

Nº04 ABRIL-MAYO '08

cutaway

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

Análisis:

- Valley Arts
- Gretsch Chet Atkins Super Axe
- Bill Nash JazzBass
- Dr. Z Galaxie

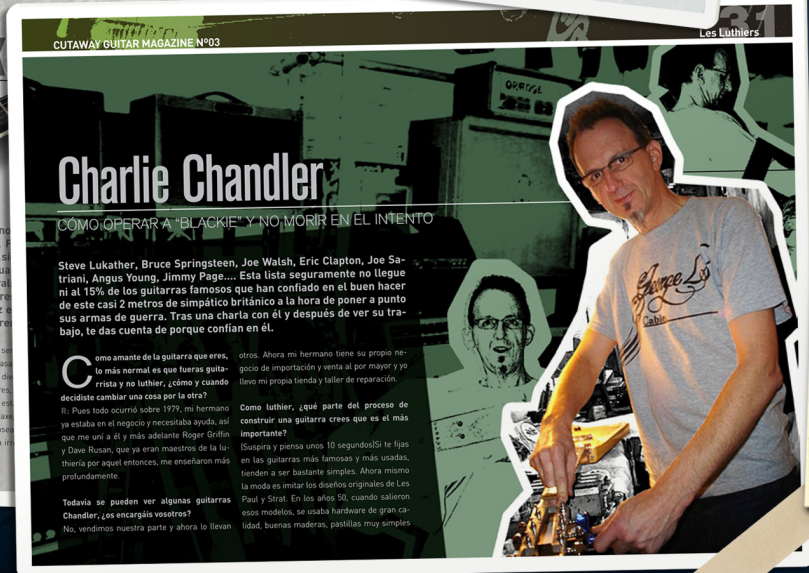
Entrevistamos a

Ray Gomez

NUESTRO GUITARRISTA DE MAYOR
PRESTIGIO INTERNACIONAL

Juanjo Melero
Charlie Chandler

Además: LUTHERÍA, DIDÁCTICA, LIBROS, HOME STUDIO...



Hola amigos

Ha sido un verdadero placer y un honor el haber entrevistado a Ray Gómez para Cutaway Guitar Magazine y que ocupe la portada de este número.

Ray es el guitarrista de origen español con mayor trayectoria, un tío muy, muy grande. Fue idea suya el colgar la entrevista en mp3 y creo que esto es una innovación en cualquier publicación dedicada a la guitarra.

En esta interview nos habla de sus orígenes, de los artistas con los que ha tocado (desde John Lennon a Stanley Clarke o Aretha Franklin por nombrar algunos) de su relación con las guitarras, los amplis, la música, la composición...yo me declaro fan y estoy a la espera de su próximo disco.

La revista ha consolidado todas sus secciones con los colaboradores habituales y debería destacar la entrevista a Charlie Chandler luthier de E. Clapton o D.Gilmour entre muchos otros realizada por nuestro hombre en Londres, Agustín González aka AgusG.

Por otra parte también hemos entrevistado a Juanjo Melero, otro guitarrista de mucha trayectoria en nuestro país y que acaba de sacar nuevo disco "Filosofía Doméstica".

Otra novedad más de este número es la incorporación de José Sala que se inicia con un artículo de didáctica para bajistas.

Trabajando para el próximo número podemos confirmar la entrevista en exclusiva con Michael Landau, que se encuentra en estos momentos girando por Europa.

Bueno, espero que disfrutéis de este número tanto como nosotros los hemos hecho realizándolo.

Muchas gracias a todos una vez más por vuestro apoyo, que hace que Cutaway Guitar Magazine sea más grande cada día.

José Manuel López - LOPI
Director de Cutaway Guitar Magazine

Contenidos

NOTICIAS

04

GUITARRAS

08

Valley Arts Bret Mason Signature
Gretsch Chet Atkins Super Axe

BAJOS

15

Bill Nash JazzBass

AMPLIFICADORES

17

DR. Z Galaxie

PEDALES Y EFECTOS

20

True Bypass

ENTREVISTAS

23

Ray Gomez
Juanjo Melero

LES LUTHIERS

31

Charlie Chandler

TRUCOS Y CONSEJOS

34

Encordado en guitarras de cuerda metálica



DIDÁCTICA

38

INFORMÁTICA MUSICAL

45

Freeamp 3.5

BIBLIOTECA MUSICAL

48

DISCOCRÍTICA

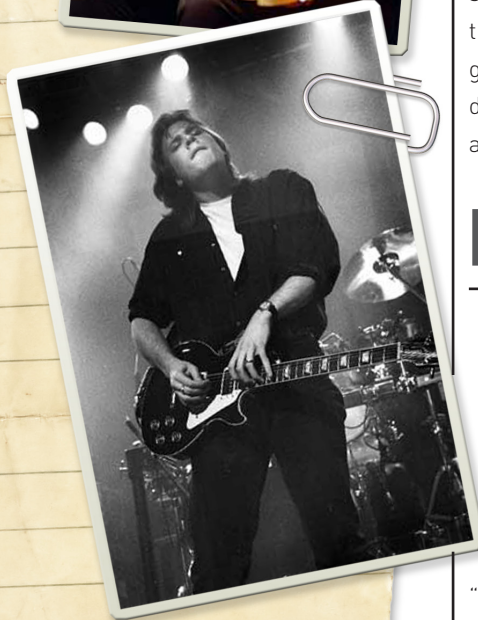
49

SUPERLOCRIO

51

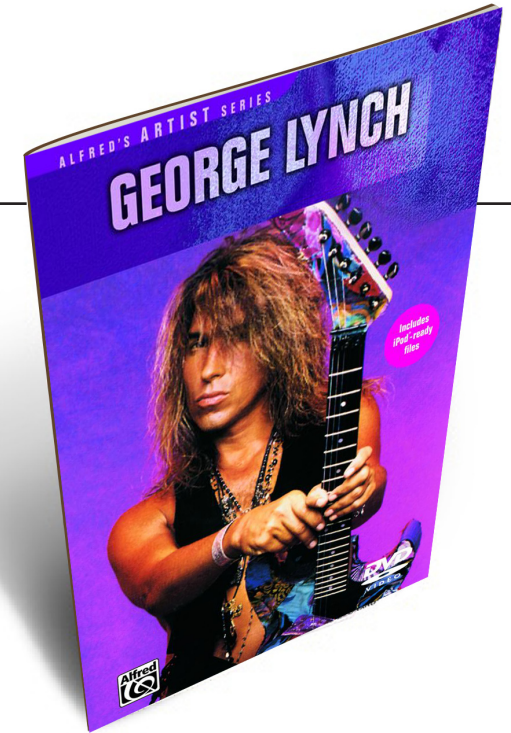
Nos deja Jeff Healey

Jeff Healey, uno de los músicos invidentes con más talento del mundo, falleció el pasado 2 de marzo a los 41 años de edad a causa del cáncer. Esta enfermedad sin duda le persiguió durante toda su vida, desde que un retinoblastoma le dejara ciego con tan sólo un año de edad. A lo largo de los años se le habían extirpado diversos tumores, pero finalmente perdió su última batalla. Healey destacó muy pronto como niño prodigio, sin ir más lejos el primero que le dio la oportunidad de presentarse al gran público fue Stevie Ray Vaughan en 1982. Desempeñó su carrera en la Jeff Healey Band, un trío que interpretaba a las mil maravillas blues, jazz y rock, con un sonido muy vivo que sabía reflejar en cada canción la fuerza del directo. Su álbum más aplaudido entre los entendidos fue *See The Light* el cual le otorgó cierta popularidad y a la postre le ayudó a ser nominado varias veces a los premios Grammy. Su próximo disco, *Mess of Blues*, con tintes blues y rock, está apunto de salir al mercado a título póstumo. Jeff ya tenía apalabradas varias comparecencias públicas en orden de presentar su nuevo trabajo. Descanse en paz. ■



Alfredo relanza a Jorge

La editora Alfred se sube al carro de la re-masterización y esta vez "rejuvenece" el famoso video didáctico que George Lynch nos ofreció allá por 1990, editándolo así en formato DVD. En aquella masterclass nos demostraba su curiosa técnica de vibrato, tapping, uso del whammy bar y demás pirotecnia. También hace un repaso al primer disco de su proyecto en solitario, Lynch Mob. En definitiva, si eres fan de estos videos didácticos y te gustaron los de Paul Gilbert y Richie Kotzen, deberías preguntarle al cerdito de la estantería a ver que tiene para ti. ■



MusicMan actualiza el catálogo

Los artesanos de Ernie Ball MusicMan han decidido dar un paso más en sus modelos Artist Series y han confeccionado las nuevas Albert Lee BFR y John Petrucci Baritone BFR con acabados de arce más estéticos que sus modelos más antiguos. El nuevo modelo barítono para el "progresivo" Petrucci ve alargada su escala hasta alcanzar las 27.5 pulgadas metiéndose discretamente en el terreno de nuestros colegas los bajistas. El modelo del veterano Lee cuenta con el nuevo acabado Pink Burst, cuer-

po de fresno, bloque de caoba y un lisísimo mástil de arce. Sin duda, bonitas mejoras. ■





Line6 alimenta a la “araña”

Hemos llegado a un punto en el que todos los productos ofrecen de todo. Cada vez son menos comunes los pedales que solo ofrecen 1 función y los multiefectos parecen haber salido directos del banco de pruebas de la NASA, y como no, Line6 sigue encabezando la lista de marcas que no se cortan un pelo a la hora de añadir prestaciones hasta el infinito a sus productos. La marca americana riza el rizo con su Spider Jam, que no es más que un amplificador de 75w de

alta ganancia, conos Celestion y con una devide multiefectos que nos permite trabajar con loops y presets hechos por los músicos más prestigiosos de Nashville. No sólo tocan para Jimmy Page, Shania Twain, Ozzy o Steve Vai sino que también están a tu servicio gracias a los amigos de Line6. Esta gente sin duda tienen una capacidad increíble de crear nuevos aparatos y a una velocidad pasmosa. No tengáis la menor duda de que dentro de poco nos volverán a sorprender con cualquier cosa. ■

Steinberg y Digitech unen fuerzas

Digitech y Steinberg han sabido apañárselas para aumentar un poco más su número de ventas y han decidido sacar al mercado un pack que junta dos de sus más famosos productos: la versátil pedalera multiefectos RP350 y el que posiblemente sea el software más usado en grabaciones domésticas, el Cubase, más concretamente su versión LE4.

La conexión USB para PC/Mac hace posible la fusión de estos dos cacharritos y el fácil manejo de ambas unidades hacen posible la edición de nuestras propias grabaciones sin

necesidad de los agobios y frustraciones que muchas veces nos supone la grabación de nuestro material. El RP350 cuenta con hasta 118 simuladores de amplificador y 60 patrones rítmicos que nos pueden permitir grabar in situ nuestras improvisaciones sin tener que setear demasiado.

La construcción metálica del multiefectos es de agradecer siempre en los aparatos que se sitúan en este rango de precios. No estamos ante los aparatos más profesionales del mercado, pero es sin duda una buenísima iniciativa para invitar a la grabación a los nuevos en la materia. ■



Andy Timmons en Valencia

Andy Timmons pasó por Valencia, el mismo día de su actuación tuvimos la suerte de disfrutar de un clínic impartido por el propio Andy.

Organizado por HVC Music Import con Octavio Valero al frente, Andy reunió alrededor de treinta guitarristas que pudieron disfrutar de Timmons muy de cerca, en un entorno ideal para la ocasión en cuanto a como-

didad y buena acústica como es Mercedes Jazz Café.

La sesión comenzó con Andy interpretando alguno de sus temas para pasar posteriormente a responder todo tipo de preguntas que los asistentes quisieron formular, algunas verdaderamente curiosas, hubo quien quiso que Timmons le explicara los modos allí mismo ¡puesto que no los entendía!

Frank Crespo parte organizadora de la llegada de Andy a España en esta ocasión, ofició de traductor.

Después de este set de preguntas, una tercera parte con más temas interpretados por el guitarrista tejano y firma de discos, autógrafos y fotos.

Una buena iniciativa que esperamos se repita. Desde Cutaway felicitamos a la organización de esta master.



C/ Hernán Cortés s/n (frente al nº4) 46910 Alfafar - Valencia

961.104.105 / 963.753.056 / 637.506.635

www.egmestudio.com

VENTA DE MATERIAL BOUTIQUE



LOLLAR PICKUPS



Mientras algunos escriben titulares, otros escriben la historia...

MAKE HISTORY.™



Pincha aquí para recibir el catálogo Frontline en tu domicilio

Fender
FRONTLINE
ONLINE

EL NUEVO STANDARD AMERICANO DE FENDER.

Tus héroes musicales han escrito la historia de la música con nuestros instrumentos desde hace años. Hoy es tu turno. ¿Estás preparado para hacer historia?

Echa un vistazo a las nuevas American Standard en...

www.fender.com/makehistory

Fender
www.fender.es

Valley Arts

Brent Mason Signature

COMO AUMENTAR LAS PRESTACIONES DE UNA TELECASTER



Valley Arts es una marca americana que tiene sus orígenes en un taller de luthería totalmente artesanal que abrieron Al Carness y Michael McGuire. Se dedicaron a fabricar guitarras artesanales bajo la premisa de realizar instrumentos de gran calidad. Pasaron por diferentes etapas y llegaron a tener endorsers del prestigio de Larry Carlton y Steve Lukather, también se vio a John McLaughlin con alguno de estos instrumentos.

Tras diferentes vicisitudes, la compañía pasó a manos de Samick en 1992 y recientemente pertenece a Gibson Corporation. Tras un poco de historia, vamos a hablar de la guitarra que nos ocupa, la Valley Arts Brent Mason.

El instrumento, obviamente, está diseñado bajo las especificaciones de Brent Mason, afamado guitarrista

del entorno del country music y muy solicitado también como músico de sesión.

Pala, mástil y cuerpo

Al grano, la pala es de diseño propio con clavijeros Satin Chrome Locking Sperzel en línea, las cuerdas entran sobre ella sin apenas cambio de dirección y las

“Al tacto resulta cómodo y de un grosor bueno para realizar con facilidad bendings e incluso usar el dedo pulgar para pisar la sexta cuerda”



dos primeras son ayudadas por una selleta, labrada, para evitar fricciones de las cuerdas que pudieran afectar al sonido, en ella se puede leer el modelo, Custom Pro USA, el logo de la marca y la firma de Brent Mason. En la parte posterior, grabado el número de serie y la firma del luthier que realizó el instrumento.

La cejuela está fabricada en grafito y tanto el mástil como el diapasón son de arce. El mástil tiene una longitud de escala de 25,5", un radio de 14" y forma de "D"

Al tacto resulta cómodo y de un grosor bueno para realizar con facilidad bendings e incluso usar el dedo pulgar para pisar la sexta cuerda, notando una sensación de estabilidad

muy agradable, puesto que estamos tratando de una guitarra de concepto telecaster, es muy apropiado para este tipo de instrumento.

No está pensado para técnicas modernas, carreras rápidas por el diapasón etc. etc. ya que Brent Mason no se caracteriza precisamente por tocar hard rock o heavy.

Tiene 22 trastes de tipo medium y el cu-

taway inferior del cuerpo, habilita cómodamente el acceso a los más altos cuando realizamos líneas melódicas.

Los marcadores sobre el diapasón, los inlays, son dots, a la manera tradicional, sobre los trastes 3, 5, 7, 9, doble en el 12 y 15, 17, 19 y 21.

El mástil va unido al cuerpo por cuatro tornillos a través de un neck plate, donde se puede ver grabado el logotipo de la marca y un "made in usa" que nos indica a su vez el origen de la guitarra.

Pasamos al cuerpo, de diseño típico de telecaster, aunque la guitarra cuando hablemos de su electrónica y sus sonidos posteriormente veremos que va más allá de una tele típica, está realizado en Swamp Ash y resulta bastante ligero, se puede deducir que es una característica buscada por Mason, ya que debe de pasar bastantes horas tocando con la guitarra colgada.

Controles y pickups

Alojados en el cuerpo nos encontramos los controles, tres pastillas, puente y golpeador, todo esto ya difiere bastante de una telecaster clásica.

Los controles son 3 pots y un selector de 3 posiciones y las pastillas: en posición de mástil una Gibson Mini-Humbucker, en la central una Duncan Hot Stack y en la de puente Duncan Vintage Lead Stack, es decir ofrece una configuración H-S-S.



“pese a estar inspirado en la tele 68 de Brent, en realidad desde mástil a electrónica tienen poco que ver”

Si nos encontramos en la pastilla del puente con el mezclador del pote central cerrado, tendríamos un sonido tele y abriéndolo nos vamos acercando a una strato.

Como hemos visto el pote central puede jugar un papel muy importante a la hora de configurar sonidos, puesto que va actuando en función del recorrido que le vamos dando, esto nos posibilita, partiendo de unos sonidos más o menos clásicos e identificables, una gran gama de matices y la posibilidad de jugar con ellos ya que va sumando “cantidad” de pastilla central.

En cualquier caso nos encontramos ante un gran instrumento, pese a estar inspirado en la tele 68 de Brent, en realidad desde mástil a electrónica tienen poco que ver, se deja tocar con facilidad y con un poco de investigación, te da muchas opciones para aproximarte a los tonos que deseas, la guitarra en general tiene una buena pegada y acaba siendo cómoda y versátil. ■

David Maho

Al respecto de los pots tenemos control de volumen para las pastillas de mástil y de puente, en el pote central volumen para la pastilla central y en el pote tercero que tiene un push/pull disponemos de un control de tono y de la posibilidad de conmutar la pastilla central en serie o en paralelo, pote bajado en serie pote arriba en paralelo.

La entrada de jack está situada en el lateral y el puente es tipo telecaster de los modernos, las cuerdas atraviesan el cuerpo.

Sonido y conclusiones

Si tenemos seleccionada la posición de mástil y el mezclador en el pote central abierto obtenemos un sonido que se aproxima al de una strato pero algo más grueso, nos da un timbre perfecto para sonidos jazzys.

En selección de la pastilla central sueña a telecaster en posición mástil y si abrimos el pote central el sonido ya se aproxima más a las posiciones centrales de una strato.

FICHA TÉCNICA:

Fabricante: Valley Arts

Modelo: Brent Mason

Cuerpo: Swamp Ash

Mástil: Arce (perfil D)

Diapasón: Arce

Cejuela: Grafito antifricción

Trastes: 22 Medium

Hardware: Cromado

Clavijero: Sperzel

Golpeador: Tricapa, negro/blanco/negro

Controles: 3 pots, 1º volumen general, central que añade la pastilla central a la 1ª o 3ª y el 3er control tono y push/pull que pone la pastilla central en serie o paralelo

Pastilla mástil: Mini Humbucker Gibson

Pastilla central: S. Duncan Hot Stack

Pastilla Puente: S. Duncan Vintage Stack Telecaster

Acabado: Negro/púrpura translúcido

Gretsch Chet Atkins Super Axe

CON EFECTOS INCORPORADOS DE SERIE



Los tres grandes iconos de la historia de la guitarra eléctrica, a saber, Gibson Les Paul, Fender Telecaster o Fender Stratocaster, aparecieron a mediados del siglo pasado. A lo largo del período que media desde entonces hasta la actualidad, cientos de constructores han creado miles de modelos que, naturalmente, obtuvieron resultados comerciales ciertamente dispares. Mientras unos han perdurado, otros tuvieron una fugaz existencia y desaparecieron rápidamente. Un tercer grupo ha renacido de sus cenizas varias veces.

Esta tercera entrega de una serie de artículos que pretenden repasar la historia y características de diversas guitarras de calidad, no muy populares, aparecidas en los años setenta y ochenta, está dedicada a la Gretsch Chet Atkins Super Axe, que en la actualidad prácticamente nadie pasea por los escenarios y por tanto, condenada irremisiblemente al olvido.

Las guitarras de Fred Gretsch

La empresa centenaria de guitarras, originaria de Brooklyn (actualmente un barrio de Nueva York), fue fundada en 1883 por Friedrich Gretsch, y mantenida dentro de la familia dos generaciones más, hasta que, a finales de los sesenta, el tercer miembro, Fred Jr, la vendió al retirarse a la empresa de pianos Baldwin. Aunque después, en 1985, fue re-comprada por la propia familia Gretsch.

“Existe un grupo de amantes de la Gretsch, quizás los más puristas, que rechazan cualquier asociación de Gretsch con guitarras sólidas”

Los años cincuenta y sesenta representan la época más brillante de la empresa. Sus espectaculares diseños de guitarras archtop compitieron con la producción de Gibson, Epiphone, y otras marcas. Guitarristas de pop y country, como Chet Atkins, Eddie Cochran y Duane Eddy asiduamente mostraron guitarras Gretsch.

En los setenta la producción se trasladó a una nueva planta en Arkansas. Muchos amantes de las guitarras Gretsch consideran la llamada era Baldwin como un período de decadencia, en la que los directivos de la empresa de pianos descuidaron la calidad del producto y los deseos de los guitarristas. Un buen ejemplo fue el modelo Committee, una guitarra de cuerpo sólido, fabricada tras una amplia encuesta realizada entre guitarristas y vendedores acerca de sus preferencias, y que resultó un estrepitoso fracaso. De todas formas, la opinión sobre las guitarras fabricadas entonces, no es ni unánime ni tampoco se refiere a

todos los productos de la marca. La Gretsch Chet Atkins Super Axe pertenece a la época Baldwin: es versátil, y está muy bien acabada. Existe, sin embargo, un tercer grupo de amantes de la Gretsch, quizás los más puristas, diríamos, que rechazan cualquier asociación de Gretsch con guitarras sólidas, e incluso otros que desprecian los modelos actuales japoneses, fabricados tras la compra de la empresa por Fender Musical Instruments Corp.

Chet Atkins (1924-2001) y sus guitarras

No se nos ocurre, ni por asomo, ningún guitarrista, vivo o muerto, capaz de arrojarle una pizca de sombra a la influencia de Chester Burton “Chet” Atkins, el artista de Tennessee, en la música country americana. Nos guste o no, los números cantan: si como vara de medida de la importancia de un guitarrista, como rasero de su popularidad, recurrimos al interés de los fabricantes en contratarlos para su



causa, no hay color; mientras sólo unos pocos guitarristas famosos han podido unir sus nombres a guitarras históricas. En nuestra época quizás se le acerque Clapton o Django en la suya. Como Clapton, sus guitarras se emplean en diversos estilos y con técnicas diferentes.

La guitarra que vamos a analizar es un típica guitarra de rock. Gibson tiene varias guitarras Chet Atkins, desde semisólidas de rock, jazz o rockabilly, una guitarra acústica con cuerdas de nylon, la Studio CE/CEC, una versión con cuerdas de acero y una sólida-acústica, la Chet Atkins sst. Otros constructores han tentado al artista, y es fácil reunir varias decenas, entre modelos y versiones.

Y de popularidad saben los departamentos de publicidad y ventas de los fabricantes de guitarras, porque gracias a esa celeridad nacen los modelos signature. Verdaderamente, minusvalorar la importancia que ha tenido Mister Guitar para la historia de la música americana de todos los tiempos sería, sencillamente, poner en evidencia nuestra propia ignorancia musical.

Su primera contribución a la música country, fue darla a conocer a toda América, hasta convertirla en música popular. A lo largo de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado grabó centenares de temas, muchos de ellos éxitos de ventas. Es quien ha realizado más grabaciones como instrumentista de toda la historia. Fue un



guitarrista muy influyente en otros artistas coetáneos, y se dice que sentó las bases del sonido Nashville, sin olvidar su importante labor como productor de otros músicos, como el mismo **Elvis Presley, Perry Como, Don Gibson, Jim Reeves** o **Waylon Jennings**.

A lo largo de su dilatada carrera trabajó en numerosas ocasiones como músico de estudio para decenas de destacados artistas entre los

que citaremos The Everly Brothers, Hank Williams o Elvis Presley. Al mismo tiempo, su estilo influyó en una pléyade de intérpretes como The Ventures, Duane Eddy, Eddie Cochran, George Harrison, George Benson o Mark Knopfler.

Según señala la propia página web de Gretsch, cuando en 1954, esta empresa se reunió con Chet para tratar la posibilidad de que una guitarra llevara su nombre, éste ya era

“Pete Townshend y Neil Young solían tocar una de estas. Actualmente una pléyade de rockabillys y beatlemaníacos utilizan estos modelos.”

un prestigioso intérprete. El resultado fue la Gretsch 6120 Chet Atkins, una guitarra hollow body, que apareció en 1955, y fue un éxito de ventas, no sólo entre los intérpretes de country sino, que también artistas del rock'n'roll y rockabilly como Duane Eddy y Eddie Cochran la adoptaron rápidamente, e hicieron de ella un objeto de deseo para futuras generaciones. En los sesenta Pete Townshend y Neil Young



solían tocar una de estas. Actualmente una ingente pléyade de rockabillys y beatlemaníacos utilizan estos modelos.

En 1959 Chet y Gretsch firmaron un nuevo contrato de patrocinio para dos nuevos modelos: una guitarra relativamente económica, la 6119 o Chet Atkins Tennesian y una de mayor lujo, la 6122 o Country Gentleman. Ambas resultaron ser éxitos de ventas.

En 1972, tras la venta de la empresa a Baldwin, tuvo lugar una tercera colaboración con la introducción del modelo Super Chet (Mod.7690) una semisólida, y en 1973 apareció la Deluxe Chet (Mod. 7680), una guitarra de cuerpo sólido, en 1976, cambió su nombre por Axe, la versión menos lujosa, y Super Axe, el tope de gama. La guitarra se vendió hasta 1980.

Descripción de Chet Atkins Super Axe

El modelo 7681, más conocido como Chet At-

kins Super Axe, pretendía ofrecer al guitarrista de rock un instrumento moderno con los mejores avances técnicos, en especial en electrónica. Su cuerpo está basado en el del modelo Atkins Axe. Se comercializó a partir de 1977.

Los diseñadores la dotaron de electrónica activa (lleva una pila), que proporciona varios efectos como distorsión, chorus o delay. Los pickups son dos humbuckers de origen Dimarzio, provistos de una señal apreciable y buenos agudos.

Se las dotó de herrajes cromados, que ahora, con el tiempo, sabemos apreciar en su justa medida. El puente podía ser fijo, como el del modelo mostrado, o tipo bigsby, El mástil es de arce de tres piezas y el diapasón de ébano con 22 trastes. Sus marcadores son absolutamente únicos, una rareza en la historia de las guitarras. Existen fotografías de un prototipo, en el que estos marcadores son dados nume-

rados. El diseño de la pala es, como la mayoría de sus hermanas, muy sobrio y equilibrado.

Contrasta con el magnífico color rojo-naranja de mástil y cuerpo, tan difícil de describir. Finalmente, el estrecho y ligero cuerpo, elaborado en caoba, es un auténtico ejercicio de diseño e innovación: a nuestro parecer, está a la altura del de la Gibson Firebird. La guitarra apareció en tres opciones de color: rojo, gris y sunburst.

Es cierto que a los ojos actuales, quizás le sobre alguno de los efectos incorporados que, sin embargo, son sorprendentemente silenciosos y, al menos en este ejemplar, funcionan bastante bien. La guitarra tiene una belleza sorprendente y una elegancia y originalidad inusuales, siendo a su vez muy cómoda de tocar. ■

Joaquim Castro Soler

Otros enlaces de interés:

Quizás el texto más popular y completo es, SCOTT, J (1992) Gretsch. The guitars of the Fred Gretsch Company.

www.misterguitar.com

www.gretschguitars.com

Basamos nuestra descripción en la ofrecida por Gretsch en gretschpages.com

Ver GRUHN, G: CARTER, W (1994)

Electric Guitars and bases. Pàg. 180.

FICHA TÉCNICA:

Modelo: Chet Atkins Super Axe

Cuerpo: Caoba

Mástil: Arce de 3 piezas, encolado

Trastes: Medium/Jumbo

Diapasón: Ébano, 22 trastes

Escala: 24 1/2

Puente: Tunomatic

Hardware: Cromado

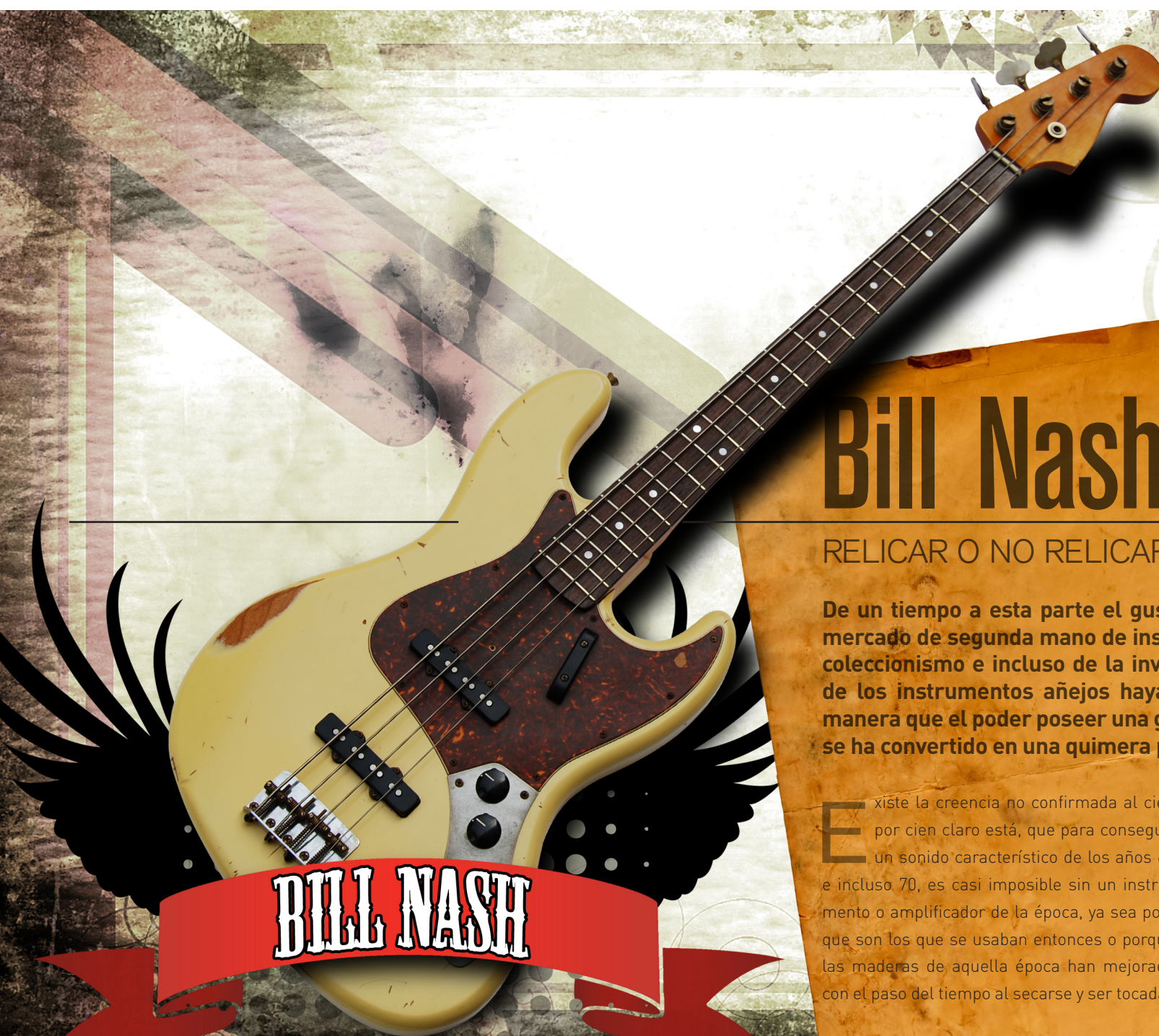
Controles: Master volumen, On-off Phaser switch, Phaser blend control, Phaser rate control, On-off, Compressor switch, Compression sustain control

Pastilla mástil: Humbucker Dimarzio

Pastilla puente: Humbucker Dimarzio

Entrada Jack: Superior

Acabados: Rojo translúcido



Bill Nash JazzBass

RELICAR O NO RELICAR, ESA ES LA CUESTIÓN

De un tiempo a esta parte el gusto por lo vintage ha convulsionado el mercado de segunda mano de instrumentos musicales. La irrupción del coleccionismo e incluso de la inversión, ha conseguido que los precios de los instrumentos añejos hayan aumentado considerablemente, de manera que el poder poseer una guitarra o un bajo anterior a los años 70 se ha convertido en una quimera para la mayoría de los músicos.

Existe la creencia no confirmada al cien por cien claro está, que para conseguir un sonido característico de los años 60 e incluso 70, es casi imposible sin un instrumento o amplificador de la época, ya sea porque son los que se usaban entonces o porque las maderas de aquella época han mejorado con el paso del tiempo al secarse y ser tocadas

durante años. También porque las maneras de fabricar entonces eran de la forma que eran —no quiere decir que peores o mejores que las actuales— pero seguramente con protocolos menos automatizados que hoy en día.

El aumento desmesurado del precio de estos instrumentos tanto como la escasez de ellos, ha favorecido un incremento de la demanda de

los mismos y ya que tenemos demanda, pues siempre hay alguien dispuesto a satisfacerla con mayor o menor solvencia por supuesto.

El bajo que hoy nos ocupa es la manera de enfocar la recreación de este tipo de instrumentos por parte de Bill Nash. Nash es un fabricante norteamericano que se dedica a realizar instrumentos "relic" intentando reproducir las características esenciales de los mismos, dotándoles de un aspecto envejecido como si por ellos hubiera pasado realmente el tiempo y un uso continuado. Vamos a comentar el modelo Jazz Bass. Todos sabemos que el diseño original de este bajo es de Fender y ese es el punto de partida.

Pala

Con el diseño clásico, esta realizada en arce al igual que el mástil puesto que son la misma pieza de madera, en ella se alojan las clavijas tipo Kluson en línea y en la parte anterior una selleta para ayudar conducir perfectamente las dos primeras cuerdas a su destino. Se observa en la parte posterior la firma de Bill y en el perfil su número de serie. No se ve ningún tipo de marca en la parte anterior donde estamos acostumbrados a ver el logotipo de la marca.

Mástil, diapasón

La cejuela es de tusq. El mástil ya hemos comentado es de arce y el diapasón de palorrosa, el

fabricante especifica que tiene un radio de 10". El tacto es muy agradable, aquí se observa ya el trabajo de relicado y la ausencia total de barniz como si el bajo hubiera estado muy "tocado", la mano desliza con total comodidad y el perfil es el propio de jazzbass.

El diapasón es de palorrosa y en él se encastan trastes Dunlop 6105. Va unido al cuerpo por cuatro tornillos y entre ellos se encuentra un neckplate cuadrado, donde hay un número de serie que empieza por la letra L curiosamente, suponemos que en base a estimular el parecido con la mítica serie de Fender.

Cuerpo y electrónica

El cuerpo está tallado en aliso y de nuevo responde a la estética de un jazzbass.

Los colores corresponden igualmente a los que se utilizaban en esa época por la empresa modelo y esta acabado en nitrocelulosa. Una vez más se pueden contemplar los efectos del relicado, en este instrumento al mayor de los tres niveles que proporciona Nash y que le confieren al instrumento un aire vintage muy atractivo. Los desgastes están realizados con precisión sobre las zonas que estarían teóricamente más afectadas por el uso del instrumento. El puente es de 4 selletas de latón compensadas y el pickguard de color tortoise.

Sonido

El bajo monta dos pastillas Lollar Jazz Bass Style, en el mástil los Alnico 5 permiten sonoridades claras, redondas y definidas con un tono vintage que es lo que busca Bill Nash en este instrumento.

La pastilla del puente a su vez tiene mucha salida, da tonos smooth pero con pegada y se pueden conectar a modo de humbucking y conseguir así una señal con menos picos y algo más mediosa, gruesa. En este caso la electrónica puesta al día para un instrumento de época.

Es posiblemente este bajo un instrumento donde la estética tiene un enorme peso a la hora de pensar en adquirirlo, pero de igual manera la "tocabilidad" y el sonido no dejan de ser sorprendentes, el bajo suena muy bien, desde líneas de walkin a ataques con púa.

En contextos musicales como el jazz, el soul, el blues y el rock da la talla con solvencia, es decir, sonoridades clásicas como son las del diseño original en el que está inspirado. ■

Redacción

Instrumento cedido por **HVC music import**





DR.Z Galaxie

EL TONO VINTAGE HOY EN DÍA

Las propuestas denominadas de “boutique” tratan de llevar al mercado productos que gocen de alguna ventaja competitiva y que incorporen algún elemento o alguna característica que les haga diferentes al resto de productos de la competencia. Generalmente los amplificadores fabricados bajo esta consideración suele estar construidos con elementos de primera calidad y realizados en parte “artesanalmente”. El amplificador que nos ocupa en este número responde a este tipo de premisas.

La marca Dr. Z Amplification pertenece a este segmento boutique y su slogan es “Vintage Tone for Today” lo que no deja de ser ya una declaración de principios.

Artistas de la talla de Brad Paisley, Buddy Whittington o Joe Walsh son o han sido usuarios de amplificadores Dr. Z.

Tal vez la característica que trata de destacar la marca es el tono, el timbre, por encima de todo lo demás y a ello dedican su esfuerzo.

El modelo que nosotros probamos es el cabezal Galaxie de 40 W ó de 30 W según funcione en pentodo o trío respectivamente, especificación que comentaremos posteriormente.

La primera impresión que da estéticamente es la robustez de la carcasa, el chasis donde va alojado todo el interior del ampli, da la misma sensación de estabilidad y consistencia lo que revela un trabajo serio y profesional. Los acabados y remates del tolex, en este amplificador de color crema, están igualmente muy bien trabajados y cuidados a la vez que le confieren un aire vintage al que también contribuyen los potenciómetros de un color claro y tamaño grande.

Este amplificador está dotado de dos canales. En el canal uno encontramos los sonidos clean. Estos son una aproximación a los tradicionales Fender Tweed, lo que constituye ya una referencia de un sonido limpio, de hecho lleva el mismo transformador que usaba el Fender Bassman del 59, un tótem en esta clase de sonoridades.

En el panel delantero vemos los controles, muy sencillos. De izquierda a derecha dos switches con el power y el standby. A su lado los controles para ecualizar, que constan de presencia, bajos y agudos y a su lado los potenciómetros de volumen uno por canal, más fácil imposible.

En la parte trasera las entradas habituales para el switch conmutador de canales, extensión, toma de corriente...y otro switch con el que se puede seleccionar el funcionamiento del amplificador en trío o pentodo, ofrecien-



“este ampli tiene como característica la ausencia de potenciómetro de control de medios por lo que hay que “investigar” hasta conseguir los sonidos que buscamos”

donos una potencia de 40 ó 30 vatios respectivamente.

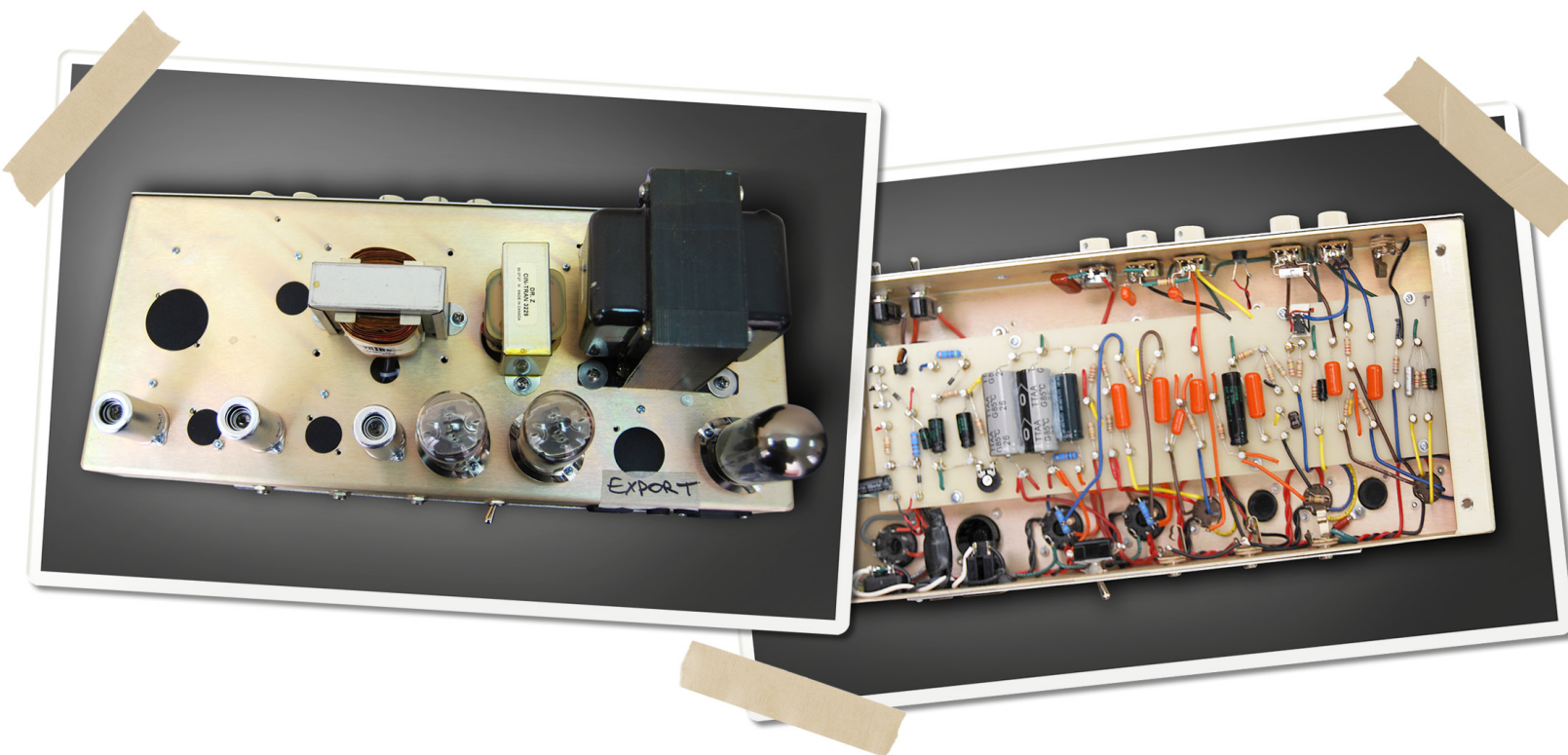
Tocando con él se confirma la calidad del limpio, que por otra parte tarda mucho en “romper”, es necesario elevar el recorrido del potenciómetro de volumen hasta más de la mitad para que esto ocurra y eso en este ampli es un volumen considerable.

Esto nos permite por ejemplo, tocar en contextos jazzy sin temor a que el amplificador empiece a saturar y llevarnos una sorpresa no muy agradable. Nos da un tono muy clásico.

Desde los controles situados en el frontal del cabezal podemos ecualizar, aunque este ampli tiene como característica la ausencia de potenciómetro de control de medios por lo que hay que “investigar” hasta conseguir los sonidos que buscamos únicamente con presencia, bajos y agudos.

Esta característica del Galaxie podría considerarse como un handicap negativo, sin embargo puede a su vez verse como un atributo que simplifica el manejo del amplificador, sin perderse en controlar un montón de parámetros, aunque esto es una cuestión de percepción de cada uno.

El canal dos sólo es conmutable con pedal y comparte la ecualización con el canal uno, una vez más una característica cuestionable por algunos y que está justificada por simplificar el manejo y tal vez por ajustar los costes de producción.



“es el pote de tono de la guitarra el que nos va a dejar añadir o restar medios al sonido resultante.”

Con el control de volumen se va jugando para alcanzar las diferentes sonoridades y matices. Si tenemos el volumen alto y en este amplí el gain se sitúa a la par que el volumen, es con los controles de la propia guitarra, con la fuerza y la dinámica dada en el ataque con lo que vamos regulando los sonidos. Por ejemplo es el pote de tono de la guitarra el que nos va a dejar añadir o restar medios al sonido resultante.

No es una amplificador que en este canal nos de la saturación que nos puede dar un Marshall por ejemplo, si usamos esto como un referente. No es esa la intención de este Dr. Z, está más orientado a sonidos bluesys

o blues/rock, aquí es donde consigue un tono muy interesante.

Las interioridades del amplificador están soldadas punto a punto, los componentes son de calidad y están organizadas de forma muy clara y sencilla, es decir, no se ve un manajo de cables desordenados en su interior.

Sacando conclusiones sobre este modelo Galaxia de Dr. Z podemos concluir que es un amplificador pensado para sonidos que van desde el blues a sonoridades jazzys, pop-rock con carácter o rock and roll, sin llegar a estilos para los que necesitamos high gain, porque esa no es la onda de este amplificador.

El fabricante ha estrechado el abanico de sonidos y ha primado el tono, consiguiendo un buen timbre en los que ofrece. A su vez posibilita un manejo muy sencillo del aparato por lo que facilita mucho su utilización en la búsqueda de sonoridades al trabajar con pocos elementos de control. Por otra parte se lleva muy bien con los pedales ya que el limpio deja paso a las frecuencias en que operan estos.

Si te apetece sonar clásico en contextos blues, blues/rock este amplificador es una opción a tener muy en cuenta. ■

Redacción

Amplificador cedido por **EGM Estudio**
Asesoría técnica **CV Amps**

FICHA TÉCNICA:

Modelo: DR.Z Galaxie

Formato: Cabezal 40/30 W

Clase: A/B

Válvulas: Rectificadora: Philips ECG-JAN5U4GB

Potencia: 2 X 6L6 Groove Tubes

Previo: 1ª posición, Groove Tubes 12AX7C, 2ª y 3ª posición Ruby Tubes 7029SS 12AX7A.

Controles: Volumen, volumen para el segundo canal, presencia, bajos y agudos, selector de canal en pedalera y en la parte de atrás switch triodo/pentodo

Impedancia: 8 Ohms

Voltaje: Europeo

True Bypass

LA IMPORTANCIA DE LO SIMPLE

En los últimos años, especialmente a raíz de la explosión de productos considerados de “boutique”, se le ha concedido una gran relevancia al concepto true bypass a la hora de valorar positivamente un pedal. De hecho, ha calado entre los usuarios –cada vez más exigentes- la sensación de que es un requisito casi imprescindible a la hora de adquirir un pedal de los considerados de gama alta. ¿Realmente es así? Vamos a tratar de aportar algo de luz sobre el tema.

¿Qué significa True Bypass?

Cuando pisamos el pulsador de un pedal para ponerlo en marcha, todos tenemos claro que la señal de nuestra guitarra está pasando a través de un circuito eléctrico. Este circuito modificará la señal en función de los controles de los que disponga el pedal. Obvio. Pero, ¿qué ocurre cuando apagamos el pedal? Aquí comienzan las dudas.

La situación ideal sería que la señal de nuestra guitarra

entrara y saliera del pedal sin verse en absoluto afectada por lo que haya en su interior. En otras palabras, que esa señal no interactuara en ningún sentido con el circuito del efecto mientras éste no esté conectado. Desgraciadamente, esto sólo es así cuando el pedal es realmente True Bypass.

Durante muchos años, el standard de la industria a la hora de conectar/desconectar los pedales de efectos ha sido (y continúan siéndolo) los pulsadores de un solo circuito. Al emplear este tipo de dispositivos no es posible conmutar a la vez la señal de entrada y la de salida, de manera que uno de los dos extremos de nuestra señal



“Actualmente ya son muchos los fabricantes que se han decantado por introducir el True Bypass como sistema de conmutación de señal en sus pedales, especialmente en los modelos de gama alta y la rama dedicada al boutique.”

original está siempre en contacto con la electrónica del circuito. Con los perjuicios que esto puede significar. Fundamentalmente, una pérdida característica de las frecuencias más agudas.

Este sistema de conmutación no ha de ser necesariamente malo. Hay ejemplos de pedales clásicos que, mediante el empleo de buffers, consiguen que la señal de la guitarra no se deteriore a pesar de estar siempre atravesando el circuito. ¿Cómo lo consiguen? Generalmente, al activar el pulsador para apagar el efecto, lo que hacemos es desacoplar la señal procesada del

camino de la señal, de forma que únicamente tenemos la señal original de la guitarra. Para que esto funcione bien, necesitaremos que el buffer de entrada tenga un correcto diseño.

Sin embargo, hay algo en todo este proceso que nos molesta especialmente a los guitarristas. Aunque por regla general un buffer no tiene por qué colorear la señal original de la guitarra, ¿no debería ser yo el que eligiera si quiero –o necesito– introducir un buffer en mi cadena de efectos? El empleo de True Bypass nos da esa capacidad de elección.

Actualmente ya son muchos los fabricantes que se han decantado por introducir el True Bypass como sistema de conmutación de señal en sus pedales, especialmente en los modelos de gama alta y la rama dedicada al boutique. Sin embargo, no son la mayoría. La primera razón que nos viene a la cabeza para que esto sea así es, lógicamente, económica. Componentes electrónicos como transistores y resistencias son mucho más baratos que un pulsador de tres circuitos, especialmente si trabajamos a gran escala.

Entonces, ¿qué es mejor?

Como acabamos de comentar, el empleo de un pedal que no disponga de True Bypass no ha de ser necesariamente dañino para la señal de nuestra guitarra, siempre que el diseño de su circuito –en especial, el buffer de entrada– sea correcto. Pero, aunque este sistema afecte de una forma casi inapreciable a nuestro sonido, ¿qué pasa cuando encadenamos tres pedales con las mismas características? No habrá que tener el oído de Eric Johnson para apreciar la degradación de la señal. Esto no ocurrirá si empleamos pedales equipados con True Bypass.

Otra de las ventajas de emplear este sistema tiene que ver con la disminución de ruidos parásitos cuando el efecto no está funcionando. Al cablear un pulsador de tres circuitos podemos hacer que la señal de salida del efecto se cierre

a masa al desactivarlo. De esta forma, cualquier oscilación parásita proveniente de la alimentación del circuito o de la misma arquitectura del diseño (osciladores, ruidos asociados a la alta ganancia de las etapas de amplificación) desaparecerá por completo al apagar el pedal. Ojo, siempre que la construcción del efecto sea limpia y eficiente.

¿Seguro que no hay algo de snobismo?

Alguien podría decir “pues yo he visto el set-up de tal guitarrista famoso y lleva un Boss en su cadena de efectos, no será tan crítico lo del True Bypass”. Bueno, hay varias formas de verlo. El empleo de buffers para mantener la intensidad de la señal no es dañino, como hemos comentado antes. Puede ser incluso imprescindible cuando has de llevar tu señal a través de muchos metros de cable. (Dato: llevar un gran número de pedales conectados uno tras otro equivale a llevar muchos metros de cable). Por tanto, en ocasiones, es incluso recomendable incorporar un pedal no True Bypass a tu pedalera para mantener la intensidad de la señal a través del camino que le estemos forzando a recorrer. Siempre que este pedal disponga de un buffer bien diseñado.

Por desgracia, en la mayoría de las ocasiones en las que nos enfrentemos a un directo no nos van a hacer falta cables de 25 metros, así que el empleo de pedales True Bypass nos garantiza-

rá la menor degradación posible de la señal y el mayor respeto sobre el tono original de nuestra guitarra.

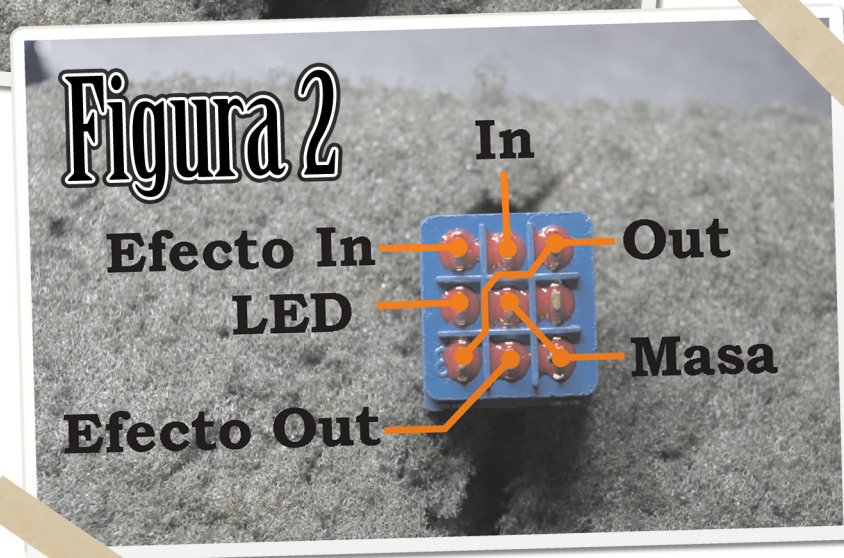
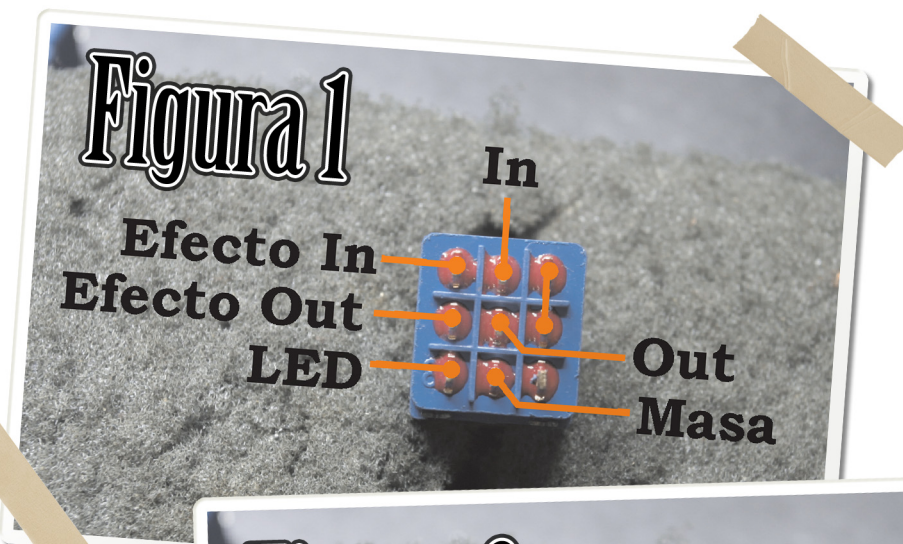
Entonces, ¿puedo transformar todos mis pedales en True Bypass?

Teóricamente, sí. Técnicamente, nos vamos a encontrar con varios problemas.

El primero de ellos es que necesitaremos conocer el circuito original del efecto para poder eliminar la parte correspondiente a la conmutación electrónica y al buffer empleado.

En segundo lugar, tendremos que sustituir el sistema de pulsación que traiga el pedal originalmente y sustituirlo por un pulsador de tres circuitos. Esto puede ser más complejo de lo que parece, ya que puede que necesitemos mecanizar la caja para poder insertar el nuevo pulsador o, incluso, que no dispongamos de espacio para colocarlo en el interior.

Como alternativa, podemos emplear una caja A/B o True Bypass Box, como la denominan en algunas tiendas. Con esta clase de Looper, lo que conseguimos es sacar el efecto de nuestra cadena cuando no lo necesitamos, de forma que no nos interferirá en absoluto en la señal de la guitarra. En mi opinión, este es un extremo sólo recomendable cuando el diseño del pedal es tan deficiente que la pérdida de tono es insoportable.



“pretendemos que sepáis encontrar los ligeros matices que diferencian cada una de las posibles modificaciones”

Para concluir, os dejamos un pequeño esquema de conexionado de un pulsador de tres circuitos.

Los dos esquemas de conexión de la figura realizan la misma función. Emplean 2 de los circuitos del pulsador para a) conmutar la señal de entrada y de salida entre la conexión directa (bypass) o su inserción en el circuito del efecto y b) apagar y encender un LED que indique cuándo está en marcha el efecto.

A pesar de que son equivalentes, os hemos mostrado los dos para resaltarlos como a veces las pequeñas diferencias pueden proporcionar distintos resultados.

En la figura 2, la salida del efecto está conectada a masa cuando el efecto está apagado. Esto hace que cualquier oscilación o ruido parásito que pudiera introducir el circuito del efecto, incluso sin estar conectado a la señal de audio, desaparecerá. Esto es especialmente importante cuando trabajamos con pedales que generan altas ganancias.

Por otro lado, también observamos que los dos circuitos que conducen la señal de audio están “separados” físicamente, ya que hemos colocado en medio de los dos el circuito que activa/desactiva el LED. Esto es una precaución adicional, ya que minimiza las posibles interferencias y transferencias de señal entre las señales de entrada y salida, generalmente asociadas al empleo de cable de baja calidad. ■

Ray Gomez

GUITARRISTA DE GUITARRISTAS

Hablar de Ray Gomez es referirse a uno de los grandes guitarristas de los últimos 30 años y desde luego el español de mayor prestigio internacional. Empezó su carrera en España siendo casi un niño, con Los Pekenikes y después con Pop-Tops donde alcanzó el número uno mundial con el tema "Mamy Blue", de ahí George Harrison lo lleva a Inglaterra y entra en contacto con la escena inglesa de música progresiva del momento, bandas como Yes, Emerson, Lake & Palmer, Jeff Beck Group etc.

Salto a EEUU, y a su llegada ya le piden que toque con John Lennon. Durante varios años comparte escenarios y grabaciones con todas las figuras del fusion y el jazz-rock, donde destaca por encima de todo su participación en "School Days" de Stanley Clarke un disco mítico en este tipo de música. Graba su álbum en solitario "Volume" con un gran éxito de crítica, que no se traduce en ventas por mala promoción.

Ha conocido lo mejor y lo peor de la industria musical, la nómina de colaboraciones en su haber es inmensa: Aretha Franklin, Narada Michael Walden, Chaka Khan, Dennis Chambers, George Duke...por citar alguno de ellos, ha grabado videos didácticos, gira habitualmente por Europa en los noventa y produce y compone jingles.

Cutaway Guitar Magazine ha tenido el "Honor"

(nombre de su próximo trabajo en solitario) de charlar con Ray Gomez, todo un personaje.

Ray, ¿cómo fueron tus inicios? ¿cuando te diste cuenta que lo tuyo iba a ser la guitarra, la música?

R: Bueno, en realidad la primera imagen que tengo es de cuando vivíamos en Argelia, en el 64 o antes, cuando los Beatles. El momento decisivo, de comprometerme, fue un día en casa en que me vi con una guitarra española de mi hermano delante de un espejo que teníamos al final de un pasillo, me dije: "esto es, este es el rollo", me gustó la imagen que vi y lo que significaba.

¿Los Beatles cambiaron la vida a la gente entonces?





1966 Marshall JTM
100 Super PA



1969 Marshall JMP
Small Box 50



1969 Marshall JMP
Small Box 50



1968 Marshall JMP
Tremolo Plexo.

“Casi no dormí aquella noche, tocar con un héroe auténtico... una figura mundial con mensaje”

R: Cambiaron la mía mucho, yo empecé con el piano y veíamos por la tv a gente como Ray Charles, Los Platters...a mis padres les gustaba Bill Haley (la música que hacen los Stray Cats) en realidad es boogie, “Guitar Boogie” de Arthur Smith es la primera canción que aprendí a la guitarra después de las típicas de acordes. También algún disco de Les Paul de mi hermano. En realidad el origen es el rock and roll y el blues y después los ingleses, Los Beatles por la razón obvia de que triunfaron, dieron más motivación a todo el mundo.

¿Tú llegaste a tocar con John Lennon, verdad?

¿Cómo era?

R: Fantástico, muy humilde, gracioso, sarcástico. Trabajé con él el día después de llegar a Nueva York. Carmine Appice, que me trajo de Londres, me llevó al Record Plant y allí Jimmy Lovine (luego productor de B. Springsteen, Stevie Nicks, Tom Petty...) me preguntó: ¿te quieres tocar una sesión con John Lennon mañana? Casi no dormí aquella noche, tocar con un héroe auténtico, más que un guitarhero, es una figura mundial con mensaje, alguien mágico, lo pasé fantástico.

¿Con quiévn te has sentido mejor tocando, con que onda?

R: Pues Narada Michael Walden, el principio con Stanley Clarke o Lenny White...aunque por sus aspiraciones y las alturas musicales a las que quería llegar, Narada Michael Walden sabía lo profundo que podía llegar a tocar y me lo pedía. El disco Garden of Love Light, donde también están Jeff Beck y Carlos Santana es de los favoritos de la guitarra de fusión.

En realidad la fusión empezó con Miles Davis, Mahavishnu, RTF, pero luego con S. Clarke o Billy Cobham con su álbum Spectrum, ahí dio el golpe fuerte, aunque el concepto fusión ya estaba empezado con Cream, Soft Machine, etc.

¿Narada era sobre todo batería en aquellos tiempos...?

R: Era batería, también escribió muchos temas. Recuerdo que íbamos en el coche y me ponía Wired antes de que saliese, el escribió muchos temas para ese disco. Ahí es cuando firmó con Atlantic. Años después empezó a producir artistas como Aretha Franklin, Whitney Houston...eso le llevó a conseguir un Grammy como productor en los 80.

“Narada dijo: ‘Después de tocar con McLaughlin y Jimi ya no está, menos mal que dios me mandó a Ray.’”

Hicimos una maqueta con David Sancious, que había estado en la E Street Band de Springsteen, con Clapton, con Santana, tocaba guitarra y teclados muy bien, la llevé a Atlantic y le dijeron que firmaban con la condición de que yo tocara la guitarra y ese fue el inicio con Atlantic.

Narada dijo: “Después de tocar con McLaughlin y Jimi ya no está, menos mal que dios me mandó a Ray.”

Tu estilo es una mezcla de rock, blues, incluso jazz ¿en que contexto musical te sientes más libre, más cómodo tocando?

R: Es difícil, realmente vengo del blues, está claro. Pero yo te veo más melódico, con más pegada...bueno es que se trata de un blues progresivo, ecléctico...en realidad pasamos de la época psicodélica, con Beatles, Cream, Yardbirds también...empezó todo a mezclarse, el blues-rock predominó durante los 60 pero después los músicos empezaron a mirar otros horizontes, como Miles Davis, John Coltrane.

Hendrix era el más grande guitarra de rock, el que empezó y abrió caminos, era revolucionario, cuando los demás desarrollaban un lenguaje ya

empezado de alguna forma, Jimi creaba un nuevo universo musical.

Cuando escuché el primero de Cream o el Are You Experience de Hendrix...con Cream quedé “flipao” con la composición y la dulzura de Clapton tocando, con Hendrix por la creatividad y la flexibilidad mental.

Ray, eso también esta relacionado con la época, la experimentación, las drogas...

R: Si, pero un espíritu también muy libre y con ganas de expresar lo auténtico. Parecía que lo natural era lo que molaba más, más que ahora. Se hacía todo de forma creativa y natural.

Me das envidia cuando te oigo hablar de esa época, me hubiera gustado vivirla...

R: En un video de Youtube de la época de School Days hay un comentario sobre eso. Alguien dice que no era accesible esa música y si que lo era. Yo veía en USA en la tele a Return to Forever...Cream y Hendrix hicieron muchas televisiones y ahora sólo ves a Britney Spears. Se veía fusión en la tele y Hendrix o Cream llegaban al nº1 en ventas.



04341077087-8
Herbie Hancock

En concierto

47007348
En el estudio

09047007348
Tommy Emmanuel

04341077087-8
George Harrison

04341077087-8
Miguel Rios

Stanley Clarke

Pero ahora parece que la fusión se ha hecho algo oscura...

R: El problema en realidad, todos tenemos la culpa un poco...el querer superarse es un problema también, al intentar superarse viene una energía que te puede quitar la esencia. Por eso la gente del blues toca siempre lo mismo, porque saben que funciona bueno... Stevie Ray bien, si vas a tocar un blues-rock con él, vas a tener que tocar a tope, porque te va a meter una caña que "te mata", tocaba al cien por cien, tenía un rollo preparado y metía alguna cosilla sobre la marcha.

Ray ¿qué es lo mejor y lo peor que te ha pasado en el negocio?

R: Lo mejor ha sido tocar con los musicazos con los que he tocado, lo peor...managers y casas de discos...y las drogas, con las sustancias he perdido mucho pero las casas de discos me han desilusionado mucho también. Hubo un momento para triunfar muy fuerte, todo el mundo lo esperaba, pero ahí vi lo feo que se pone la cosa, yo no estaba preparado, estaba demasiado "volado". El precio de la educación como dice Keith Richards, muy cara...muy cara y además impuestos.

Si tuvieras que elegir una guitarra y un ampli, ¿con qué te quedarías?

R: Pues una vieja strato y un viejo Marshall.

Muy posible que sea un Plexi, tengo 3 de ellos y uno es acojonante...aunque igual me sacas un 2203 ó un 2204...los Marshall de entre 15 hay 2 ó 3 que son la ostia, el resto están bien y 2 ó 3 malos, menos los 900 que son malísimos todos, menos los combos que son todo válvulas (risas).

¿Qué necesitas de una guitarra para que te de buen rollo tocarla?, ¿qué le pides a un instrumento?

R: Una mezcla de percusión, calidez y que esté bien balanceada entre medios, agudos y graves. Que tengan buenos medios y buena "percusión". Graves y agudos se pueden añadir, pero medios no como los que te da la madera.

Cuando compones ¿en qué te basas? Un riff, una idea melódica...

R: En algún hijoputa que me ha hecho...(risas) eso no lo pongo, puedes ponerlo ¿eh? vale entonces lo pongo (risas).

Puede ser una mujer o un amigo fantástico, observaciones, puede ser cualquier cosa, aunque depende porque como escribo canciones e instrumental...instrumental es otra cosa, desarrollo ideas que me gustan. Ahora en mi disco que va a salir, es como blues-funky, con frases jazzísticas también,



pero muy blues, música negra es en realidad lo que hago, a través de mi universo, de mi punto de vista, con mi salsa.

Tu solo en School Days, es fantástico, ¿cómo enfocas un solo? Piensas en la melodía, en los cambios, escalas...o te dejas llevar.

R: En este caso era un solo muy particular, con Narada cuando hacía fusión improvisaba, daba caña e intentaba ser creativo. En el caso de School Days, mi creatividad tenía que estar enfocada, porque es un riff que está entre Mi y La, entonces no tenía que estar demasiado en ninguno de los dos acordes. Tenía que focalizarlo de una manera muy musical porque hay un riff muy fuerte.

Hay solos de rock muy buenos pero no son muy musicales.

En realidad lo que hice fue componer, decidí después de dos ensayos, tocar una especie de arreglo de guitarra más la energía del momento, se puede cantar el sólo...a mí me gusta mucho... y a mí y a Stanley...

Tienes varias stratos y muchos amplis ¿estás más preocupado por los amplis que por las guitarras?

R: ¡¡Porque son más baratos!! (risas)...la verdad es que un ampli es muy importante, igual o casi más que la guitarra. He tenido muchas, mejores y peores que las que tengo, he vendido, después te arrepientes etc.

Lo que está muy claro es que un buen ampli hace que una guitarra suene mejor.

¿Crees que las nuevas tecnologías aplicadas a la

música han aportado cosas positivas o han perjudicado? Todo el rollo digital, samplers...

R: Las dos cosas, creo que Hendrix estaría encantado. Lo único es que te puedes pasar perfeccionando cosas, antes no era así...School Days por ejemplo está grabado en directo.

Sin embargo está bien la otra posibilidad, es como una pintura que vas cambiando cosas hasta que te gusta el color que vas mezclando.

¿Qué te apetece hacer ahora?

R: No sé muy bien, acabar mi disco, vivir al día, pero ahora no hay garantías. Me gustaría sacar mi disco y tocar con músicos con los que me entiendo bien. Es difícil por personalidades...porque como no seas Clapton o Sting y pagues una fortuna...el rollo es que si no giras a cierto nivel o con gente sana y humilde puede ser duro.

Scott Henderson tiene sus amigos... funciona... ya no me apetece tocar por tocar. A veces un concierto puede ser horrible, como te pongan un backline que no mole o un bajista que sea muy chulo, no sé, las condiciones deben de ser buenas y no necesariamente lujosas, debe haber buena vibración para estar a gusto. Si no, es una pena, de verdad que no merece la pena. ■

José Manuel López - LOPI
Director de Cutaway Guitar Magazine



ENTREVISTA



WEB RAY GOMEZ





Juanjo Melero

MANTENIENDO LA ACTITUD TODA LA VIDA

Alguien que entiende el hecho de tocar la guitarra como una actitud ante la vida es desde luego una persona dedicada en cuerpo y alma a la música y al instrumento. Juanjo Melero es de ese tipo de personas. Desde sus inicios en el jevi metal en bandas como Goliat, Cráneo o Sangre Azul pasando por freelancer al servicio de Def con Dos, Tam Tam Go o La Cabra Mecánica, o bandas como Santafé y Universo Violento, Juanjo acumula experiencias y saber. Todo este bagaje de música y vida ha desembocado en *Filosofía Doméstica*... aunque mejor nos lo cuenta el mismo, amigos, Juanjo Melero.

Veinte años de la vida de Juanjo Melero, son prácticamente media vida subido a un escenario. ¿Qué balance harías de todo este tiempo, hasta llegar a esta “*Filosofía Doméstica*”?

R: Pues que no hay un solo día de mi vida que no de gracias a Dios y a la vida por no haber hecho otra cosa que tocar la guitarra desde los 11 años. Un montón de buenos discos, Sangre Azul, Def con Dos, Santafé, Universo Violento y ahora esta vuelta a mis raíces, más rockeras que es *Filosofía Doméstica*. La verdad es que mirando hacia atrás, me siento muy satisfecho con lo que la música me

ha regalado y muy ilusionado con lo que está por venir con este nuevo disco.

Músicos como John Parsons, Juan Cerro, Carlos Raya...¿Qué han aportado a tu proyecto?

R: Sobre todo muchísimo buen rollo y aparte del reconocido y merecido prestigio con el que cuentan, son guitarristas a los que admiro mucho desde siempre y fue un lujo contar con ellos para la grabación. Tanto ellos como el resto de colaboraciones con las que hemos tenido la suerte de contar, se han metido de lleno en las canciones y han dejado un

poco de ellos mismos aportando talento y sinceridad en cada nota.

¿Algún músico más que te hubiese gustado y que por algún motivo, no haya podido ser?

R: La verdad es que creo que están los que tenían que estar, yo creo que los discos son como una fotografía del momento en que se crean y digamos que en esta ocasión estos músicos son los que han posado para la foto y si en un futuro hay ocasión de hacer otra foto, pues veremos quien se suma...

Se puede de algún modo entrever, por el título del disco y por la música que emerge de él, que una filosofía doméstica, es totalmente compatible con una filosofía roquera...

R: Evidentemente el disco es un disco de rock, de los de un, dos, tres, va... y a tocar riffs guitarreros de los de siempre y letras muy basadas en las cosas que te enseña la vida a pie de calle, en el barrio, nada de empanadas teóricas que al final quedan lejísimos de la realidad. Yo ahora me sorprendo con mis dos churumbeles diciéndoles las mismas cosas que me decían a mí mis padres, y es que en el fondo, hay cosas que no cambian con el paso del tiempo y un poco por ahí va eso de la filosofía doméstica.



“los textos que he escrito son bastante personales, hablo de mis hijos, de la vida en la carretera, de mis recuerdos, de mis adicciones y mis reflexiones...”

¿De dónde nacen los temas y las ideas para este disco en solitario?

R: Desde siempre me ha encantado escribir las paranoias que me sugieren las cosas que me toca vivir y ya tenía un par de cuadernos casi llenos de reflexiones de andar por casa, así que sólo hubo que seleccionar, escribir algunas nuevas y como en lo musical tenía clarísimo que quería un disco eléctrico y del rock que siempre me ha gustado, del que aún tengo en vinilo en casa, pues nada... cuaderno a la mesa, guitarra en mano y a por ello. La verdad que fue fluyendo la cosa con mucha naturalidad.

Has puesto voz a tus composiciones ¿es realmente algo que te apetecía o no has acabado de encontrar a alguien idóneo para cantar los temas?

R: Lo cierto es que los textos que he escrito para este disco son bastante personales, hablo de mis hijos, de la vida en la carretera, de mis recuerdos, de mis adicciones y mis reflexiones... así que me parecía mas oportuno defenderlo con mi propia voz, aunque no cante como Coverdale. Además, cuando lo comentaba con Juan (Cerro) siempre me animaba a que lo hiciera yo, así que si a esto le sumamos la raza de extrate-



“tuvo mucho que ver en el sonido de la guitarra la mesa MCI del estudio, que suaviza las frecuencias de medios/agudos de la guitarra y el resultado es brutal”

restres que son los cantantes, pues mucho más fácil así... y la verdad es que estoy muy contento con el resultado.

Háblanos un poco, del equipo que has utilizado en la grabación de este disco.

R: Las bases las grabé todas con una Strato americana con pastillas EMG que me hace tocar muy a gusto y en cuanto a los amplis tenía enchufados un Marshall Super Lead MkII del año 73, un JCM 800 que conservo desde la época de Sangre Azul y el JPK50 Classic que me prestó Pablo Kahayan y es una auténtica joya. Para los doblajes de guitarra utilicé una Gibson SG y un Peavy Classic 30 y para los solos utilice la Strato con un Tube Screamer TS-10 y el Classic 30 de Peavy, aunque tengo que decir que tuvo mucho que ver en el sonido de la guitarra la mesa MCI del estudio, que suaviza las frecuencias de medios/agudos de la guitarra y el resultado es brutal.

¿Cuáles son las vías que vas a utilizar, para la promoción del disco?

R: Pues aparte del boca a boca y esta maravillosa ventana que es Internet, intentaremos apelar a la buena voluntad de publicaciones como la vuestra que nos dais la oportunidad de hablar del disco y en las revistas y programas de radio especializados en rock, en los que parece que la aceptación del mismo está siendo muy buena.

¿Qué músicos serán los encargados, de acompañarte en directo?

R: Serán los mismos que han grabado la mayor parte de los temas, David Hyam a la batería y José Gómez al bajo, que son unos auténticos máquinas y aparte de ellos para la presentación del día 26 de abril en la sala Heineken de Madrid, espero contar con los guitarristas invitados a grabar en el disco y alguna sorpresa más, así que por allí espero ver a todos los guitarrófilos acérrimos seguidores de Cutaway Magazine

Como freelancer, eres un guitarrista muy ocupado acompañando a diferentes artistas de primera fila, ¿impedirá ello verte más a menudo en tu proyecto en solitario?

R: Yo espero que el disco guste mucho y haya oportunidad de presentarlo en directo el mayor número de ocasiones posible, así seré freelancer de mi mismo que la verdad, ¡me encantaría!

Muchas gracias por atendernos Juanjo y abrirnos tus puertas a Cutaway Guitar Magazine.

R: Gracias a vosotros y mucho ánimo en vuestra tarea de mantenernos enamorados de la guitarra. ¡Salud! ■

Juanra Denia

Charlie Chandler

CÓMO OPERAR A "BLACKIE" Y NO MORIR EN EL INTENTO

Steve Lukather, Bruce Springsteen, Joe Walsh, Eric Clapton, Joe Satriani, Angus Young, Jimmy Page.... Esta lista seguramente no llegue ni al 15% de los guitarras famosos que han confiado en el buen hacer de este casi 2 metros de simpático británico a la hora de poner a punto sus armas de guerra. Tras una charla con él y después de ver su trabajo, te das cuenta de porque confían en él.

Como amante de la guitarra que eres, lo más normal es que fueras guitarrista y no luthier, ¿cómo y cuando decidiste cambiar una cosa por la otra?

R: Pues todo ocurrió sobre 1979, mi hermano ya estaba en el negocio y necesitaba ayuda, así que me uní a él y más adelante Roger Griffin y Dave Rusan, que ya eran maestros de la luthiería por aquel entonces, me enseñaron más profundamente.

Todavía se pueden ver algunas guitarras Chandler, ¿os encargáis vosotros?

No, vendimos nuestra parte y ahora lo llevan

otros. Ahora mi hermano tiene su propio negocio de importación y venta al por mayor y yo llevo mi propia tienda y taller de reparación.

Como luthier, ¿qué parte del proceso de construir una guitarra crees que es el más importante?

[Suspira y piensa unos 10 segundos] Si te fijas en las guitarras más famosas y más usadas, tienden a ser bastante simples. Ahora mismo la moda es imitar los diseños originales de Les Paul y Strat. En los años 50, cuando salieron esos modelos, se usaba hardware de gran calidad, buenas maderas, pastillas muy simples



“Tuve la suerte de que roadies de músicos de prestigio conocían mi trabajo y simplemente me recomendaban. El boca a boca hizo el resto.”



que no intentaban colorear mucho el sonido final. Realmente no hay parte del proceso más importante que otra, si no que haciendo un instrumento simple se obtienen resultados óptimos y ahora se intenta volver a esos orígenes.

En los últimos años, las grandes marcas se han caracterizado por reducir drásticamente el nivel de calidad medio de sus productos, ¿Qué crees que está provocando esto?

R: A lo largo de los años, las guitarras han ido adquiriendo fama de objeto coleccionable y por lo tanto, un tipo de a pie no se lo puede permitir, entonces para satisfacer la demanda del cliente corriente, el suministro tiene que estar siempre bien cubierto para la mayor parte de las ventas, que son los principiantes que no pueden o no quieren gastarse demasiado. Realmente no se puede decir que se haga peor ahora, sino que la demanda es la que dicta la calidad, pero las guitarras buenas siguen siendo igual de buenas.

Tú has tenido el honor de reparar y setear guitarras para Clapton, Gilmour o Prince, ¿Cómo le llega tu nombre a músicos de tal calibre?

R: Ya sabes como funciona este mundo, por recomendación. Tuve la suerte de que roadies de músi-

cos de prestigio conocían mi trabajo y simplemente me recomendaban. El boca a boca hizo el resto.

¿Suelen ser un incordio con sus exigencias o te dejan opinar y trabajar a tu manera?

R: Pues hay de todo. Algunos saben exactamente lo que quieren y otros se dedican a tocar y confían en que tú sabes hacer tu trabajo y harás lo correcto para cada situación. Lo más común es la segunda opción.

¿Nos podrías contar alguna historia curiosa con alguno de estos maestros?

R: En los 90 me llegó un cliente a la tienda con su guitarra firmada por Eric Clapton. Resulta que quería cubrir la firma él mismo para protegerla pero no sé que haría que borró la firma. Tras investigar un poco se enteró de que yo tenía contacto con él y me pidió que le consiguiera una firma nuevamente. Me dejó la guitarra y yo aproveché un concierto que dio con Brian May en Wembley para que la firmara. Una cosa llevó a la otra, mi cliente consiguió su firma de nuevo y yo acabé ajustando los trastes de todas las guitarras de Eric 2 horas antes del concierto.

Luego hay otra bastante curiosa que sucedió a principios de los 80. Peter Green vino con su famosa Les Paul que le regaló Gary Moore con el mástil partido en 3 después de empotrar su coche contra un camión. El mango se partió por

la pala y también a la altura de los últimos trastes. Recientemente esa guitarra ha sido vendida, todo el mundo hablaba de la rotura de la pala, pero casi nadie se dio cuenta de la otra "cicatriz", que era la más fastidiosa. Supongo que eso significa que hicimos un buen trabajo (risas).

A veces la gente suele comparar las especificaciones de una guitarra con las especificaciones de otra, y a veces ocurre que son idénticas pero con una diferencia de precio abismal, ¿puedes explicarnos a qué es debido?

R: Si coges por ejemplo la signature de Hank Marvin, los modelos de USA son más caros por el mero hecho de ser de USA, pero es cierto que los componentes son mejores y las maderas han sido tratadas mejor. Pero también es verdad que las Fender japonesas son realmente buenas y consistentes. La manufactura hecha en Japón y en USA es idéntica, pero el hardware posiblemente sea de una calidad ligeramente inferior que es lo que abarata al producto. Si quieres ir a por una made in USA simplemente por ser americana y te lo puedes permitir, adelante, pero una guitarra japonesa de gama media te va a dar grandísimos resultados. Unas que están muy bien son las PRS coreanas, son instrumentos fantásticos.

Ayúdanos a despejar una de las grandes incógnitas de la humanidad. Si no tienes su-

ficiente dinero para comprar ampli y guitarras de calidad y sólo puedes permitirte que uno de los dos sea realmente bueno, que escogerías, ¿ampli mejor que guitarra o viceversa?

R: Por norma general, si tienes un ampli barato, las posibilidades de que una buenísima guitarra suene bien son escasas, en cambio, con un buen amplificador, pongamos un Marshall o Fender de calidad, es muy probable que te suene muy parecido una Squier a una Fender de la buenas.

Para finalizar una rapidita: ¿Strato, Tele, LesPaul o SG?

R: Si solo pudiera llevar una guitarra a un concierto... con una Stratocaster se puede salir airoso de cualquier situación.

Muchas gracias Charlie, aquí hemos acabado, a buen seguro que dentro de nada tendrás unos cuantos españoles guitarra en mano atravesando esa puerta.

R: Gracias a ti, eso espero (risas). ■

Agus G.





Encordado de guitarras

EN CUERDA METÁLICA

Hola a todos. El encordado de una guitarra es fundamental para su correcto funcionamiento. Un buen encordado deriva en un rápido templado (que las cuerdas se estabilicen en su tensión), un correcto sonido y la facilidad de quitar posteriormente las cuerdas cuando haya que cambiarlas de nuevo. ¿Habéis tenido problemas para quitar esas cuerdas finas del poste de afinación porque estaban ancladas con un nudo marinero?

Este artículo, al igual que el anterior, puede parecer muy obvio para algunos de vosotros. Aún así, mi experiencia profesional me indica que la mayoría de los músicos (profesionales o no) no lo hacen correctamente. Si eres de los pocos que encuerdan

correctamente, seguro que encuentras algo de interés.

Encuerde con clavija tradicional

Existen dos métodos de encuerde, cada uno con sus ventajas e inconvenientes. Experimenta con ellos y elige el que más te guste.

1er método

Este método es mi opción personal así como la de muchos fabricantes. La principal ventaja es la gran facilidad para retirar la cuerda cuando deseemos volver a cambiarla. El único inconveniente es que temple ligeramente más lento que en el método 2.

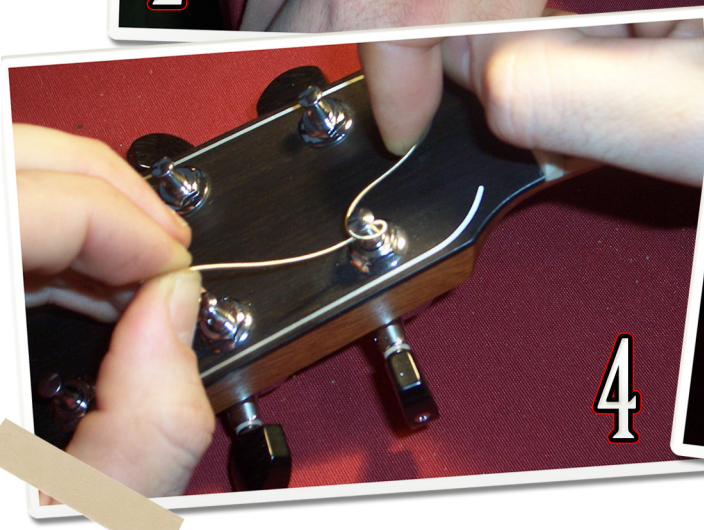
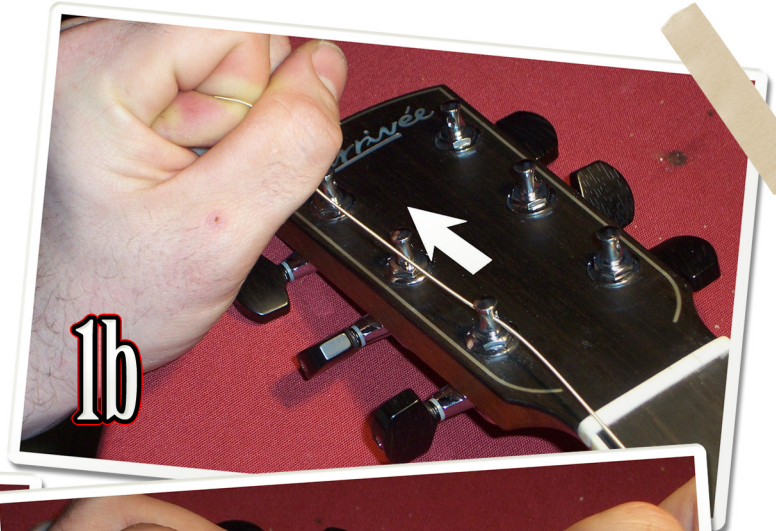
1-Colocar el agujero del clavijero en posición longitudinal a la guitarra (como recibiendo a la cuerda según viene). Introducir la cuerda hasta el final hasta casi crear una ligera tensión.

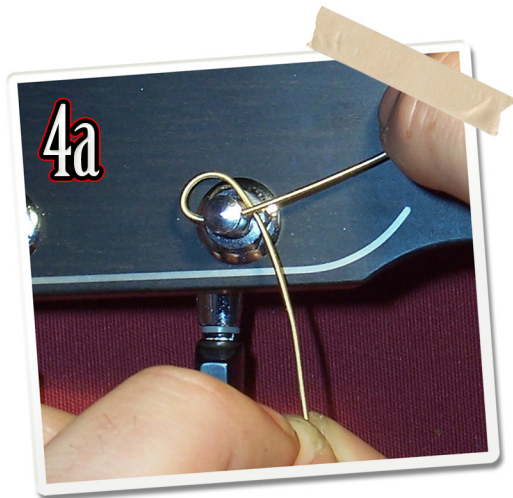
2-Marcar un sobrante de unos 3-4 cm (2 dedos aproximadamente)

3-Retraer la cuerda en ese sobrante

4-Dar una vuelta por encima del sobrante, yo lo hago a mano.

5-Dar el resto de vueltas (2 a 3 vueltas para las gruesas y 4 a 7 vueltas para las finas) por debajo del sobrante. Para esta operación me ayudo de una manivela de afinación que acelera el trabajo. El resultado final, podemos ver como una vuelta (la primera que dimos a mano) queda por encima del sobrante de la cuerda y las siguientes (2 vueltas en el caso de la foto) por debajo del sobrante.





2º método

Es el empleado por el resto de fabricantes. Su principal ventaja es que templar ligeramente más rápido que el 1er método. Su inconveniente es que la cuerda se retira con un poco más de dificultad.

Pasos **1,2 y 3** igual que en método **1º**

4- Damos media vuelta al sobrante por detrás de la clavija y hacemos que pase por debajo de la cuerda y vuelva a emerger hacia arriba. Es importante realizar esta operación aplicando una ligera fuerza

5- Damos el resto de vueltas por debajo de la salida del sobrante. Podemos apreciar como la cuerda queda auto-aprisionada por sí misma, de ahí que quede "mirando" hacia arriba.

Es posible utilizar el sistema explicado como método 2 pero en vez de dar 2 o más vueltas al poste de afinación, dar únicamente media vuelta. Este sistema nos da el templado más rápido (de hecho tan rápido como en el caso de unas clavijas de bloqueo). Es el método ideal para cambiar una cuerda justo antes de un concierto o en medio de él.

Encuerde con clavijas de bloqueo

El sistema de anclaje es muy sencillo en estas clavijas y no requiere de nudos. El único aspecto que debemos tener en cuenta es que, para obtener los beneficios de la clavija de bloqueo (templado rápido y un poco de mayor estabilidad en la afinación) es importante que la cuerda no dé más de 1/2 a 3/4 vuelta

en la clavija de afinación. Para conseguir este fin, tensaremos la cuerda antes de cerrar la presilla de la clavija. En sistemas sin presilla y cierre automático (como en los grover actuales y gotoh) tensaremos la cuerda y giraremos la clavija hasta que se realice el cierre automático. Es importante mantener la tensión de la cuerda con la mano mientras giramos la clavija.

Encuerde de bajos y clavijas fender vintage (retro)

Las clavijas que llevan los bajos y las guitarras Fender vintage se caracterizan por no necesitar de nudos. La cuerda se introduce por un orificio situado en el centro de la clavija que sirve de agarre a la cuerda. El sistema de encuerde es por tanto muy sencillo. Para encordar bajos deberemos estirar la cuerda y marcar un sobrante de unos 11-15 cm y cortar la cuerda antes de introducirla en el agujero. El sobrante que dejamos permitirá que la cuerda de unas 3-4 vueltas alrededor del poste de afinación. Es de vital importancia no dejar un sobrante excesivo, puesto que si la cuerda enroscara todo el poste y diera una segunda tanda de vueltas encima de sí misma, corremos el riesgo de romper el engranaje de la clavija de afinación.

Para encordar guitarras Fender con clavijas vintage el método es similar al de encuerde de bajos, para lo cual dejaremos un sobrante de unos 6-8 cm y actuaremos de igual manera que con los bajos. En las cuerdas 1ª y 2ª, después de introducirla por el orificio, deberemos hacer una doblez y mantenerla



tensa con una mano mientras giramos la clavija para asegurar que no se resbalen al tensar la cuerda.

Consejos finales para todos los tipos de clavijero

Es de vital importancia fijarse en el lado del poste por el que sale la cuerda y hacerlo correctamente. Si lo hacemos mal, las clavijas actuarán de manera inversa, además de correr el riesgo de dañar la cejuela así como de que la guitarra mantenga peor la afinación. Después de afinar la guitarra, conviene que le peguemos ligeros tirones a las cuerdas para que los nudos se cierren y después volver a afinar. Repetir la operación 4 ó 5 veces hasta que la cuerda no pierda tensión con los tirones. Es mejor dar los tirones suaves para evitar fatigar o romper la cuerda. Por último, no olvidemos cortar el sobrante de la cuerda con unos pequeños alicates de corte; es lo más pulcro. Estoy totalmente en contra de las típicas "caracolas" que algunos hacen con el sobrante, estas caracolas pueden arañar la pala del instrumento, además de ser antiestéticas para mi gusto. En bajos y clavijas fender vintage no es necesario. ■

Entrena tus músculos: El legato

¿Quién dijo que tocar ligados fuera fácil? Prepararnos como auténticos deportistas nos ayudará a mantener el sonido contra viento y marea.

¡Hola! En el número anterior tratamos de despejar algunas incógnitas sobre como se debe de empezar a trabajar el picado, pero... ¿y el ligado?

Haciendo una comparación con nuestro lenguaje, el picado es similar a las consonantes, y digamos que es la parte agresiva y abrupta del abecedario, y el ligado, similar a las vocales. De ahí la idea que un buen fraseo, deba tener picado y ligado a partes más o menos iguales, ya que de ello depende que esté equilibrado. Seguro que muchos de vuestros solos preferidos están realizados sobre este patrón.

Vamos a empezar a preparar los ligados de una manera progresiva, donde los resultados que obtengáis sólo dependerán del tiempo que dediquéis. No es bueno abusar, ya que los músculos y tendones se cansan con facilidad, así que, todo en su justa medida. Un cuarto de hora al día debería bastar para ir consiguiendo fuerza y claridad en ellos.

Antes que nada, debéis de tener claro el concepto de "NO PÚA". Podemos ayudarnos picando la primera nota, pero sólo al principio, ya que estos

ejercicios están pensados para el hammer-on (ligado ascendente) y pull-off (ligado descendente), tirando de la cuerda con el dedo en el cual nos encontremos, es decir, la primera nota siempre vendrá del golpeo del dedo al que corresponda. Lo normal, dado que el sonido no viene de la nada, es empezar con pull-off, obteniendo así un mejor sonido en la primera nota.

En el primer ejercicio vamos a practicar el legato con 3 digitaciones distintas a un tempo de 120 bpm ejecutando corcheas, aunque podemos aumentar el tempo progresivamente según vayamos mejorando nuestro legato. Los mejores resultados se obtienen practicando a tempo lento, puesto que las notas han de tener mucha más claridad que en un tempo rápido. Algo MUY IMPORTANTE es no levantar nuestro primer dedo de donde se encuentra esté (hasta que no lo utilizemos), casi como una norma, ya que desempeña un papel de apoyo para el resto de notas.

En el segundo ejercicio, trataremos de hacer lo mismo, pero con una digitación de los dedos 2,3 y 4 (nuestro primer dedo no juega), así que... la función de apoyo recae esta vez sobre nuestro

dedo 2. Es un poco más dura, pero prepara la mano para digitaciones poco utilizadas.

En el tercer ejercicio, todavía un poquito más duro y difícil: sólo utilizaremos nuestros dedos 3 y 4, así que nuestro dedo 3 no se levantará del mástil.

En el cuarto, quinto y sexto ejercicio, vamos a ver un ligado ascendente (hammer-on) en tresillos (seguimos a tempo 120), con nuestros dedos 1, 2 y 4, luego con nuestros dedos 1, 3 y 4 por último de nuevo 1, 2 y 4, pero con dos trastes de diferencia entre nuestros dedos 1 y 2. Es importantísimo igualar el sonido de las tres notas. En el séptimo, octavo y noveno ejercicio vamos a hacer lo mismo que en los tres anteriores, pero descendente, es decir, pull-off.

En los ejercicios diez, once y doce, vamos a unir el hammer-on y pull-off de los anteriores ejercicios en tresillos, cuidando la igualdad de las notas en el sonido y en la dinámica.

A continuación, he realizado dos ejemplos de la utilización de ligados (más concretamente de las digitaciones que estamos utilizando).

El primero esta basado en la tonalidad de Sol M, todo realizado en la 5ª cuerda y esta grabado en dos velocidades, no estaría de más practicarlo en las dos.

“los resultados que obtengáis solo dependerá del tiempo que les dediquéis.”

El segundo es un fragmento realizado en las cuerdas 3 y 4, en él se observa un grado de dificultad, así que... practicadlo con detenimiento. Recuerdo el clásico tema de Steve Vai y David Lee Roth, "Shyboy", donde Steve y Billy Seehan nos deleitaban con sendos ligados en bajo y guitarra.

Espero que haya resultado de ayuda este artículo. Estoy seguro que si lo practicáis progresivamente os ayudará a darle forma a vuestros músculos y a tener un mayor control del sonido.

Si tenéis alguna duda no dudéis en escribirme a: manu_vick@hotmail.com.

Saludos cordiales. ■



LINKS

➤ EJERCICIO DEMO 01

➤ EJERCICIO DEMO 1/2 01

➤ EJERCICIO DEMO 02

➤ EJERCICIO DEMO 1/2 02

➤ EJERCICIO 01

➤ EJERCICIO 02

➤ EJERCICIO 03

➤ EJERCICIO 04

➤ EJERCICIO 05

➤ EJERCICIO 06

➤ EJERCICIO 07

➤ EJERCICIO 08

➤ GUITARPRO 09

➤ EJERCICIO 10

➤ EJERCICIO 11

➤ EJERCICIO 12

➤ GUITARPRO DEMO 01

➤ GUITARPRO DEMO 02

➤ GUITARPRO 01

➤ GUITARPRO 02

➤ GUITARPRO 03

➤ GUITARPRO 04

➤ GUITARPRO 05

➤ GUITARPRO 06

➤ GUITARPRO 07

➤ GUITARPRO 08

➤ GUITARPRO 09

➤ GUITARPRO 10

➤ GUITARPRO 11

➤ GUITARPRO 12

Enlazando Arpeggios

A la hora de construir una línea de bajo hay miles de posibilidades. Dependiendo del estilo tenderemos a definir más o menos la armonía del acorde. Pero lo que está claro es que siempre con nuestra línea de bajo estamos proporcionando un hilo (de grueso calibre) que va enlazando un acorde tras otro.

Aquí vamos a proponer un enfoque sencillo y útil para enlazar acordes. Sencillo porque empezaremos de una forma muy simple para ir poco a poco complicándola a medida que avancemos. Y útil porque nos dará una visión armónica cada vez más completa de lo que estamos tocando. De momento nos ocuparemos de enlazar acordes mayores y nos centraremos en la mano izquierda, siendo indiferente para nuestro propósito la técnica empleada de mano derecha. Numeraremos los dedos de la mano como habitualmente, es decir, 1 para el índice, 2 para el medio, 3 para el anular y 4 para el meñique. Empezaremos con una tríada mayor compuesta por tónica, tercera y quinta. La tocaremos en forma de arpeggio ascendente (C, E, G, E) y descendente (C, G, E, G). Este arpeggio sirve no sólo para armonizar acordes de tríada, sino cualquier acorde mayor, tenga la extensión que tenga, en estilos en que el bajo se conforma

con marcar sólo los intervalos básicos, dejando a otros instrumentos de ritmo del registro medio (teclados, guitarra), o incluso solistas, el matiz armónico definitivo de cada acorde.

El problema principal a la hora de enlazar arpeggios lo constituye la digitación. Si nos conformamos (aún más!) con tocar solamente la tónica de cada acorde, nuestra línea no plantea gran problema de digitación. Pero los arpeggios tienen el poder de provocar que nos encontremos de pronto brincando a través del mástil tratando de pescar la tónica con el dedo 2. Esto resulta impráctico, por lo que será muy útil disponer de varias digitaciones del mismo arpeggio. Cuando las dominemos por separado nos será muy fácil enlazar cualquier par de acordes en cualquier posición de una manera suave tanto para el oído como para la muñeca.

Pues eso, la digitación, es decir, qué dedo de la mano nos conviene más utilizar para que nos

sea cómodo llegar a la posición siguiente, evitando al máximo desplazamientos incómodos de muñeca, cambiando de posición sólo cuando sea estrictamente necesario y siempre de la forma más suave y relajada posible, anticipando la colocación de la mano. Trabajaremos dos digitaciones para el arpeggio ascendente (Fig. A y Fig. C) y otras dos para el descendente (Fig. B y Fig. D). Es interesante memorizar el tipo de figura que forma cada digitación. Podemos dividir la mano por la mitad (sólo mentalmente!), quedando a la izquierda los dedos 1 y 2, y a la derecha los dedos 3 y 4. Teniendo dos digitaciones por cada lado de la mano será más difícil que alguna nota nos pille lejos. Cuando nos resulte fácil cambiar del lado izquierdo al derecho y viceversa tendremos a tiro todos los arpeggios asegurándonos el mínimo desplazamiento obligatorio de muñeca.

En el Ej.1 tenemos una típica progresión I, IV, V sobre la que practicar las digitaciones explicadas. Los números que van sobre el tabulado corresponden a la digitación. Tocar este ejercicio en varios ritmos y en todos los tonos nos ayudará a comprender cómo funcionan las digitaciones para enlazar acordes.

Un ejercicio que nos abrirá los ojos y los oídos a todas las posibilidades de estas figuras de digitación es el Ej.2a. Consiste en desplazarse a lo largo del círculo de quintas utilizando a voluntad las cuatro digitaciones propuestas.

“El problema principal a la hora de enlazar arpeggios lo constituye la digitación.”

Al principio puede resultar un lío, pero con paciencia el lío se acaba solucionando. Como se verá, la digitación de la Fig.A se puede utilizar cuando la tónica se encuentra en las cuerdas 4, 3 y 2, pero no cuando se encuentra en la 1; la digitación de la Fig.B, se puede utilizar con tónica en las cuerdas 3, 2 y 1, pero no si está en la 4; la digitación de la Fig.C, con tónica en las cuerdas 4 y 3, pero no si está en 2 o en 1; y por último, la digitación de la Fig.D, con tónica en las cuerdas 3, 2 y 1, pero no si está la 4. Compruébese.

Me reitero en que hay que comenzar despacio y siendo conscientes de lo que estamos tocando. Cantar las notas que estamos tocando sería también interesante y de paso trabajaríamos el oído. Con cierta práctica conseguiremos superar el dilema de qué digitación utilizar en cada momento.

Ejercicio 01

Musical notation for Ejercicio 01. The piece is in 4/4 time and features a bass line with notes and fingerings (2 1 4 1, 2 1 4 1, 2 1 4 1, 4 4 1 4) and a guitar tablature with fret numbers (8-7-10-7, 8-7-10-7, 8-7-10-7, 10-10-7-10). Chords C7, F7, C7, and G7 are indicated above the staff.

Ejercicio 02a

Musical notation for Ejercicio 02a. The piece is in 4/4 time and features a bass line with notes and fingerings (2 1 4 1, 1 1 3 1, 4 3 1 3, 4 4 1 4) and a guitar tablature with fret numbers (3-2-5-2, 3-3-5-3, 6-5-3-5, 6-3-6). Chords C, F, Bb, and Eb are indicated above the staff.

Ejercicio 02b

Musical notation for Ejercicio 02b. The piece is in 4/4 time and features a bass line with notes and fingerings (4 4 1 4, 2 1 4 1, 4 4 1 4, 2 1 4 1) and a guitar tablature with fret numbers (21-21-18-21, 19-18-21-18, 19-19-16-19, 17-16-19-16). Chords E, A, D, and G are indicated above the staff. The second system includes chords C, F, Bb, and Eb.

Figura A

Musical notation for Figura A. The piece is in 4/4 time and features a bass line with notes and fingerings (2 1 4 1) and a guitar tablature with fret numbers (3-2-5-2). Chord C is indicated above the staff.

Figura B

Musical notation for Figura B. The piece is in 4/4 time and features a bass line with notes and fingerings (1 1 3 1) and a guitar tablature with fret numbers (5-5-7-5). Chord C is indicated above the staff.

Figura C

Musical notation for Figura C. The piece is in 4/4 time and features a bass line with notes and fingerings (4 3 1 3) and a guitar tablature with fret numbers (8-7-5-7). Chord C is indicated above the staff.

Figura D

Musical notation for Figura D. The piece is in 4/4 time and features a bass line with notes and fingerings (4 4 1 4) and a guitar tablature with fret numbers (10-10-7-10). Chord C is indicated above the staff.

A partir de ahí empezaremos a extender el ejercicio a lo largo y ancho del mástil, incluyendo las cuerdas al aire. Como también se verá, el ejercicio tiende a llevarnos en sentido ascendente (hacia las pastillas). Esto lo corregiremos siempre que queramos como se muestra en el Ej.2b. Con sumo cuidado, pasamos de la digitación A a la D, lo que nos permite remontar el diapasón en sentido descendente (hacia la pala).

El cambio por intervalos de cuarta es muy común en casi todos los estilos de música y puede que sea la forma más extendida de encadenar acordes. Asimismo veremos que, una vez dominado el cambio por cuartas, resulta más fácil cualquier otro tipo de cambio.

Una vez dominado esto se puede uno empezar a divertir un poco. ¿Qué tal un cambio de tempo y de estilo? Si tenemos a mano un secuenciador o software equivalente (tipo Band in a Box) podemos programar una progresión como la del Ej.1, o una más larga con todo el círculo de quintas repitiéndose, para tocar sobre ella y comprobar de qué forma funcionan los enlaces. Podemos alterar la secuencia del arpeggio (C, G, E, C, por ejemplo). Es interesante buscar cualquier tipo de aliciente para que los ejercicios resulten más llevaderos. Porque de eso es de lo que se trata en el fondo. De disfrutar haciendo música. ■

Jóse Sala

Bajo Mínimos/MySpace

Drops

El jazz es un género bastante temido para los principiantes, y realmente con razón, pero con el simple conocimiento de acordes básicos tales como los acordes de 7ª, es muy fácil iniciarse en un ambiente jazzero y de Chord Melody donde estás solo ante el peligro únicamente acompañado de tu guitarra, que por otra parte, no es poca compañía. Aquí va la primera parte de nuestra querida técnica de los Drops...

En el número 2 de nuestra revista, el compañero Daniel Flors nos hablaba de la importancia que tiene la utilización de los Drops 2 y 3. Es tanta su importancia que en esta ocasión vamos a entrar de lleno en ellos, aclarar de donde salen y como se construyen para poder así, en nuestra próxima entrega, analizarlos y saber como utilizarlos en nuestras propias composiciones.

Para empezar, debemos saber que los acordes de 7ª se pueden encontrar de dos maneras diferentes: posición abierta, en la cual la nota más aguda y la más grave del acorde se distancian entre sí por un intervalo mayor a una octava y la posición cerrada, en la que la nota más aguda y la más grave se encuentran separadas por un intervalo no mayor a una octava.

Cada acorde de 7ª en posición cerrada se puede encontrar en 4 inversiones diferentes (posición Tónica y 1º, 2º, y 3º, inversión) (fig1) pero a la hora de "abrir" el acorde lo podemos encontrar de mu-

chas maneras diferentes, pero nos centraremos en las 2 maneras principales: Drop 2 y Drop3.

Las voces del Drop 2 son el resultado de "bajar" una octava completa la segunda nota más aguda del acorde (fig2) y las del Drop 3, las encontramos al "bajar" la tercera nota más aguda. (fig3).

Tal y como hemos visto con las posiciones cerradas, los Drops también los encontramos en su posición tónica con sus 3 inversiones correspondientes.

Teniendo en cuenta todo esto, si sumamos todos los Drops, sets e inversiones resultantes, tenemos un total de 16 acordes diferentes del mismo acorde de 7ª. En este caso vamos a trabajar concretamente sobre el acorde de Cmaj7, que como todos sabemos (y si no aquí los tenéis), los intervalos que lo integran son:

Tónica/3ª mayor/5ª justa/7ª Mayor (C-E-G-B).

Aunque en esta ocasión sólo vamos a ver los mayores, os hemos dado las bases para que vosotros mismos podáis encontrar los acordes menores7ª, dominantes7ª y semidisminuidos7ª.

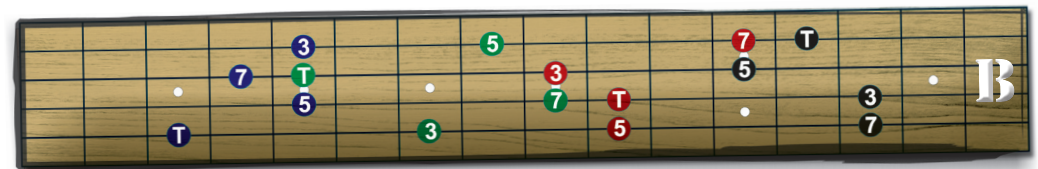


FIGURA 01

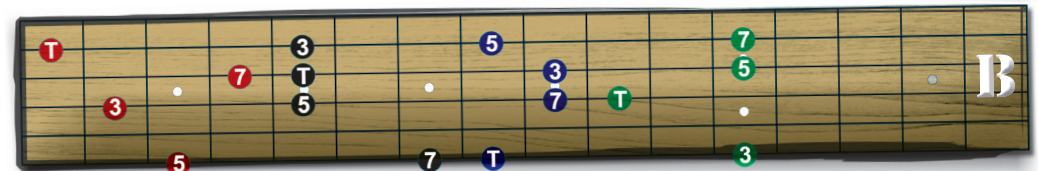
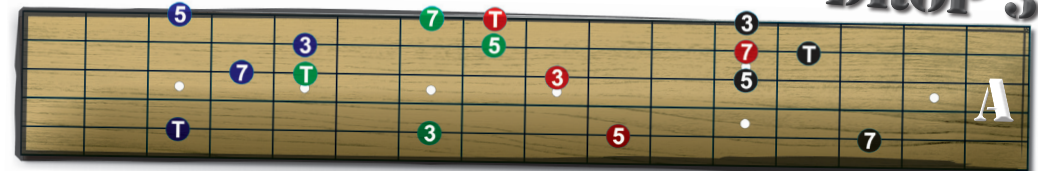
FIGURA 02

FIGURA 03

DROP 2



DROP 3



Para que podáis hacerlos por vuestra cuenta, aquí están las fórmulas, para el próximo número las necesitaremos: **Cmaj7: T-3-5-7/Cm7: T-b3-5-b7/C7: T-3-5-b7/Cm7b5: T-b3-b5-b7**

Un ejercicio muy bueno para tomar fluidez en estas posiciones consiste en elegir un Drop, Set e inversión en concreto y armonizar una tonalidad a nuestra elección. Por ejemplo:

Escogemos Drop2, Set 1 y la posición tónica

de C mayor y todos los grados los tocamos con el mismo Drop, set e inversión: Cmaj7, Dm7, Em7, Fma7j, G7, Am7, Bm7b5

Espero que trabajéis con ellos durante las próximas semanas ya que será en el próximo número cuando realmente nos divertiremos con todos ellos.

Hasta la próxima y... go for it!!! ■

Agus G.

● POSICIÓN TÓNICA

● 1ª INVERSIÓN

● 2ª INVERSIÓN

● 3ª INVERSIÓN

Modal Chords Parte 1

BY DANIEL FLORS

Hola a todos. Después de los 3 primeros artículos dedicados en exclusiva al tema 'James' de Pat Metheny, los cuales espero que os hayan aportado muchas e interesantes ideas a la hora de plantearos un arreglo de guitar solo, me gustaría inaugurar una nueva serie dedicada esta vez a la construcción de acordes modales.

Pero, ¿a qué llamamos 'Acorde Modal'? ¿Cuál es la diferencia con cualquier otro tipo de acorde?

Vayamos por partes. En primer lugar son acordes que conllevan el 'color' del modo al que representan, por lo que deberán contener la nota/s característica/s del modo correspondiente. Son, además, acordes 'no funcionales' puesto que no suelen estar ubicados dentro de una estructura cadencial (por ejemplo un acorde II-7 con función de subdominante no necesita contener en su estructura información del modo sobre el que se construye puesto que es otro su cometido) de manera que la forma de conducirlos difiere del movimiento típico de la armonía funcional.

He de admitir que hay una cierta complejidad en estos conceptos pero la experiencia auditiva es la que muchas veces nos facilita la comprensión de todo este entramado, en apariencia, tan teórico.

Otro detalle importante es que el acorde deberá estar siempre en estado fundamental o, al menos, que otro instrumento toque la fundamental. Esto es debido a la fragilidad del sonido puesto que de lo que aquí se trata es de obtener un 'color modal' inconfundible.

A la hora de construirlos hay que tener en consideración las notas que darán al modo su cualidad y respetar un cierto orden de prioridad. Aquí entran en función muchos conceptos

como son el equilibrio, la serie armónica, etc. y sería muy extensa la explicación y excesiva para lo que realmente necesitamos ahora.

Respecto al cifrado de los mismos yo soy partidario de hacerlo con el nombre del modo, por ejemplo, G Lydian, F Phrygian, etc. aunque este tipo de cifrado necesita de un gran conocimiento armónico por parte del guitarrista. No obstante también se puede utilizar el cifrado estándar como G Maj7(#11), F7sus4(b9) aunque la equivalencia desde el punto de vista estructural pueda no ser la misma.

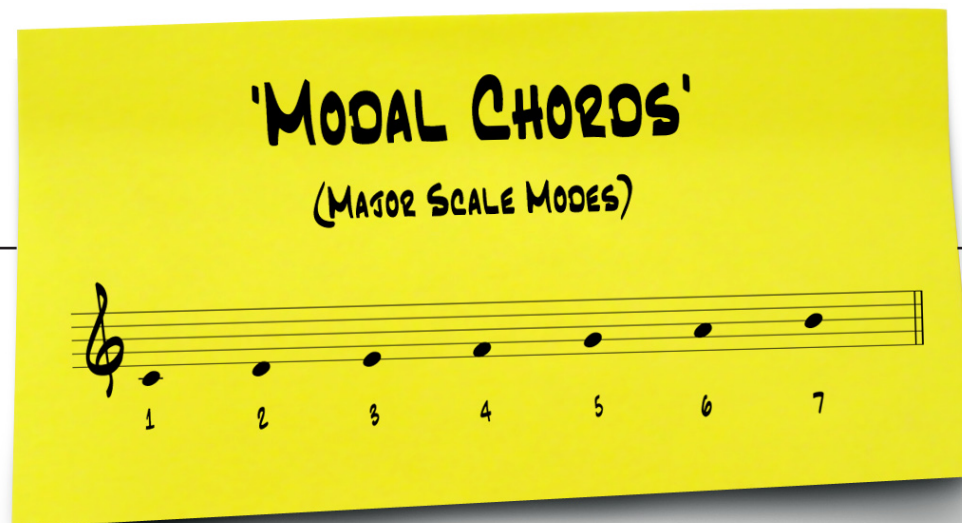
Cabe destacar que algunas de estas posiciones son un poco excesivas para la guitarra y, qué duda cabe, impracticables a tiempo real

muchas de las veces así que no desesperéis si os cuesta la digitación... ya saldrá; no obstante la sonoridad que se obtiene es muy interesante y sofisticada.

Así pues veréis que he comenzado con la construcción de acordes modales diatónicos a la escala mayor con un par de ejemplos de cada modo.

En el próximo artículo veremos ejemplos de la utilización de este tipo de acordes por lo que no dejéis de practicarlos puesto que tenemos mucho trabajo.

Y, como siempre, ¡a disfrutar! ■



IONIAN (TRUE MODAL SOUND)

Diagram 1: Barre at 5th fret, notes on strings 2, 3, 4, 5.
Diagram 2: Barre at 7th fret, notes on strings 2, 3, 4, 5.

DORIAN

Diagram 1: Barre at 5th fret, notes on strings 2, 3, 4, 5.
Diagram 2: Barre at 7th fret, notes on strings 2, 3, 4, 5.

PHRYGIAN

Diagram 1: Barre at 5th fret, notes on strings 2, 3, 4, 5.
Diagram 2: Barre at 7th fret, notes on strings 2, 3, 4, 5.

LYDIAN

Diagram 1: Barre at 5th fret, notes on strings 2, 3, 4, 5.
Diagram 2: Barre at 7th fret, notes on strings 2, 3, 4, 5.

AEOLIAN

Diagram 1: Barre at 5th fret, notes on strings 2, 3, 4, 5.
Diagram 2: Barre at 7th fret, notes on strings 2, 3, 4, 5.

MIXOLYDIAN (TRUE MODAL SOUND)

Diagram 1: Barre at 5th fret, notes on strings 2, 3, 4, 5.
Diagram 2: Barre at 7th fret, notes on strings 2, 3, 4, 5.

LOCRIAN

Diagram 1: Barre at 5th fret, notes on strings 2, 3, 4, 5.
Diagram 2: Barre at 7th fret, notes on strings 2, 3, 4, 5.

MODAL CHORDS

Escala Disminuida ST-T

Saludos terrícolas. Aquí estamos de nuevo para desentrañar pesquisas armónicas. En esta entrega me gustaría hablaros de una particularidad interesantísima de la escala disminuida "st-t", muchos de vosotros la conoceréis, pero para los que no, sabed que se llama así por que su estructura atiende a un patrón simétrico de St-t-st-t... y así hasta completar su octava. Ahí va su interválica: (T-2b-3b-4b-5b-6bb-7b).

La disminuida se diferencia sólo del modo Superlocro en su 6bb en vez de 6b pero eso es suficiente para otorgarle la siguiente propiedad:

Vemos que debido a la simétrica que el tritono disminuido confiere a la escala - la cual esta formada por dos a distancia de un semitono - observaremos que la escala sólo esta formada por dos grados siendo los demás inversiones del primero y segundo.

Segundo: Casi carece de interés por que solo puede ser disminuido, ya sea en triada o tetrada.

Primero: Este por el contrario puede ser, atención: **M/m/dism/aum/7/m-7/o/ø/m6/M6**

Es algo como poco anecdótico "Me río yo del jónico y su primero mayor" imaginad las

posibilidades que nos ofrece esta historia; considerando esto del "primer grado múltiple" y sumándole el efecto simétrico del tritono tenemos que esta propiedad se da también en los siguientes grados: **I-IIIb-Vb-VI**

Moviendonos a distancia de 1/5 o múltiplos de éste (3 tonos - 4/5) tendremos 4 acordes simétricos que podrán ser casi cualquier cosa.

Vamos a ver una progresión de un tema para ilustrar este ejemplo, os invito a que grabéis la progresión e intentéis cantar o tocar una melodía encima. Usando las armonías dismi-

nuidas tendremos la sensación de estar en continuo movimiento armónico pasando de un tono a otro en cada acorde.

Im-Im6-IM-I7-IIIdism-IIIM-Vb M-IM

"Despedida recomendando leer al locro" ■

Miguel Chin

DIBUJO 1

DIBUJO 2

I - III^b - V^b - VI

1/2 tono 1/2 tono 1/2 tono

www.tecmexguitars.com
Guitarras Vintage de Ocasión
Valencia
Tfno. 96-3422387

TEX-MEX
Guitars



Freeamp 3.5

¿Un estudio virtual gratuito?

Ya hemos comentado en anteriores números la existencia de plugins de modelado de amplificación para guitarra que ofrecen unos resultados excepcionales para su uso en estudio, pero ¿podrá ofrecer un plugin freeware unos resultados similares?.

Recientemente, en el mes de febrero, ha aparecido la versión 3.5 de Freeamp desarrollado por Fretted Synth Audio de manera independiente y ofrecido de forma gratuita. Otros plugins que anteriormente eran ofrecidos por el mismo autor, algunos de ellos con un carácter novedoso, como sintetizadores de guitarra, han sido retirados ofreciendo la posibilidad de donar dinero para que vuelvan a aparecer en la web.

Freeamp3.5 incluye los siguientes módulos:

- 5 Amplificadores con sonido limpio.
- 19 Amplificadores con sonido saturado, con conmutación limpio/saturado.

- 5 Ecuadores de amplificador.
- 2 Amplificadores de potencia.
- 17 emulaciones de altavoz incluyendo 4 especialmente diseñados para bajo.
- 3 módulos de efectos pre (mono) y post (estéreo) amplificador, formado por 10 pedales mono y 8 racks estéreo.
- Puerta de ruido y limitador de salida.

Los nombres de los distintos componentes hacen relación a sus propias características.

Los 5 amplificadores limpios son: Normal, Bright, Edge, Warm, Smoth.

Los 19 amplificadores saturados son: Half, Glow, Edge, Hollow, Smooth, Box, Drive, Open, Fizz, Dynamic, Strong, Punch, Dirty, Crunch, Deep, Warm, Tube, Over, Swelter.

“podemos decir que no es propiamente un emulador de modelos de amplificadores reales.”

Uno de los módulos fundamentales es la puerta de ruidos: Gate Plus. La relación señal/ruido, sobre todo en los sonidos de alta ganancia puede resultar muy afectada, pero ajustando la puerta de ruidos podremos mejorar bastante los resultados. En el módulo del amplificador podremos encontrar además del control “Level” en el caso de los amplificadores limpios y “Gain” en los saturados el control “Chub” que aparece ambos modelos. Con este control podremos “engordar” el sonido.

En el ecualizador encontramos los controles Low, Mid y High y la posibilidad de elegir entre 5 modos diferentes de ecualización que pueden aportar matices diferentes.

En el módulo de simulación de altavoz encontramos 17 diferentes y la opción de ubicar el micrófono en la parte del altavoz que elijamos, aunque los cambios, la verdad es que no son demasiado apreciables dependiendo de la posición del micrófono. También tiene la posibilidad de atenuar el micrófono hasta 6 decibelios.

Podemos encontrar efectos mono, en formato pedal, y estéreo en formato rack.

Los pedales incluidos son: Compresor, Delay, Equalizer, Pitch Shift, Tremolo, Overdrive, Chorus, Phaser, Flanger y Wah. Podremos seleccionar 3 pedales simultáneos pero la elección de sus posiciones, al igual que sucede con los racks, no es totalmente libre, en alguna posición no aparece la posibilidad de elegir un pedal determinado.

Los racks incluidos son: Flanger, Phaser, Chorus, Compresor, Equalizer, Parametric EQ, Delay y Reverb.

En el módulo Tempo Source podemos elegir la velocidad de efectos insertándola manualmente, vinculándola al tiempo marcado por el host anfitrión o capturándola en tiempo real presionando el botón Tap.

Para poder sacar partido a este plugin y utilizarlo en tiempo real, deberemos tener en cuenta que esta desarrollado con SynthEdit y esto se suele traducir en un consumo elevado de CPU. Dependiendo de los diferentes módulos que activemos en él, resultará más o menos pesado. Será importante que a la hora de cargar el plugin en un host VST ajustemos el driver asio hasta que el sonido no se vea afectado por artefactos sonoros no deseados. Además de los “click” y “pops” si no realizamos los ajustes precisos nuestros oídos serán atormentados por una gran cantidad de ruido.

Tras probar a fondo el plugin podemos decir que no es propiamente un emulador de modelos de amplificadores reales, como Amplitube 2 o Guitar Rig 3. Los modelos tienen sus propias características físicas.

Podremos encontrar algunos sonidos interesantes con algunos amplificadores y otros pueden llegar a sonar como una genuina chitarra rabiosa.





Es sobre todo en el rango de los sonidos cálidos donde destaca ofreciendo unos resultados muy dignos y utilizables. Si buscas sonidos saturados la cosa se complica ya que no resultan lo suficientemente convincentes y el nivel de ruido es demasiado alto.

Como siempre te recomendamos que lo pruebes tu mismo, ya que tal vez se encuentre ahí ese sonido concreto que estás buscando. Como última recomendación decirte que no te fíes de los presets, ya que ofrecen una mala impresión de lo que el plugin ofrece y que trates de encontrar sonidos utilizando los diferentes módulos.

Puedes escuchar una demo de lo que puedes ofrecer este plugin [aquí](#). Todos los sonidos de guitarra están procesados solamente con el Freeamp. La segunda guitarra solista es la misma a la anterior pero procesada con un pedal Pitch Sifther bajando 12 semitonos y sonando a través de un altavoz de bajo.

Desde aquí sólo nos queda agradecer a Fretted Synth Audio que nos ofrezca regalos como este y hacer una llamada para que, en la medida de lo posible, volviera a incluir en su Web plugins tan interesantes como eran sus sintetizadores de guitarra. ■

Damián Hernández



Music Import



www.hvcimport.com



THE ADVANCING GUITARIST, Applying guitar concepts & techniques

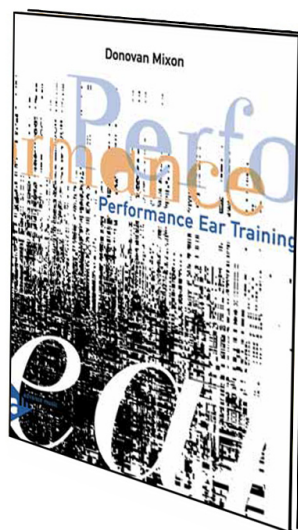
Mick Goodrick

Hal Leonard

Mick Goodrick es un reputado instructor e intérprete en USA y aquí nos muestra una serie de ideas y conceptos para mejorar como guitarristas. No es un libro fácil, no es el típico con TABS y dibujitos, pero en sus páginas se encuentran muchas llaves que nos pueden abrir puertas por donde conducirnos en el inacabable estudio de un instrumento.

Está dividido en tres bloques, en el primero se dan aproximaciones a los mecanismos, tocar en una sola cuerda, modos, estudio de intervalos, la posición abierta y formas de "ver" el diapasón. En el segundo trata de las triadas, los acordes de séptima, las escalas mayores y pentatónicas, triadas con un bajo específico, la escala disminuida etc. La tercera parte son comentarios que ayudan a mejorar el estudio y a la vez conceptos que nos pueden servir, una vez aplicados, para ser mejores intérpretes.

Insisto, este libro tiene muy buena información pero hay que saber buscarla y aplicarla, yo lo recomendaría para guitarristas con un cierto nivel, a alguien que se inicia ahora le puede resultar difícil. Todo esto en 115 páginas y por 14,95 dólares. ■



PERFORMANCE EAR TRAINING

Donovan Mixon

Advance Music

Es la educación del oído una de las herramientas que muchas veces descuidamos en nuestra formación como músicos los guitarrista y bajistas, casi siempre empeñados en trabajar la técnica sobre todo.

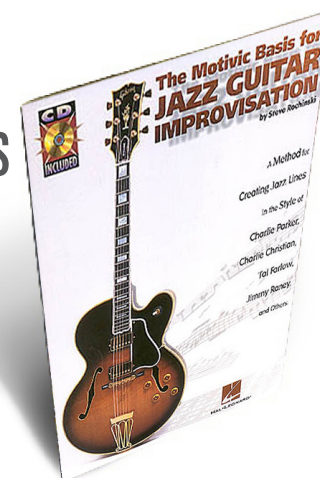
Donovan Mixon viene a solucionar esto con el libro que vamos a comentar. Diseñado como un método práctico organizado en 2 cd, trata una serie de contenidos como son, el "movible DO", la memorización de sonidos y el cantar a la vez que tocas. A partir de ahí organizados en estudios y dictados, va trabajando la identificación de intervalos, acordes, progresiones etc. etc.

Consta de 135 páginas, está muy bien estructurado y desde luego que cumple con su cometido de educar el oído. Un gran trabajo de un excelente guitarrista que impartió ear training durante bastantes años en la misma Berklee. ■

The Motivic Basis for JAZZ GUITAR IMPROVISATION

Steve Rochinski

Hal Leonard



Este es un método para crear líneas melódicas en un contexto jazzero, aunque en realidad se puede aplicar a otros estilos como el blues o la bossa por ejemplo. Es un compendio de motivos, células melódicas. Están basados en conceptos como los arpeggios, las notas de paso, las aproximaciones a las notas del acorde etc.

Rochinski, experto en el estilo de Tal Farlow, propone que los usemos en lugar de pensar en escalas y relacionarlas con los acordes.

Los motivos se muestran primero tal como son y después relacionados con un contexto armónico, ya por último, se estudian aplicados a un blues y a un rhythm changes.

Se muestran en el libro en solfeo y con diagramas del diapasón que facilitan su comprensión. El manual consta de 61 páginas e incorpora un cd donde escuchar todas las frases que se exponen en el libro. Otra buena forma de aproximarse a la improvisación por los 14 dólares que marca de precio de venta. ■

LAS CANCIONES DEL AÑO QUE VIENE

Doctor Divago

Octavo álbum de esta banda valenciana, quizá el mejor de su ya extensa trayectoria. Y la verdad es que lo tenían difícil para superarse.

De nuevo repiten producción con Dani Cardona (Estudio 54 - Valencia). Según ellos mismos cuentan, las bases se han grabado con todo el grupo dentro de la sala de grabación tocando a la vez, contagiados de la misma fuerza, persiguiendo la energía que despliegan en sus directos. El resultado es más que satisfactorio y Doctor Divago entregan un álbum redondo, sincero, sin fisuras. Sorprende que una banda tan veterana pueda sonar con tanta frescura sin renunciar a su carácter de apisonadora sónica, ése que ya hemos comprobado en unos cuantos directos y que esperamos volver a disfrutar muy pronto.

Podemos decir que estos son los mejores divago, con una formación estable desde hace ya dos álbumes. Y eso es ya decir mucho. Sin temor a exagerar puede decirse también que Doctor Divago son una banda imprescindible para entender el rock español de los últimos veinte años. Y ahora, con este "Las canciones del año que viene", la afirmación cobra más sentido que nunca. La lástima es que no se hayan enterado todos los que debieran.

Una vez más, las composiciones vienen firmadas por su cantante, Manolo Bertrán, uno de los autores más personales de nuestro rock, que vuelve a deleitarnos con una nueva colección

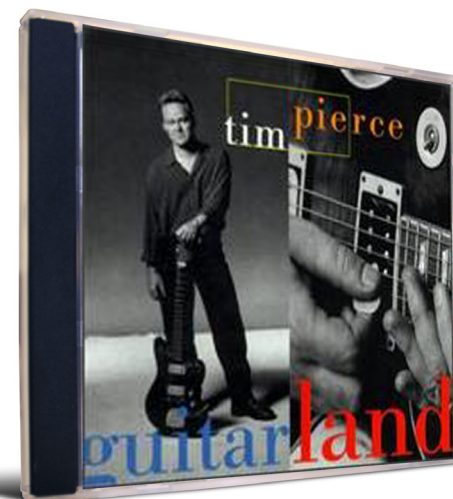


de historias que sólo podía ser suya: "La habitación de Charo", "Fruciendo el ceño", "Ezequiel", "El viejo campeón", "Mirar por dentro" son sólo algunas de las mejores piezas que incluye el disco. El resto te está esperando para que lo descubras por ti mismo. Textos de nivel, grandes melodías y un empaque sonoro envidiable.

Si quieres descargar el ep de adelanto promocional, [pulsa aquí](#).

Si quieres conocer lo que cuentan sobre su propio álbum, canción a canción, [pulsa aquí](#)

Información sobre fechas de directos y demás actividad del grupo en www.doctordivago.com . ■



GUITARLAND

Tim Pierce

Tan inevitable como imprescindible, era hacer en nuestro Magazine, una review de esa obra maestra que Tim Pierce lanzó en 1995 y que tituló Guitarland.

Con un currículum desbordante como músico de estudio, avalado por un gusto fuera de lo común, nos atrevemos a decir, que estamos ante uno de los mejores discos instrumentales de guitarra, que apenas una minoría tiene en su poder.

Gran mago y brujo con su instrumento, con posiblemente uno de los mejores fraseos (arreglados y ejecutados) que combinan de una manera extrema la melodía, tono, sonido y elección de efectos en cada momento, Tim Pierce desborda creatividad, en Guitarland que tanto nos gusta.

En definitiva, un disco imprescindible en la colección de cualquier aficionado a este instrumento.



CONCEPTS

José Vera

Después de una trayectoria impresionante y siendo uno de los bajista más importantes y cotizados de nuestro país, José Vera nos sorprendió con su primer trabajo en solitario y que lleva por nombre **Concepts**.

Con un disco cargado de "soul" y en todo momento rodeado por músicos de primera fila, Vera nos acerca a su lenguaje y forma de entender la música, de una forma tan madura como exquisita.

Grandes colaboraciones a la batería como Pedro Barceló, Vicente Climent, Mario Carrión o Cristian Costantini al igual que guitarristas de primera talla como Toni Carmona, Javi Pedreira o José de Castro, interpretan de una forma magistral, este coqueto y cuidadoso trabajo, que José Vera nos entrega.

Muy recomendable. ■



FILOSOFÍA DOMÉSTICA

Juanjo Melero

Con una frescura tan directa como rockera, en la que la guitarra eléctrica es protagonista y sin cobrar una individualidad excesiva, Juanjo Melero nos presenta este mes de Abril de 2008, su primer trabajo en solitario llamado **Filosofía Doméstica**.

Rodeado de músicos de primera fila y guitaristas reconocidos como John Parsons, Carlos Raya, Richie Palacín o Juan Cerro, Melero nos ofrece un disco de 10 temas, cargados de fuerza, mucho Rock y letras que cuentan sus vivencias a lo largo de todos estos años y a los que él mismo pone voz.

Filosofía Doméstica nos abre las puertas de un músico y guitarrista, con un repertorio idóneo para escuchar en casa y más todavía en directo.

Producido por David Hyam y el mismo Juanjo Melero, esta Filosofía Doméstica nos deja un grandísimo sabor de boca.

Muy recomendado. ■



CUTTING BRIDGES

Giacomo Castellano

Desde Italia rescatamos **CUTTING BRIDGES**, el debut en solitario de Giacomo Castellano, uno de los freelancers italianos más activos, que como no, también ha trabajado en nuestro país.

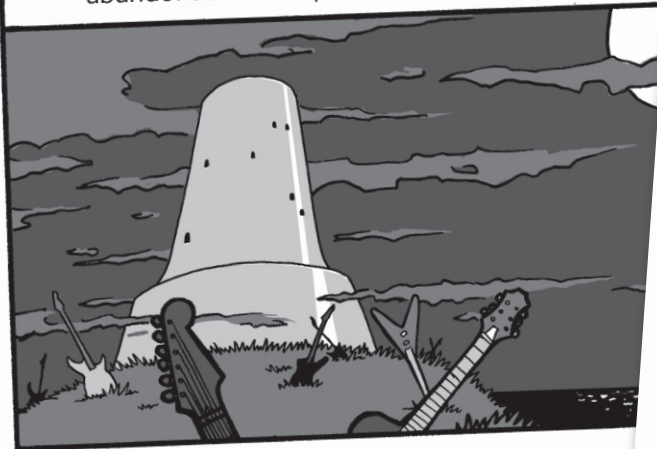
En una onda en la línea de guitarristas como Steve Vai, Joe Satriani, Gary Hoey, etc pero también marcando diferentes lenguajes y combinando estilos con destacados tintes de soul, jazz etc. Este gran guitarrista, productor y reconocido en la docencia (con uno de los métodos de guitarra más vendidos), presenta un trabajo impecable en cuanto a producción y muestra en todo momento, ese potencial de ser un guitarrista tan versátil como completo.

Cutting Bridges abarca doce temas, nueve de ellos instrumentales y tres cantados, con una melodía muy marcada y un fraseo impresionante.

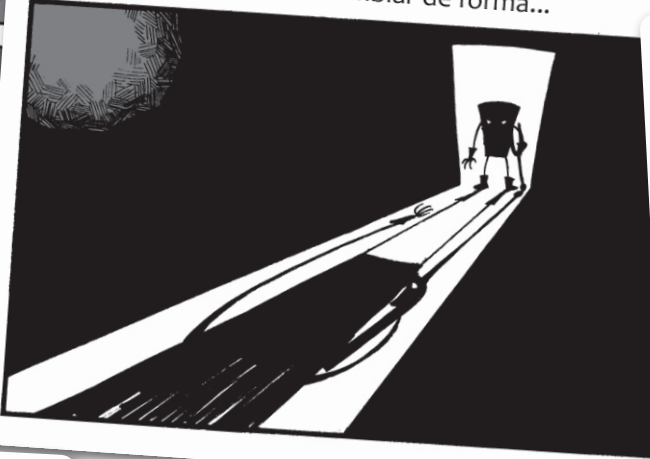
Muy recomendado. ■

Creado por: Miguel Chin Pérez
Dibujado por: Maya García

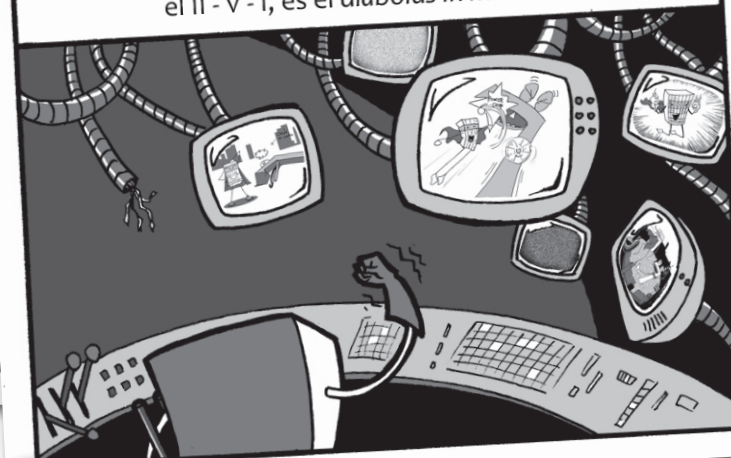
Sobre un cementerio de guitarras hay un fast fret abandonado en el que vive el mal armónico...



... el terror de todo músico, monstruo disonante y atonal capaz de cambiar de forma...



... odia a Superlocrio, se ríe de los tiempos ternarios, el II - V - I, es el diabolus in musica...



... tiene encerrados a músicos a los que obliga a estudiar armonía eternamente sin darles título luego... Qué putada.



No contento con esto, les azota con una bandolera.



No se puede ser más chungo, más malo, peor queee...
¡¡¡LA ESCALA DISMINUIDA!!!

