante como sideman ¿Cuál ha sido la experiencia más curiosa que has tenido, la anécdota...**

**R:** Debido a las bajas temperaturas cuando comenzamos a tocar en un recinto al aire libre, en pleno mes de enero, hacía tantísimo frío que los instrumentos nuestros y del resto de bandas quedaron tan helados que no había cojones de poder afinarlos en todo el concierto, afinabas y segundos más tarde quedaban ¡Out of Tune! Frenessi... No os podéis imaginar todas las bandas de aquella noche sonando como una visión de Fagen poseído... (risas), ¡eso no se olvida jamás!

**Cuéntanos sobre tu disco a tu nombre ¿Cómo ha sido el proceso? ¿Cómo se trabaja con una formación tan grande?**

¡Pues ya ves! Ha sido un proceso muy laborioso por parte de todos los músicos y técnicos que han colaborado, además muy costoso acerca de programar las sesiones y poner de acuerdo a tanto personal, si cuentas además con un buen número de ellos. El disco está prácticamente finalizado, a falta únicamente del proceso de la mezcla y el de mastering, que será asignada al gran ingeniero Jorge Pérez. El disco está grabado en diferentes estudios,

## “Pike Cavalero comienza a estar muy bien considerado en la escena del Rock & Roll fuera y dentro de este país.”

entre las ciudades de Murcia, Valencia, Madrid y Nashville, por comodidad de desplazamiento de algunos músicos sobre todo.

Primeramente trabajamos en la armonía de cada uno de los temas donde pasamos anteriormente a trabajar en los arreglos y patrones rítmicos, quedando muy distintos a los originales, ya que es un disco de versiones en el cual tratamos de alterar las estructuras melódicas, armónicas y rítmicas, hasta llegar al punto de casi no reconocer determinados pasajes. Una vez finalizada esta porción, abordamos la parte de orquestación con la sección brasses, donde trabajó casi en su totalidad el arreglista Alex Acanda y otra parte menor mía junto a la producción del disco. Estas sesiones de trabajo

fueron en su mayor parte grabadas en directo, aunque algunas de ellas se realizaron posteriormente, ya que para agrupar a una Big Band al completo en el estudio hubiera sido una gran hecatombe, también bastante más arriesgado, además de conseguir de este modo dar a cada toma una funcionalidad independiente, siempre de manera honesta y buscando un equilibrio entre registro y mezcla, realizando las formas musicales de cada instrumentista independientemente, trabajando con su propio volumen, esto nos permitió cambiar incluso a veces de ejecutante. Así que ya os podréis imaginar como se puede llegar a hacer este tipo de trabajo...con tiempo y mucha paciencia.

Músicos que han colaborado en la grabación de este trabajo tenemos al gran Jordi Vilá, Alex Acanda, Julio Montalvo, Juan Munguía, Antonio “Chiche”, Ruben Cerezo, Antonio Laborda, Carlos López, Jorgue Roque, Carlos Campoy, David Pastor, Richard Sevilla, Jose Alberto Marquina, Aureliano Ortega, y Tasha Valentine, todos ellos grandes músicos y amigos.

**Si tuvieras que elegir un formato ¿Con cual te quedarías entre un trío y una Big Band o todo lo que hay en medio?**

**R:** Con un par de ellos, uno de ellos gran formato y otro más reducido. Me gustaría no tener que dejar de tocar un repertorio porque nos han contratado en una sala más pequeña y viceversa.

**Háblanos de tus planes a corto plazo...**

**R:** Pues mis planes seguirán girando en torno a la banda de “Pike Cavalero And The Gentle Bandoleros” en una serie de conciertos y festivales que me llevarán por toda España y parte de Europa, ya que Pike Cavalero comienza a estar muy bien considerado en la escena del Rock & Roll fuera y dentro de este país. Además de preparar la inminente grabación del un Ep 7 en vinilo de cuatro temas para la compañía Sleazy Records, discográfica de mi anterior trabajo.

También y a muy corto plazo habrá grabación de un segundo disco en solitario, que contará con un repertorio de composiciones y creaciones propias de corte muy clásico, a gusto de nostálgicos y aficionados de estilos 30´s y 40´s.

**¿Algún consejo para los jóvenes lectores...?**

**R:** Seguir trabajando vuestro instrumento con ilusión y con mucho esfuerzo y pensar ante todo, que estáis en el camino idóneo, y cuando estás en él, todo llega a su debido tiempo. Así que durante ese trayecto intentar divertirse al máximo con vuestra música y la música de vuestros compañeros, sin presiones, ya que esto de tocar no es una competición contra nadie y menos aún contra vosotros mismos. ¡A disfrutar! ■

José Manuel López



Nueva **Modern Player** Series



ROCK

CONOCE SIETE  
MODELOS  
NUEVOS EN  
**FENDER.COM**

**Fender**  
MAKE HISTORY™





# Curso de Iniciación al Jazz

# 2

NIVEL BÁSICO

En este capítulo del curso vamos a introducir los acordes por antonomasia en el mundo del jazz y las extensiones que podemos aplicarles para obtener una mayor gama de sonidos, vamos a aprender cómo se forma la escala mayor y que acordes podemos tocar sobre cada uno de sus grados.

Antes de empezar, conviene comentar la importancia que tienen estos acordes. La séptima y la tercera forman el esqueleto básico de cualquier acorde, pudiendo acompañar un tema entero sin que éste pierda

su carácter con tan solo estas dos notas. Esto es posible dado que normalmente otro instrumento se ocupa de tocar la tónica del acorde (Típicamente un bajo o un teclado).

Para encontrar la séptima de un acorde uti-

lizaremos el mismo método que usamos para formar las tríadas, añadiendo a éstas últimas una tercera mayor o menor. Los más importantes son los siguientes (Ej.1):

- **Acorde de 7ª mayor (maj7, ma7, Δ) =**  
Tríada mayor + tercera mayor
- **Acorde de 7ª menor (min7, m7, -7) =**  
Tríada menor + tercera menor
- **Acorde dominante (7) =**  
Tríada mayor + tercera menor

- **Acorde semidisminuido (m7b5, ø) =**  
Tríada disminuida + tercera mayor
- **Acorde disminuido (dim, o) =**  
Tríada disminuida + tercera menor
- **Acordemenor-mayor (min-maj, min(maj7), -Δ) =**  
Tríada menor + tercera mayor

En este punto del es apropiado mencionar que en el Jazz, por lo general, podemos intercambiar los acordes de las partituras que encontremos por otros de la misma familia, de



Ejemplo 1

forma que cuando veamos escrito en una partitura algo como Gmaj9(#11) podemos tocar Gmaj7, o incluso la tríada de G mayor pero por ejemplo no sería muy apropiado tocar Gmaj6, pues la sexta y la onceava son la misma nota y en la notación tenemos una onceava aumentada, lo que podría ocasionar un choque de trenes entre dos instrumentos tocando la parte armónica de un tema, no obstante en ocasiones estos momentos de extrema disonancia pueden ser interesantes, utiliza este recurso con mesura. Además, podemos cambiar la armonía básica de la canción añadiendo, quitando y sustituyendo acordes, esto último se conoce como rearmonización y lo veremos con detalle en futuros capítulos.

### Extensiones superiores

Como hemos visto hasta ahora el proceso de crear acordes coloridos y complejos simplemente consiste en ir añadiendo notas a aquellos que ya conocemos. Como las escalas diatónicas solo tienen 7 notas, podemos continuar añadiendo terceras mayores y menores para encontrar las extensiones superiores de las cuatro principales familias de acordes. Las

que mejor funcionan son las siguientes:

- **Extensiones mayores (Ej.2):** 9-#11-13
- **Extensiones menores (Ej.3):** 9-11-13
- **Extensiones dominantes (Ej.4):** 9-11-13
- **Extensiones semi-disminuidos (Ej.5):** 9-11-13b

Nótese que no es necesario incluir todas las extensiones a la hora de colorear un acorde, por ejemplo, para el acorde Dmaj13 podemos tocar Dmaj7 y añadir la treceava de D, pero también podemos incluir la novena y la onceava. Además, como ya sabemos, todos los acordes, incluidas las extensiones de éstos pueden ser invertidos, por lo que tenemos una mayor paleta tonal para elegir en cada caso. Por supuesto las extensiones deben ser añadidas con cuidado y mesura, pues se corre el riesgo de crear una disonancia no buscada con la melodía del tema o con el músico que esté improvisando en ese momento.

Por último, quiero añadir que aunque estas son las se consideran más "correctas" no hay nada que nos impida utilizar extensiones diferentes, pero debemos tener en cuenta que de hacerlo, es posible que modifiquemos la armonía del tema, saliéndonos del dominio diatónico.

Convendría practicar lo aprendido haciendo

Ejemplo 2

Ejemplo 3

Ejemplo 4

Ejemplo 5



uso de un fake-book como el "Real Book" o similares, libros donde se recoge una ingente cantidad de standards o temas de Jazz que han tenido y tienen gran popularidad entre los practicantes del estilo. Algunos de los temas sugeridos para empezar son Autumn Leaves y Blue Bossa. Explorando algunos de estos standards podemos encontrar notación que no conocemos, por ejemplo, si sustituimos la tercera de un acorde por su cuarta tenemos lo que se conoce como como acordes suspendidos (sus) y si nos encontramos alguna de estas alteraciones (#5, b5, #9, b9) obtenemos los acordes alterados (alt), que suelen ser dominantes. Como ejercicio podemos tratar de acompañar estos standards (Nombre que reciben los temas de jazz que aparecen en los fake book) primeramente, usando solo la tercera y la séptima de cada acorde y posteriormente añadir a éstas notas la tónica, la quinta y/o las diferentes extensiones que podemos utilizar.

### La clave mayor y los tonos diatónicos

En anteriores ocasiones nos hemos referido a los conceptos de clave mayor y de notas diatónicas. Comenzando por el principio y usando las bases ya bien asentadas de los conceptos anteriores podemos unir diferentes bloques para, al igual que veíamos las tríadas como una forma de combinar notas, utilizar

## “Para afianzar la información recogida, sería conveniente la búsqueda, escritura y práctica de los diferentes campos armónicos mayores en todas las claves”

ahora acordes de séptima y tríadas para crear una sonoridad apropiada. Así, primero veremos en qué consiste y como se forma una escala mayor, posteriormente mostraremos como combinar diferentes tríadas para crear un conjunto armónico que nos permita crear diferentes progresiones de acordes y por último veremos cómo adecuar a este conjunto acordes más complejos, como acordes de séptima y sus extensiones.

### La escala mayor

La escala mayor es el fundamento en el cual se basan miles de canciones y mediante la cual, de ser modificada, podemos obtener escalas más complejas y coloridas. Para crearla combinaremos notas siguiendo la fórmula siguiente (Ej.6):

Tono – Tono – Semitono – Tono – Tono – Tono – Semitono

Encontraremos fácilmente la escala mayor de C recorriendo únicamente las teclas blancas de un piano. De no ser éste el instrumento principal del lector recomiendo la adquisición de un pequeño teclado de una o dos octavas que nos será de gran ayuda para estudiar, ganar una mayor comprensión de la teoría musical y obtener una referencia visual de las fórmulas más importantes.

Como vemos, la escala mayor de C se obtiene mediante las notas de la escala cromática eliminando aquellas que contengan alteración alguna, el resto las podemos construir siguiendo el círculo de quintas, por ejemplo, con una alteración (En F) tenemos la escala de G mayor. Utilizaremos los tonos de la escala mayor como una piscina de notas de las cuales escoger y diremos que aquellas notas relativas a una escala mayor son tonos diatónicos de esa escala.

Ahora, utilizando las notas de una escala mayor como la nota más grave de nuestros acordes, crearemos el campo armónico mayor que

consiste en la siguiente fórmula para las tríadas (Ej.7), a esto se le llama armonizar una escala:

**I – II<sup>m</sup> – III<sup>m</sup> – IV – V – VI<sup>m</sup> – VII<sup>dim</sup>**

La utilización de números romanos para definir los diferentes grados de la escala no es arbitraria, dado que como veremos, esta es la forma estándar de analizar progresiones musicales. Esta tradición data de muy atrás y se ha visto sujeta a diferentes notaciones e interpretaciones, nosotros usaremos los grados escritos puramente en mayúscula y utilizando letras y números para definir la función del acorde del mismo modo que vimos en entregas anteriores: Los grados que no van acompañados se considerarán tríadas mayores; Aquellos seguidos de las letras "m" o "dim" significarán "menor" y "disminuido" respectivamente; De ir acompañados de un número se leerán del mismo modo que los acordes con séptima y sus extensiones (II<sup>m</sup> = El grado II de la escala mayor es menor e incluye la novena). En diferentes medios puedes encontrar diferentes notaciones, como por ejemplo llamar a los grados de los acordes menores utilizando los números romanos en minúscula (iii= grado tercero, tríada menor), por lo que debemos ser cuidadosos a la hora de interpretarlos.

Ahora bien, podemos utilizar la armonización de la escala mayor anterior como base para, añadiendo unas cuantas notas, tener a nuestra disposición todos los tonos diatónicos



disponibles. Vamos a ver primero la fórmula para acordes de más de tres notas (Ej.8):

**I maj7 - II m7 - III m7 - IV -  
maj7 - V7 - VI m7 - VII m7b5**

Como vemos, en lo único que difiere de la armonización de las tríadas es que en el quinto grado tenemos un acorde dominante y el séptimo se convierte en un acorde semi-disminuído, el resto son puramente mayores o menores. Ahora bien, a la hora de añadir las extensiones de los acordes debemos de ser cuidadosos, pues como vimos en el apartado anterior, hay algunas extensiones que funcionan mejor que otras. El problema de esto último es que para utilizar esas extensio-

nes debemos de salirnos del terreno diatónico de la clave que nos encontremos, creando tal vez un intercambio modal en los grados donde lo utilicemos. Por ejemplo, de usar el acorde Cmaj#11 para el primer grado de la escala mayor dejaríamos de encontrarnos en el campo armónico mayor de C, pues como sabemos, éste no lleva ninguna alteración y el acorde de Cmaj#11 contiene la nota F#, por lo que pasaríamos temporalmente a un campo que contuviera ésta nota alterada y el resto de las notas del acorde. Por ejemplo, echando un vistazo al

Ejemplo 6

Escala de C mayor

Ejemplo 7

2 Campo armónico mayor. Tríadas

Ejemplo 8

3 Campo armónico mayor. Acordes de Séptima

círculo de quintas vemos que la clave de G mayor contiene una alteración en F, por lo que podemos considerar el acorde de Cmaj#11 como el IVmaj11 del campo armónico de G mayor. Si tienes dificultades para entender este último párrafo no te preocupes, los conceptos de intercambio modal y modulación serán estudiados con detenimiento más adelante.

Los acordes y las fórmulas de los grados y acordes vistas en este capítulo son correctas, pero no son únicas, ya que cuando veamos en qué consisten los modos observaremos

que conseguimos una mejor definición de éstos usando acordes un poco más concretos y complejos. Para afianzar la información recogida hasta ahora sería conveniente la búsqueda, escritura y práctica de los diferentes campos armónicos mayores en todas las claves siguiendo el círculo de quintas, por ejemplo, podemos buscar los siguientes acordes y ser capaces de encontrarlos en nuestro instrumento, primero en forma de tríada y luego en forma de acorde de séptima, incluso podemos incluir algunas extensiones:

**C - Dm - Em - F - G - Am - Bdim - G -  
Am - Bm - C - D - Em - F#dim - D ...**

Espero que este texto sirva para despejar dudas y aclarar algunos conceptos. En la próxima entrega pasaremos por fin a la acción realizando un análisis básico de un conocido estándar de Jazz y aprendiendo a movernos por él a la hora de improvisar. ¡No os lo perdáis! ■

Aiden Fox

[aidenfoxmusic.com](http://aidenfoxmusic.com)  
[aiden@aidenfoxmusic.com](mailto:aiden@aidenfoxmusic.com)

“En el Jazz, por lo general, podemos intercambiar los acordes de las partituras que encontremos por otros de la misma familia.”



# Vocabulario: Aprendiendo de los maestros

## CONECTANDO ACORDES DE MANERA MELÓDICA

**Para este número os traigo tres frases de tres figuras importantes de la improvisación y del jazz. Vamos a aprender y analizar una frase de cada uno de ellos en un contexto similar y familiar como es la progresión II-V-I, presente en la mayoría de “standards” que forman parte del repertorio del jazz.**

Este proceso nos servirá para descubrir diferentes enfoques melódicos, armónicos y rítmicos sobre una misma situación, por lo que podremos aumentar nuestro vocabulario y paleta de colores de la que disponemos a la hora de improvisar. He transportado las tres frases a Do Mayor, para facilitar su aprendizaje y la comparación entre ellas. La primera frase la he extraído de un solo del saxofonista John Coltrane, una de las figuras más importantes de la historia del jazz. **(Ejemplo 1).**

Vemos que la frase comienza con un descenso de la escala Dórica de D, (o la Escala Mayor de C) desde G, añadiendo una nota de paso cromática (F#) y descendiendo hasta G en el siguiente compás, donde la frase cambia de dirección, ahora ascendente, con un acercamiento cromático a la nota de la que procedíamos, G.

La línea asciende de forma escalar hasta descender con la triada de F. Ese Fa está a sólo medio tono de la tercera de CMaj7, desde donde Coltrane comienza una triada de C en pri-

mera inversión, conectándola a continuación con la triada de D, obteniendo así una frase con mucho espacio interválico debido a las inversiones de las dos triadas, y aportando notas de color importantes al acorde I como la novena, sexta y oncenava aumentada (D, A, F#).

Fijaos en como Coltrane resuelve la frase en la segunda corchea del primer tiempo, habiendo resuelto la frase armónicamente, pero no rítmicamente ya que termina con un contratiempo. La frase es un buen ejemplo de la mezcla del lenguaje del bebop con conceptos que surgieron posteriormente, en este caso, la incorporación de pares de triadas a la improvisación.

La segunda frase es un ejemplo proveniente de un solo de uno de los saxofonistas altos más importantes e influyentes de la historia del jazz, Lee Konitz. **(Ejemplo 2).**

En esta ocasión vemos que el acorde II y el V provienen de tonalidad menor, y resuelven en el I de tonalidad mayor. Temas conocidos como **“What is this thing called love?”** o **“I love you”**, hacen uso de este tipo de cadencia.

Si analizamos la frase entera, podemos darnos cuenta de que parece que Konitz “ignora” el acorde Dm7b5 y se centra en extender, desde el comienzo de la progresión y frase, el sonido del G7 hasta la resolución y final de las mismas. Éste enfoque permite más espacio al improvisador y hace que la tensión del acorde V dure el doble, por tanto la resolución es más

notable ya que pasamos de mucho grado de tensión a una resolución muy consonante.

Como curiosidad, vemos que la frase es, en su mayoría, descendente. Si echamos un vistazo al material melódico que usa Konitz desde el comienzo de la frase, podemos ver que hace uso de notas provenientes de las escalas de G Alterada y C Menor Armónica y además incluye algunos cromatismos que incrementan el interés rítmico de la línea.

El final de la frase es un buen ejemplo de resolución tanto rítmica como armónica, ya que su elección de notas y fraseo definitivamente ayudan a traer la frase de “vuelta a casa” después de haber tocado tantos colores de fuera de la tonalidad en los compases anteriores.

Es curioso que a pesar de tener un lenguaje en común como es el bebop, Coltrane y Konitz enfocan la misma progresión desde ángulos muy diferentes.

La tercera frase es del genial guitarrista y maestro John Stowell. Este ejemplo es sobre la variante menor de la progresión II-V-I. **(Ejemplo3).**

Esta frase es un muy buen y claro ejemplo de por qué Stowell es uno de los máximos exponentes en el uso de la escala Menor Melódica y su armonía.

Analizando el primer compás, vemos que comienza la frase con un arpeggio descendente del acorde II, Dm7b5, que conecta a



continuación con un arpeggio descendente de AbMaj7#5, incluyendo así notas de color provenientes de la escala de Fa Menor Melódica, como son la novena natural y la oncenava. En el siguiente compás, continúa con esta idea de usar arpeggios sustitutos y asciende con un arpeggio de Fm7b5 sobre G7, destacando así las tensiones b9 y b13 además de las notas guía de G7. De nuevo, el arpeggio sustituto tiene su origen en la armonía de la Menor Melódica, en este caso, de Ab. (Si tenéis interés en profundizar en este concepto, os recuerdo que en el número 19

de Cutaway hablé de los arpeggios sustitutos con más detalle.)

Por último, resuelve la frase con un giro típico del Bebop que incluye un acercamiento cromático a la tónica del acorde I.

De nuevo, una interpretación totalmente diferente a las otras dos frases, aunque con elementos en común muy fuertes, como el principio de tocar las notas guía en tiempos fuertes y cromatismos en los débiles. El concepto es relativamente sencillo, pero las posibilidades son casi infinitas.

Para finalizar, propongo tres ejercicios:

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

lidades y usando diferentes posiciones y registros de la guitarra.

**2** - Usando los conceptos vistos, variar las frases de los ejemplos añadiendo, quitando y sustituyendo notas, contrayendo o expandiendo el ritmo...no hay límite. Crear vuestras propias frases usando las mismas ideas.

**3** - Poner en práctica y contexto el vocabulario e ideas aprendidas, es decir, hacer uso de estos recursos en situaciones reales; como standards, canciones, etc. ¡A practicar! ■

Álvaro Domene



ÁLVARO DOMENE

Guitarrista, arreglos y composición. Nacido en Madrid, tras realizar estudios en varias escuelas y tocar en diferentes grupos de la capital, continúa su formación en Inglaterra, donde actualmente combina diversos proyectos con su último año de la carrera de Jazz en la Middlesex University de Londres."

**John Coltrane**

Chords: Dm7, G7, CΔ

Tab: 8-7-6-5, 7-5-4-7, 5-4-5-7, 4-5-7-8, 7-5-5-7-7-9, 7-8

*Ejercicio 1*

**Lee Konitz**

Chords: Dm7b5, G7b9, CΔ

Tab: 14-12-11, 13-12-10, 13-12, 10-9-8, 11-10-8-11, 8, 10-10-9-10-10

*Ejercicio 2*

**John Stowell**

Chords: Dm7b5, G7b9, Cm

Tab: 10-8-9, 10-8-9-10, 11, 8-11, 9, 8-8-9-10, 8

*Ejercicio 3*



# American Roots Series: Acoustic Blues Rural

**Buenas. En este número nos vamos a introducir en el apasionante mundo del Blues Rural, es decir, de los comienzos del Blues. Además de empezar a investigar en la técnica del Finger Picking.**

Lo primero un poco de historia: El Blues nació entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en las interminables jornadas laborales de los esclavos afroamericanos emigrados a los Estados Unidos, donde su vía de escape del trabajo eran los cánticos. Estos cantos estaban cubiertos de dolor y depresión, y la palabra coloquial que describía esta sensación era "blue". Estos cantos, se basaban en "Pregunta-Respuesta", normalmente el líder del grupo cantaba un verso y el resto de los trabajadores lo respondían. De esta forma nosotros tenemos que comprender y apren-

der el Blues, como una música de Pregunta-Respuesta, no como un desarrollo melódico a través de los 12 compases establecidos.

En 1912 W.C. Handy, conocido como el "Padre del Blues", publicó "Memphis Blues", y a partir de ese momento, la industria discográfica se hizo eco de esos cánticos y empezó a buscar talentos dentro de los trabajadores.

Existen grandes nombres como Willie Dixon, Charlie Patton, Ma Rainey, etc...pero sin duda, el más conocido en nuestra comunidad es Robert Johnson, que es que ha conseguido relacionar la denominación de Blues Rural con su nombre.



**SERGIO SANCHO**

A los 8 años comienza a tocar la guitarra. Realiza estudios superiores en la Escuela de Música Creativa, El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y en el Ateneo Jazz Madrid. Trabaja en Giras nacionales, musicales y como Jefe de estudios en el Instituto de Música y Tecnología de Madrid, (IMT). Actualmente terminando la grabación de su proyecto en solitario con el Sergio Sancho Trío.

Los ejemplos que vamos a ver están basados en un Blues de 12 compases en la tonalidad de E, y con la técnica de Finger Picking. Uno de los aspectos más importantes de esta técnica en el estilo, es conseguir mutear con la palma de la mano derecha el bajo, y las notas agudas, dejarlas libres.

Hay que tener en cuenta, que por lo general el Blues Rural, es música vocal, y que de vez en cuando, se acompañaban de algún instrumento, como la guitarra. Así que, piensa en estos dos ejemplos como acompañamiento a la voz. Escucha a Robert Johnson y me comprenderás...

Recuerda que siempre es imprescindible escuchar el estilo, para poder llegar a darle su feeling.

Espero que os haya servido la lección de este número, y sobre todo, que os ayude al desarrollo personal. Si tenéis cualquier consulta, no dudéis en poneros en contacto conmigo a través del mail. Salud!! ■

Sergio Sancho

EJERCICIO 1 MP3



TAB EJERCICIO 1



EJERCICIO 2 MP3



TAB EJERCICIO 2





# Análisis de géneros V



DAVID "BUKE" VILA

David "Buke" Vila comienza sus estudios musicales a los 12 años con la guitarra española y la música folklórica hispana, para después a los 16 introducirse en el mundo del blues y el rock con la guitarra eléctrica. Está a punto de terminar los estudios superiores de guitarra moderna en el ICMP de Londres, y es también licenciado en Filología Hispánica.

## EL REGGAE

**Sol, playa, fiesta, alegría y buenas vibraciones. No te estreses, no merece la pena. Siéntate y mueve la cabeza suavemente dejándote llevar. Todo va a estar bien, siente la música dentro de ti. Sé feliz, nada puede salir mal porque hoy vamos a hablar de la música de la paz y la tranquilidad. Hoy vamos a hablar del reggae. Everything 's gonna be alright, don't worry, be happy.**

Un género que no sólo se caracteriza por esa armonía vital que en sus letras se reclama, sino también por su compromiso social y protesta por las injusticias de la sociedad, como por ejemplo el Apartheid.

Nace en la paradisíaca isla de Jamaica a finales de la década de los 60, y tendrá como su más internacional artista a **Bob Marley**. Nace del

**Ska** jamaicano, con influencias de los sonidos americanos como el jazz o el rhythm and blues.

Como siempre vamos a analizarlo en cuatro apartados: estructura, armonía y melodía, ritmo y estilos.

### Estructura

La estructura de las canciones reggae no

tienen una forma específica. No suelen tener una gran variedad y se suele reincidir sobre los mismos acordes o la misma progresión de acordes durante periodos bastante largos. Se trata de conseguir mantener un groove consistente. Ejemplo de ello es la canción **"Could you be loved"** en la que el cambio Im-IVm (Bm-Em) es constante en las estrofas y hacia la mitad de la canción se mantiene sobre el Im durante un siglo o más. Otro ejemplo es la siguiente canción de The Pioneers, **"Long shot kick the bucket"**, canción que se basa en la progresión I-IV de principio a final. La estructura de un tema reggae por tanto, estaría al servicio del groove. Se ha de conseguir el groove aunque sea manteniéndose sobre un acorde durante toda la canción.

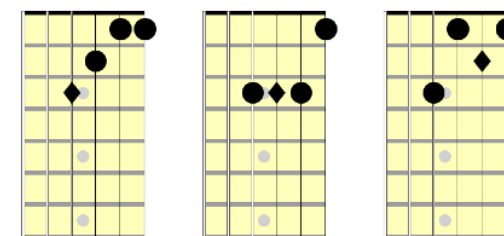
### Armonía

Al igual que ocurría en el funk, el elemento más importante en el reggae es el ritmo. Se puede interpretar cualquier canción a ritmo de reggae. Por lo tanto la armonía no es tan primordial en este estilo. De ahí que, como ya hemos apuntado, en la gran mayoría de temas reggae se utilicen un número limitado de acordes, o se mantengan los mismos o incluso uno sólo durante la mayor parte de la canción.

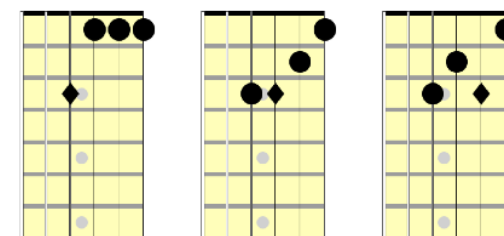
Dado que cualquier canción puede ser in-

terpretada a ritmo de reggae, a día de hoy podemos encontrar temas con modulaciones, cambios modales etc. pero el reggae más primitivo seguía la armonía básica de la música tonal: las canciones eran o en tono mayor o tono menor. La característica más importante en la guitarra es la utilización de las primeras cuerdas para tocar los acordes. A continuación expongo una lista de las posiciones más típicas en la música reggae, que no son más que las posiciones habituales de acordes con cejilla sin las dos últimas cuerdas. Como siempre el rombo representa la tónica.

-Mayores: IMAGEN 1



-Menores: IMAGEN 2



Normalmente no se suelen utilizar acordes extendidos. En el siguiente video se ve como Bob Marley utiliza varias de estas posiciones. Es interesante observar **como usa el dedo gordo** por encima del mástil para mutear las cuerdas que no está tocando.

## Melodía

Los solos y guitarras encargadas de tareas melódicas en reggae se basan en las escalas mayores de la tonalidad y las pentatónicas mayores y menores. Como hemos dicho tiene mucha influencia de la música americana. Los solos son directamente tomados del blues, pero con una serie de pequeños detalles intrínsecos al reggae sin los cuales no sonarían del todo reggae. **En este video** tenemos algunos ejemplos. A continuación destaco una serie de características pertenecientes a la guitarra melódica en este estilo.

**-Pop lines:** El comienzo de **“Could you be loved”** es un buen ejemplo de ello. En reggae las pop lines tienden a ser más muteadas que las del funk. Muchas veces doblan lo que hace el bajo como base rítmica.

**-Las melodías reggae** suelen tener un rasgo como entrecortado, como si el ritmo fuese un tanto inexacto. Esto se ve más claramente en la voz, pero incluso en el ejemplo anterior de “Could you be loved?” se puede apreciar

también, sobre todo en la intro. Otro ejemplo de otra pop line tocada con este feeling es la canción **“Crazy baldheads”** de Bob Marley también. Del 0:55 al 1:10 también se ve está característica en la voz.

Es una característica casi exclusiva del reggae y que enseguida hace que una canción nos suene reggae. Este rasgo surgió de los djs jamaicanos cantando sobre las partes musicales de los temas reggae cuando los estaban pinchando en la radio. Algunos opinan que es el principio del rap. La diferencia es que en este rasgo del reggae sigue habiendo melodía mientras que el rap es más bien rítmico y carece de melodía. **Ejemplo.**

**-El uso de efectos** sobre todo reverb, wah wah y delay. **“Get up, stand up”.**

**-El uso de la pastilla de agudos** para buscar ese sonido estridente típico de este estilo. También para la guitarra rítmica.

## Ritmo

La característica más importante del ritmo del reggae es la importancia de la contra. Hay dos posturas sobre el compás utilizado en este estilo. Algunas partituras están en 4/4 y otras en 2/2. El 2/2 es quizá más correcto por el carácter lento de este ritmo pero el 4/4 es más fácil de leer. De cualquier manera la guitarra debe tocar siempre a la contra. Un ejemplo en G. **Ejercicio 1.**

### Ejercicio 1

### Ejercicio 2

Se pueden doblar las veces que se toca cada acorde e interpretar este ritmo tocando dos semicorcheas en cualquiera de las contras a gusto del interprete. En la variedad está el gusto. **Ejercicio 2.**

Una de las características más importantes del ritmo reggae en la guitarra, es la técnica denominada skank. Consiste en no llegar a pulsar el acorde del todo con la mano izquierda sino poner la mano sobre las cuerdas y cuando damos con la púa hacer presión con la mano izquierda hacia abajo sin llegar a pulsar del todo contra el mástil y volver a soltar la mano rápido. Este sonido es muy característico de esta música.

También hay temas con swing como **“The harder they come”** de Jimmi Cliffs o el mismo “Could you be loved?”. Otra versión de Bob Marley & The Wailers ensayando este tema en su local.

## Sub-estilos

**1) Early reggae:** También denominado “Skin-head reggae” por su gran aceptación por parte de la clase obrera inglesa, y fueron quienes extendieron esta música en Europa y entre la gente blanca. Los primeros grupos que comenzaron a surgir estaban influenciados en gran medida por el soul y la música americana. Muchas melodías vocales, coros etc.

**-The Pioneers, “Long shot kick the bucket”.**  
**-Toots & The Maytals, “Pressure drop”.**

Por este entonces, como veis, el reggae no estaba del todo consolidado como lo que hoy entendemos por reggae. El Ska y el Rocksteady estaban evolucionando en diversas maneras y esto era lo que estaba surgiendo.



**2) Roots reggae:** Es el reggae más conocido. Hablan de Dios, de la rebelión contra el gobierno, de la lucha por los derechos, de racismo. Es quizá el estilo más comprometido socialmente y donde se puede ver ya consolidado un estilo más independiente.

- Burning Spear, "Slavery days".
- Freddie McGregor, "Africa here I come".

**3) Dub music:** Basada en re-mezclar temas an-

teriores, utilizar samples y dar una importancia primordial a la presencia del bajo y la batería. Era una música principalmente de disco y no de directo. Los productores e ingenieros de sonido, en especial Lee "Scratch" Perry, fueron sus precursores. Un reggae de discoteca.

- Mikey Dread, "Roots and culture".
- Augustus Pablo, "Satta Dub". Cabe destacar que este mismo artista también hacía roots reggae, "Java".

**4) Punk reggae:** Existe un gran número de grupos que mezclan ska, punk y reggae.

- Captain Bud, "West coast girl".

- Y los más grandes:
- Ska-p, "Seguimos en pie".

Estos son los cuatro principales estilos que surgen del reggae. Después podríamos hablar de muchas otras fusiones que

han surgido y seguirán surgiendo, como por ejemplo, flamenco-reggae, de mano de Los delincuentes, "Piratas del estrecho" pero con estos cuatro cubrimos prácticamente lo más destacable, así que nos marchamos, no sin antes tumbarnos en el sofá y dejarnos llevar por la atmósfera hipnótica que esta mágica música crea entre humo de, por supuesto, cigarrillos. ■

David "Buke" Vila

CENTRO AUTORIZADO EXCLUSIVO EN VALENCIA

C/ Hernán Cortés, s.n. (Frente nº 4)  
 46910 ALFAFAR (VALENCIA)  
 Teléfono. 96 / 110 41 05  
 Teléfono. 637 50 66 35  
 Mail. info@egmestudio.com  
 Web. www.egmestudio.com

# Amortiguadores a punto

## RECURSOS VARIADOS PARA HACER MÁS SOFISTICADOS TUS RIFFS CON PALM MUTE

**La guitarra rítmica en el metal no es camino fácil. Aunque normalmente en este género son los guitarras solistas los que se llevan la gloria y el reconocimiento, más de uno nos llevamos una sorpresa al intentar descifrar el complejo entramado creado por la guitarra de acompañamiento. La técnica de Palm Mute, o amortiguado de cuerdas, juega un papel esencial en ella, generalmente complicando la ejecución, por lo que en este artículo le echamos un vistazo a las dificultades más frecuentes.**

**E**n el Heavy Metal y sus subgéneros, el guitarrista rítmico lleva el peso y el músculo del tema y acostumbra a estar presente durante el 90 por ciento del tiempo. Por si fuera poco, el tempo de las canciones metaleras no suele ser lo que

definiríamos como relajado. Por esa razón, debe poseer un gran control de púa, y una buena resistencia física. Pero eso no basta: conocer bien la técnica del Palm Mute es esencial, ya que no sólo es parte definitoria del sonido del Metal, sino que

se lleva parte de la responsabilidad de la sensación de percusión del tema. Guitarristas como James Hetfield, Dave Mustaine o Dimebag Darrell han sentado las bases de los patrones típicos de guitarra con Palm Mute. Observemos algunos ejemplos.

En el primer ejercicio, se presenta un típico patrón de alternancia entre presencia y ausencia de Palm Mute. Hay que darse cuenta de que este simple elemento tiene un efecto dramático sobre la dinámica del riff y sobre la cantidad de graves que provocamos al usar la técnica, pudiéndolo usar a nuestro favor. Se debe prestar especial atención a que la mano de la púa sea disciplinada: hay que conseguir que aplique o retire el palm mute a nuestra voluntad y correctamente a tempo, por lo que es recomendable comenzar a practicar con un tempo más bien bajo. **Ejercicio 1.**

En el siguiente ejemplo, abordamos los problemas derivados de las figuras rítmicas: los melendados tienen mucha afición por combinar figuras diferentes de forma truculenta y rápida, con lo que más de una vez tendremos que concentrarnos mucho para ser precisos. Uno de los clásicos problemas, que aquí presentamos es el de combinar semicorcheas con tresillos. Pensad que cuando tocamos semicorcheas dividimos mentalmente un tiempo entre cuatro partes iguales, y cuando pasamos a tresillos súbitamente, nuestro cerebro

tiene que calcular cómo dividirlos entre tres partes lo más rápido posible. ¡Después de eso, además hay que poderlo tocar! De modo que los atascos son muy usuales con ejercicios como este. Un pequeño apunte adicional: fíjate como en los tresillos, la guitarra va al unísono con el bombo. Otro de los recursos habituales asociados al Palm Mute. **Ejercicio 2.**

En el tercer ejercicio las cosas se complican un poco. La velocidad es uno de los pilares de muchos estilos de metal, y al encadenar técnicas diferentes en poco tiempo, conseguimos una sensación trepidante. En este caso, hay un patrón rápido de púa alterna mezclado con ligados de dos notas. Como siempre, debemos tener una parte de nuestra atención puesta en cuándo debemos aplicar o retirar el Palm Mute. La limpieza en los riffs rápidos es más importante que nunca. **Ejercicio 3.**

Por último, tenemos un patrón de púa hacia abajo. Ya no tenemos que prestar tanta atención a la dirección de la púa, pero a cambio deberemos atender a dos nuevos enemigos: el primero es el cansancio físico asociado a los patrones rápidos de púa hacia abajo, y el segundo es el salto de cuerda. El siguiente riff articula una melodía con la sexta cuerda como nota pedal, combinada con la tercera y cuarta cuerda. El tempo es bastante elevado, y la composición del ritmo algo rebuscada, por lo que es recomendable empezar



**Ejercicio 1**

♩ = 180

Ejercicio 1

**Ejercicio 3**

♩ = 180

Ejercicio 3

**Ejercicio 2**

♩ = 180

Ejercicio 2

**Ejercicio 4**

♩ = 180

Ejercicio 4

muy despacio, dando prioridad a la memorización correcta del riff y a la limpieza de su ejecución. Piensa que con mucha facilidad, atacarás cuerdas equivocadas: debes aplicar esfuerzo en ganar puntería y precisión con la púa. Verás como, cuando el aprendizaje se haya consolidado, y la puntería hayas ganado puntería, tu mano estará más relajada, con

lo que podrás subir el tempo y resistir físicamente para tocar este riff. **Ejercicio 4.**

Con los cuatro ejercicios que te hemos presentado, podrás trabajar algunos de los requisitos técnicos que constituyen las bases del palm mute, y que te brindarán la capacidad de aumentar la cantidad de repertorio de metal a tu alcance. Sin embargo, existen muchas más

opciones en cuanto al palm mute en el metal, y muchas más combinaciones de técnicas a explorar, por lo que es muy buena idea escuchar el enfoque que diferentes grupos, ya sean de metal, o de fuera de ese estilo, le han dado al palm mute a lo largo de la historia de esta técnica. ■

Micky Vega

EJERCICIO 1 MP3	GP5 EJERCICIO 1
EJERCICIO 2 MP3	GP5 EJERCICIO 2
EJERCICIO 3 MP3	GP5 EJERCICIO 3
EJERCICIO 4 MP3	GP5 EJERCICIO 4



# ¿Por qué nuestro equipo suena distinto dependiendo de dónde toquemos?

Quizás alguna vez os hayáis preguntado por qué cada vez que vamos a tocar a una sala de conciertos el sonido que tanto nos había costado encontrar en el local de ensayo ha cambiado ligeramente, o en algunos casos, completamente. Podemos notar diferencias incluso entre la típica prueba de sonido pre-concierto y la hora de dejarnos la piel en el escenario. ¿A qué se debe todo esto? ¿Tiene alguna solución? Vamos a explicar algunos principios básicos para entender qué es lo que está pasando y de qué manera podemos minimizar este efecto.

**C**omenzaremos con un caso sencillo, ¿qué pasaría si colocamos un altavoz al aire libre sobre un escenario? Tan pronto empezamos a tocar, cualquier persona del público escucharía el sonido que proviene directamente del altavoz sumado al sonido reflejado en superficies como la parte posterior del escenario o el suelo. Dependiendo de la capacidad para absorber sonido que tengan todas

esas distintas superficies, el sonido reflejado en ellas cobrará mayor o menor importancia.

Otra cosa a tener en cuenta es la "capacidad" para dispersar el sonido de las superficies reflectantes. Una pared con objetos de por medio o relieves profundos puede cambiar significativamente el sonido que rebota en ellas. Por ello, cuanto menos lisa sea la superficie, menos significativo será el cambio en el sonido total.



La suma de las reflexiones más el sonido directo podría entenderse como una ecualización del sonido original generado por el altavoz. Además, en grandes salas, las reflexiones en las paredes más lejanas aportarían "sustain" que muchas veces puede darnos ese toque que nos faltaba. Sin embargo, un aporte excesivo del sonido que viene reflejado de superficies lejanas podría provocar pérdidas en la claridad que estropearían por completo la calidad original. Este es el caso típico de conciertos en polideportivos, simplemente, si no están preparados para ello poco pueden hacer los técnicos de sonido para arreglar el entuerto.

En resumen todo esto se puede ver de la siguiente manera: en cada sala sonaremos diferente y dependiendo de donde coloquemos nuestro altavoz este quedará "ecualizado" de distintas formas; salas grandes aportan "sustain", pero si son excesivamente grandes y/o las superficies son muy reflectantes, va a ser muy difícil controlar el sonido en esos ambientes.

### Consejos prácticos

Después de presentar este complejo mundo... ¿existe alguna solución sencilla que nos pueda ayudar si tenemos estos problemas en nuestro local de ensayo? Pues la respuesta es sí.



• Cuanto más gordas y grandes sean más van a absorber el sonido.

Lo primero, y posiblemente más rápido, barato y efectivo que puedes hacer, es poner alfombras en tu local. Cuanto más gordas y grandes sean más van a absorber el sonido. Eso normalmente soluciona muchos problemas en locales que tienen un sonido demasiado estridente. También puede ayudar a solucionar problemas con vecinos que se quejan del ruido de la batería. Al evitar el contacto directo del bombo con el suelo se reducirá notablemente el ruido transmitido por el bombo. Pero ojo, las alfombras, cortinas u otros materiales que son absorbentes acústicos no evitan que el sonido traspase directamente tu pared hacia la habitación contigua, lo que hacen es evitar que te lleguen fuertes reflexiones de tu local, acondicionando el sonido en el interior de tu sala.

Otra cosa a tener en cuenta es evitar paredes lisas, especialmente si el local es grande. Para ello podéis colocar objetos de distintos tamaños y formas como pueden ser desde vuestras guitarras de repuesto colgadas por la pared o algunas ca-

jas llenas de trastos. Esto ayudará a mejorar la claridad, consiguiendo escuchar un sonido más parecido al que realmente está saliendo de vuestros altavoces.

Es importante intentar mejorar el local de ensayo pero no debemos olvidarnos de detalles críticos como la colocación de los altavoces. Pegándolos a la pared podemos tener un refuerzo de volumen, que quizá sea beneficioso para nosotros. Pero lo que tenemos que evitar a toda costa es colocar altavoces en las esquinas de la sala. En ese caso la "ecualización" introducida por la sala es mucho más agresiva, consiguiendo modificar nuestro sonido radicalmente. A pesar de ello, es una práctica común para conseguir aún mayor refuerzo de altavoces con limitada potencia, pero si lo que buscáis es que vuestro local afecte lo menos posible, evitad las esquinas.

### Leyendas urbanas: las hueveras

Relacionado con el tema de posibles mejoras para locales de ensayo es común que salte la duda, ¿y qué pasa si cubrimos las paredes con un montón de hueveras? Hay bastante controversia en el asunto, pero muchas veces se ha vendido como una solución sencilla y que ayudaba no sólo a mejorar el sonido dentro del local sino también al "aislamiento" de la sala para que la gente no escuche tanto ruido fuera. Pues todo esto no es más que lo que el título indica: una leyenda urbana. Hace unos años nosotros también nos preguntábamos de qué manera



afectaría poner hueveras en las paredes así que decidimos hacer un experimento en un laboratorio de la universidad preparado para este tipo de ensayos (una cámara anecoica). Los resultados fueron incluso más sorprendente de lo esperado, las hueveras apenas modificaban el sonido, era tan débil el efecto que podía considerarse imperceptible para el oído humano. Por lo tanto, pegar un montón de hueveras por las paredes y techo consigue el mismo efecto que llenar el local de posters de chicas, NINGUNO (al menos en cuanto a sonido...).

### Curiosidades

No es la primera vez que escucho el caso de



gente que ensaya en un bajo y tienen problemas con los vecinos de pisos que no son los contiguos a ellos. Y es normal preguntarse, ¿por qué mi vecino del quinto se queja y los del primero

y segundo no? ¿Nos están intentando hacer la vida imposible porque no les gusta nuestra música? Bien es cierto que los del quinto os tengan mal vistos es una posibilidad, pero no siempre es el caso. Debido a la estructura en sí del edificio puede que se produzca un efecto amplificador en los pisos intermedios, aumentando el ruido en ciertas zonas altas alejadas del bajo donde está situado el local. Por ello, es posible que tu vecino del quinto este soportando el doble de ruido que los del primero.

Un problema similar sucede a menudo con el ruido del metro, las vibraciones producidas por el tren viajan a través de la estructura del edificio y en ciertos pisos alejados de las vías el ruido se hace más fuerte. Es un problema complejo y de difícil solución pero en el caso del local de ensayo, intentar reducir los graves y usar una alfombra debajo de la batería para evitar la transmisión directa de sonido a la estructura del edificio puede ayudar a reducir las quejas.

Espero que este artículo os haya sido de ayuda, o por lo menos lo hayáis encontrando interesante. Si tenéis cualquier pregunta o os gustaría que habláramos de otros temas que os interesan, ¡no dudéis en contactar con nosotros, somos todo oído! ¡Un saludo! ■

Daniel Fernández Comesaña  
Paul Rodja

# VIE PEDALS

EFFECTOS ANALÓGICOS HECHOS A MANO EN ESPAÑA

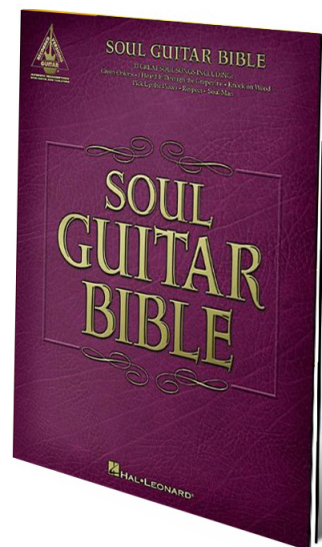
## NUEVOS MODELOS



Todos nuestros pedales son true bypass. Los circuitos y el cableado del pedal son montados 100% a mano. 2 años de garantía. Distribuido por EGM Estudio



## SOUL GUITAR BIBLE



Hal Leonard

Este es un manual cuyo contenido viene ya anticipado en su propio título "Soul Guitar Bible" y este no es otro que la transcripción nota por nota de 33 temas de soul que conforman la biblia que cita.

Los standards son: Born Under a Bad Sign, Cold Sweat, Pt. 1, Groovin', I Heard It Through the Grapevine, I've Been Loving You Too Long, In the Midnight Hour, Knock on Wood, Land of a Thousand Dances, Let's Get It On, My Girl, Papa's Got a Brand New Bag, Respect, Theme from Shaft, (Sittin' On) The Dock of the Bay, Soul Man, Walkin' the Dog, (Your Love Keeps Lifting Me) Higher and Higher entre los más conocidos, temas que hemos escuchado miles de veces y que pueden ser una buena aproximación para conocer el lenguaje guitarro de la música soul. ■

## THE GUILD GUITARS BOOK

**Hans Moust**

Hal Leonard



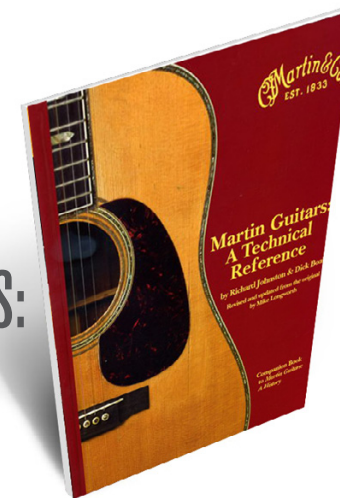
Guild es una de las compañías clásicas en el mundo de la guitarra norteamericana. Desde su fundación en 1952 por Alfred Dronge y George Mann ha pasado por diferentes estadios hasta pertenecer a Fender Musical Instruments Corporation en la actualidad.

Desde su inicio en Manhattan enfocados principalmente en la fabricación de archtops han recorrido un largo camino que viene reflejado en el libro que comentamos. Organizado en siete secciones, comienza por relatar la historia de la compañía para pasar a unos contenidos más técnicos de especificaciones clasificadas por los diferentes modelos de guitarras. Un gran trabajo fotográfico contribuye a ilustrar los diferentes capítulos concluyendo con listados de precios originales y toda la información necesaria para datar cualquier modelo de Guild. Uno de sus usuarios más famosos como es Richie Havens prologa este estupendo trabajo. ■

## MARTIN GUITARS: A TECHNICAL REFERENCE

**Richard Johnston y Dick Boak**

Hal Leonard



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 todos los modelos con sus correspondientes características, que incluyen 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 ukeles 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 Famosos

Con esta sección intentamos mostrar el trabajo de bandas que por el momento no son aún muy conocidas. No se pretende realizar una crítica de discos al uso, únicamente, en la medida de lo posible, apoyar su música desde estas páginas. Si queréis participar en esta sección podéis contactar con Cutaway a través de [info@cutawayguitarmagazine.com](mailto:info@cutawayguitarmagazine.com) y hablamos.



## El Bulevar Rojo

El Bulevar Rojo se define como un grupo humilde pero trabajador y con ganas de poder demostrar el buen hacer de sus composiciones, la formación lleva un año aproximadamente trabajando y subiendo a algún escenario que otro como fue el escenario Desperados dentro del festival Arenal Sound que se celebra en Burriana, también coquetean con

los concursos de bandas que van saliendo, más que nada por hacerse oír y ver la reacción del público que no les conoce. El estilo es bastante variado dadas las diferentes influencias que aporta cada uno.

Actualmente poseen un CD con siete temas originales de su vocalista que suelen arreglar todo el grupo. ■

## Code Walrus Project

El proyecto Code Walrus nace en la localidad asturiana de Grado en primavera de 2010 con el fin de darle rienda suelta a diversas ideas experimentales que habitan en las inquietudes musicales de Arni Alvarez "Pecatore" y de José Saavedra "Chouse". Fruto de todo ello es la música iconoclasta que desarrolla el dúo y que es una amalgama de

todas sus influencias y background musical, ello genera una mezcla de Prog rock, fusion, metal... muy personal. Tienen un disco grabado y producido por ellos mismos de título "Misdemeanour" donde se puede confirmar todo lo anteriormente dicho. Una vuelta por su [myspace](http://myspace) permite escuchar parte de su propuesta ■



## Blue Heart

Blue Heart es un grupo de Blues liderado por el guitarrista y cantante Xavier Soranells. El grupo tiene sus orígenes en Estados Unidos, cuando su líder estuvo viviendo aprendiendo de los grandes del Blues. De vuelta a casa, contacta con dos grandes músicos: Edudald Boluda (batería) y Fèlix Serra (bajo). Después de meses de rodaje tocando en directo, el grupo se ha ido consolidando con su propio sonido,

basado en una sólida base rítmica, arreglos muy cuidados y la gran personalidad de la voz y la guitarra de Xavi "Blue Heart". Fruto de este trabajo, el grupo acaba de grabar su primer disco dónde podemos escuchar, mayoritariamente, composiciones originales del grupo y alguna versión de grandes clásicos del blues como Robert Johnson o Freddy King y que indudablemente destila aroma a SRV o Cream. [Web.](#) ■





# September in the rain

**Una carnosa y lubricada negra se reflejaba en el cristal que cubría la lámina de un cuadro de Basquiat.**

Parecía que allí se retenía todo el vaho nocturno de aquel club y que una tormenta se arremolinaba sobre el interior de aquella barra repleta de botellas.

Al amparo del bullicio que despuntaba ligeramente sobre Lester Young, la negra, acariciaba sus brillantes y acaramelados muslos mientras sorbía con brutal sensualidad una copa de Martini.

JW miraba con cierto rubor aquella escena haciendo una pequeña mueca y sonriendo al vacío.

Desde un largo pasillo que se adentraba por las entrañas de aquel lugar, surgían éxi-

tos de grupos pop de los sesenta. En algunos momentos la sensación auditiva se mezclaba creando una extraña vibración. Era un mismo club con dos barras distintas, aunque bien separadas por aquel laberinto azulado y averno. En ese momento, alguien cerró la puerta de acceso y todo volvió a su estado inicial.

En la parte superior que cubría la puerta de los servicios, sobresalía una suerte de cabezas de madera, cada una representaba a un animal distinto, y cada una tenía cierto aire caricaturesco. El chico volvió a sonreír, al parecer, le hizo bastante gracia aquella muestra de humor surrealista.

Por las paredes del garito colgaban fotos de saxofonistas y pianistas de jazz de distintas épocas. Observó con interés la imagen de Coleman Hawkins, concentrado, sudoroso y portando un elegante sombrero, continuó el curso de su mirada, y llegó a una febril escena de Lester Young que contempló con placer, mientras mordía un cubito de hielo y el "September in the rain" susurraba en sus oídos como una amante desconocida.

Una pareja hablaba animadamente en una mesa de la entrada bajo una foto de Count Basie, parecía muy inquieta por momentos, hasta que inesperadamente, la negra de caramelo se sentó entre los dos con su copa de Martini en la mano. Este hecho le dejó verdaderamente descolocado, contemplando con cierto asombro, con que naturalidad aquella mujer iniciaba la conversación con la pareja. Sin demasiados problemas, levantaba su falda y acariciaba sus hermosas carnes de una manera lasciva y exhibicionista.

John necesitó pedir otro gin tonic, y lo bebió casi hasta la mitad de un trago. Aquello le superaba, por algún extraño juicio, sentía una insana atracción por aquella hembra negra de rasgos turbadores, por aquella diosa pagana que como un fósforo inmortal brillaba en la oscuridad.

Se alzó del taburete y caminó unos metros entre la gente hasta los servicios. De una fuerte bra-

zada abrió la puerta y por unos momentos suspiro asfixiado por una excitación incontrolable.

Se miró al espejo, y se mojó el pelo de una forma compulsiva hacia atrás, una muestra de jabón blanco se desparramaba por el lavabo, el viscoso líquido brotaba lentamente del recipiente del jabón como si de una salvaje corrida se tratara.

Parecía que cada paso, le conducía hacia alguna señal, que irremediamente le apuntaba en una misma dirección.

Volvió de nuevo a la barra, suspiró aturdido, y volvió a conducir su mirada a aquella mujer de aura inalcanzable. En ese momento, el chico de la pareja les llevaba dos copas más a las chicas y se sentaba de nuevo iniciando una conversación con risas incluidas.

JW imaginaba en esos instantes algún episodio tórrido y fugaz con aquella mujer, en los servicios, en el pasillo, o en el rincón de alguna oscura calle.

Una extraña melancolía le invadió sin demasiado sentido, tal vez, el alcohol, el humo, la música, Lester Young y aquella mujer, le hacían caer por un precipicio de desazón y ensañaciones que como un espumoso torbellino lo arrastraba sin salvación posible.

Volvió a mirar, y la sugestiva visión de una afrodita negra, mordiendo su collar de perlas mientras acariciaba el pelo de la otra mujer, le dejó de nuevo la boca seca.



Sólo un milagro le llevaría hasta ella. Lo sabía. Le quedaba poco dinero, así que, decidió abandonar aquel club y aquel bullicio de una vez.

La noche le esperaba fuera, como un túnel lleno de curvas, como una mujer que se pierde al doblar la esquina.

Caminaba suspirando cada paso, con las manos en los bolsillos, con cierto aire de siglo. Desde el fondo del largo callejón, veía pasar los coches, uno tras otro, con intervalos irregulares, y a medida que se acercaba, sentía la electricidad de aquel momento. Atrás quedaba aquel club, aquel pequeño satélite de Beefeaters y Martinis, formando parte de las galaxias y sistemas solares de todos los bares y clubs perdidos de cualquier rincón de aquella urbe.

Al llegar a la avenida, cruzó corriendo por un paso de cebra iluminado más de lo habitual, llegando hasta los jardines que partían aquella arteria cosmopolita, al otro lado, se vislumbraban otros territorios, y los coches, seguían llenando con sus zumbidos aquel páramo en medio de las luces de la ciudad.

JW se sentó tranquilamente en un banco de aquel jardín, intentó que su vista alcanzara a ver algo en el cielo, un avión de proporciones importantes rasgaba la noche por encima de su cabeza, después de aquello, el silencio.

En pleno momento de sosiego, un roedor noctámbulo producía un pequeño barullo en la parte trasera del banco.

De un salto juvenil y gracioso, JW se puso en pie, y decidió pegar un vistazo por aquel tipo de oasis donde siempre era posible encontrar algo de interés. Iba caminando con los brazos en cruz, mirando hacia todas partes e intentando adivinar cualquier brillo a través de los setos del jardín.

De vez en cuando, llegaba la música de algún coche, que como una cometa traspasaba la noche hacia alguna parte. Y el chico, el chico observaba desde su escondite, su silente escondite.

Una cadena de bisutería, colgaba de un aloe vera que formaba parte de una pequeña colección de plantas bien cuidadas y perfectamente colocadas.

La cogió entre sus manos y jugó con ella un rato, no tenía muy claro qué hacer con ella. Aunque pensaba, que sería su regalo perfecto para alguna princesa, no necesitaba mucho más.

Nadie necesita demasiado cuando las cosas surgen desde la nada, cuando las cosas surgen desde el fondo de los abismos, como una ola gigantesca que se estrella contra tu destino.

Esas olas gigantes, eso pensaba JW.

**-¿Por qué no montar sobre ellas, por qué no cabalgar sobre el tiempo?**

Necesitaba otro trago, miró sobre los otros territorios más allá de la avenida, no había tiempo que perder.

Una pequeña brizna de agua cristalina le dio en la cara y en la camisa, se paró un instante antes de cruzar, pasó la yema de los dedos por la diminuta mancha, era algo de lluvia, lluvia de otoño, lluvia de septiembre. ■

Toni Garrido Vidal

Count Basie

Foto: Avalon Archives, Ltd.

