

Cutaway

GUITAR MAGAZINE

Nº66 SEPTIEMBRE/OCTUBRE 2018

- **Entrevista a Michael Romeo**
- **Gibson Les Paul 52**
- **Guild X-175 Manhattan**
- **Córdoba C-10**
- **Fender Princeton 62**

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

sumario

- 05** **Entrevista**
Michael Romeo
- 10** **Guitarras**
*Gibson Les Paul
Gold Top 52*
- 15** *Guild X-175 Manhattan*
- 20** *Córdoba C-10*
- 25** **Luthier**
- 28** **Amplificadores**
Fender Princeton Brownface 1962
- 34** **Trucos y Ajustes**
- 37** **Pedales y Efectos / Trémolo**
- 41** **Multimedia**
- 42** **Casi Famosos**
- 44** **Didáctica**

66

/Editorial

Es septiembre el mes en que finalizan las vacaciones para casi todas las personas que tienen la suerte de tenerlas y con el final llega el inicio del nuevo curso. A todos nos toca plantearnos nuevos objetivos: practicar más técnica, meternos de una vez a estudiar armonía en profundidad, componer canciones con continuidad... por no hablar de mejorar el inglés o acudir al gimnasio.

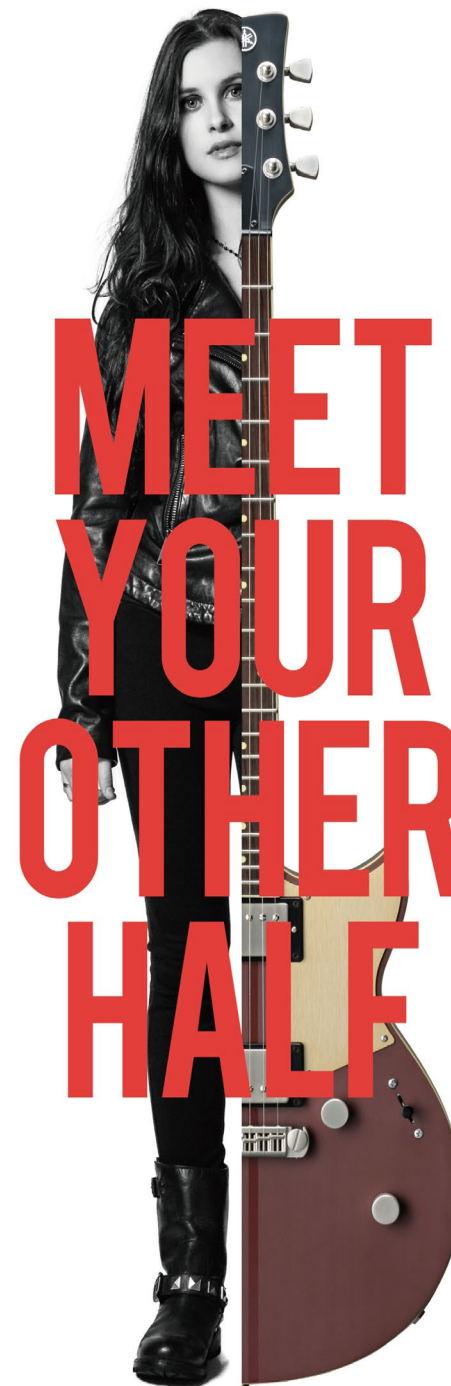
Entre todo ese lío de planes podéis hacerle un sitio a leer algunos de los artículos de Cutaway que hemos previsto y que encajarán en la parte divertida de vuestra agenda. Para ello hemos entrevistado a Michael Romeo de Symphony X que nos pone al día de sus actividades.

Un variado de reviews que incluye una original Gibson Les Paul 52, una jazzera Guild X-175 Manhattan y una española Córdoba C-10. Un artículo sobre el Fender Princeton 63 y un tutorial sobre el trémolo, junto a la didáctica y el luthier conforman los contenidos.

Suficiente como para pasar algún rato entretenido.

Gracias por estar ahí.

José Manuel López



THE NEW  REVSTAR AMANDA HARDY

 YAMAHA
www.es.yamaha.com

L I V E . W A N D E R . P L A Y

C5-CE SB

Córdoba



MICHAEL ROMEO

Michael Romeo es el guitarrista de la banda de metal progresivo de New Jersey, Symphony X. El grupo se ha tomado un tiempo de receso el cual ha aprovechado Michael para lanzar su disco como líder "War of the Worlds/pt.1".

Aprovechamos la ocasión para hablar con él sobre el mismo: su gestación, el proceso de grabación, el equipo empleado... Amigos, Michael Romeo.



Gracias por tomarte un tiempo para hablar con Cutaway Guitar Magazine. "War of the worlds / Pt.1" se lanzó el 27 de julio.

¿Cómo y cuándo se te ocurrió la idea de un álbum en solitario?

Siempre había pensado en hacer un álbum en solitario, pero tener tiempo para ello siempre fue un problema.

Durante muchos años, he pasado gran parte de mi tiempo escribiendo, grabando y girando con la banda, Symphony X.

Pero el año pasado, la banda se tomó un poco descanso ya que algunos de los chicos estaban haciendo otras cosas, eso me dio el tiempo necesario para realizar un álbum en solitario.

Con la banda tomando ese descanso, y yo teniendo algunas ideas musicales en mi cabeza, todo salió bien. A finales de 2016 es cuando empecé a pensar en lo que iba a hacer para un álbum en solitario, pero realmente comencé a escribir y armar cosas a principios de 2017. Escribí durante 4 o 5 meses y siempre comencé con la idea musical primero.

Cuando comencé a grabar música para este álbum, sabía que quería que tuviera mucho peso la guitarra, pero también quería que fuera muy orquestal, muy cinematográfico.

Existirían los habituales riffs pesados y elementos progresivos, pero mucha interacción con la guitarra y la orquesta.

Quería que ese sabor orquestal tuviera una vibra de ciencia ficción o espacio épico, y como estaba buscando un título, pensé que "Guerra de los mundos" sería genial para él.

Cuéntanos algo sobre los participantes en ese álbum, ¿Habías trabajado con JD John o Rick antes?

La formación con John Macaluso a la batería, John JD DeServio al bajo y Rick Castellano como vocalista es perfecta para mí.

Cuando comencé a trabajar en el álbum solista, sabía que lo quería hacer con amigos y a la vez gente que respeto como músicos... solo un grupo de amigos haciendo música.

Conozco John Macaluso desde hace años y siempre habíamos hablado de hacer algo juntos. JD y yo fuimos a la escuela secundaria juntos, así que nos conocemos desde niños y también pensé en que participara Rick al que conozco desde años y podía ser genial tenerlo.

¿Cómo fue el proceso de grabación?

Después de haber pasado meses escribiendo los temas, preparé algunas maquetas para los chicos.

Pasamos a la grabación y comenzamos con la batería, John Macaluso grabó con nuestro buen amigo Simone Mularoni en Domination Studio en Italia.

Luego empecé con las guitarras rítmicas aquí en mi estudio y JD trabajó el bajo en su casa. Él vive cerca de mí por lo que con frecuencia nos juntábamos para ir grabando cosas.

Rick registró la voz aquí, en mi estudio de casa y entre sesiones fui trabajando en arreglos, orquestaciones y ese tipo de cosas.

Cuéntanos sobre los tonos de la guitarra ¿Pasaste mucho tiempo investigando para conseguir las sonoridades deseadas? ¿Qué equipo usaste para este álbum?

En realidad no, es el tono habitual que me gusta. Una vez que encuentro algo que me va bien me quedo con ello.

Cuando estaba creciendo, siempre estaba probando diferentes pastillas, diferentes amplificadores, etc. y finalmente encontré todas las cosas que funcionan para mí. Guitarras Caparison, pastillas DiMarzio y amplificadores ENGL.

Casi todas las pistas de guitarra están con esa configuración, aunque ocasionalmente usé alguna Strat con un ampli diferente para conseguir una textura distinta aquí o allá...

¿Algo sobre las guitarras?

Las guitarras están tocadas con mi modelo signature de Caparison Guitars. Estoy con ellos mucho tiempo y realmente amo esas guitarras. Ya en 2005 cuando me propusieron trabajar en un modelo signature, combiné características y specs de las guitarras que había estado tocando desde niño, así que con mi modelo Caparison me siento bien.

No es nada especial, un volumen, un trémolo Floyd Rose, pastillas DiMarzio X2N y ToneZone. Sencillo pero efectivo. Los instrumentos están extremadamente bien construidos.

Tu música es realmente compleja, con muchos detalles y matices, ¿Cómo te acercas al proceso de escritura?



Cuando comienzo a escribir música, me gusta tener una idea bastante clara de lo que quiero hacer.

Con este álbum, quería tener un montón de canciones impulsadas por riffs de guitarra y algunos elementos de rock progresivo, algunos elementos electrónicos, etc.

Pero quería hacerlo con la orquesta y la guitarra tocando juntas. Sabía que quería que esas secciones de orquesta tuvieran esa cosa de "ciencia ficción" / "espacio-épico", una vez más, muy cinematográfico y de calidad cinematográfica.

Escribo todos los días e intento hacer algo genial y diferente. También paso un montón de tiempo experimentando, probando diferentes arreglos... todo eso.

También sabía que quería que el álbum fuera una pieza continua de música con cada canción fluyendo hacia la siguiente, con temas en desarrollo a lo largo de todo el álbum.

Tomó algo de tiempo y algo de planificación, pero sobre todo se trata de ser creativo.

¿Cuál es tu equipo de directo? ¿Lo cambias mucho de una gira a otra?

Realmente no. Para amplificación llevo dos ENGL Fireballs que se ejecutan en estéreo desde el G-System.

Lo único que cambia son algunos patches de efecto en según canciones dependiendo del setlist. Diferentes tempos en los delays y cosas así, pero la configuración viene siendo siempre la misma.

¿Qué podemos ver en tu pedalera?

¡Pues no demasiado! La mayor parte del tono viene de la guitarra/pastilla/

amplificador. Para el vivo uso en TC Electronic G-System.

Es una gran unidad para añadir un poco de delay o de chorus aquí y allá. También uso un viejo Ibanez Tube Screamer en ocasiones.

¿Hay algún plan para un nuevo álbum de Symphony X?

Nos hemos tomado algo de tiempo libre este último año, pero también hemos estado hablando últimamente de planes para continuar con la banda. Lo haremos saber a todos muy pronto

Muchas gracias por tu tiempo y nuestros mejores deseos.

¡Gracias!

David García



TOCA

DEAR BOY

ALGO

#AQUÍPORLAMUSICA

DIFERENTE



**THE
CALIFORNIA
SERIES™**

**LA NEWPORTER™ CLASSIC
EN COSMIC TURQUOISE**

Fender

© 2018 FMIC. FENDER, FENDER en letra cursiva, y el diseño distintivo del clavijero en guitarras Fender son marcas registradas de Fender Musical Instruments Corporation. California Series es una marca registrada de Fender Musical Instruments Corporation. Todos los derechos reservados.



GIBSON LES PAUL
GOLD TOP 52

ASÍ COMIENZA UNA LEYENDA

Era el año 1952 y dos compañías llamadas a ser los iconos y referencia en las guitarras eléctricas de cuerpo sólido, pugnaban por hacerse dueños del mercado, de un mercado emergente. Obviamente hablamos de Fender y de Gibson. Con mucho empuje e innovación Fender parecía haber tomado la delantera con la aparición de la Telecaster que significó un gran éxito para la compañía, algo que no podía Gibson ignorar y a lo que no tuvo más remedio que responder.

La respuesta tuvo nombre propio y ese no fue otro que Gibson Les Paul Gold-Top, la primera guitarra de cuerpo sólido para la compañía entonces en Kalamazoo.

Como decíamos corría el año 1952 y la guitarra que nos ocupa es de ese primer año de producción, algo que corrobora la ausencia del número de serie, junto con algunas especificaciones que iremos viendo posteriormente y que son las características esenciales de esta primera versión que se realizaría únicamente en los años 1952-53.

CONSTRUCCIÓN, PALA Y MÁSTIL

Gibson que tenía y tiene una larga tradición en la construcción de instrumentos de cuerda, no solamente guitarras -además de un know how muy importante- no podía deshacerse de esta ventaja competitiva a las primeras de cambio, por lo que el tipo de construcción no podía sufrir muchas variaciones, al contrario de la novedosa Fender a la que su sistema de unión de mástil y cuerpo atornillado le había otorgado buenos resultados de ventas entre los usuarios de guitarras que interpretaban música country y country-western. Por lo tanto el sistema de construcción de la Gold Top fue invariablemente encolado.



La pala es la típica de Gibson, en ella se ve el logo de la marca y la firma de Les Paul Model sobre el clásico fondo negro característico de la marca.

Ya hemos comentado que es una "pre-serial number", así que en la pala no se encuentra marcado el número de serie.

No es de las primeras fabricadas ya que éstas no llevaban el borde en el diapasón, lleva un bound que no llevaban las primeras unidades.

El clavijero de tres afinadores a cada lado es de plástico, Kluson, aunque sin el nombre de la marca grabado.

El mástil como toda la guitarra salvo la tapa es de caoba, el ángulo se aumentó en las versiones posteriores porque resultaba poco práctico, sobre él se haya el diapasón de palorrosa y encastrados en él 22 trastes.

Los marcadores de posición son trapezoidales y situados en los lugares habituales y también lleva los puntitos en el lateral para orientarse al tocar.

El acabado del mástil es brown, algunos modelos -posiblemente realizados por encargo- lo tenían en color dorado, algo que se daba también en los laterales y en la parte trasera del cuerpo de la guitarra.

...un par de características en este modelo como son la ausencia de anillo de plástico alrededor del switch que selecciona la operatividad de las pastillas y sobre todo el puente flotante...

CUERPO Y ELECTRÓNICA

El cuerpo en estas primeras Les Paul es de caoba, con un cutaway en la parte inferior para poder llegar a tocar con cierta comodidad las notas más altas en la guitarra.

Monta una tapa de arce curva, generalmente las tapas eran de dos o tres piezas y no llevaban la costura en el centro, esta combinación se convertiría en un clásico con el paso de los años.

El acabado en las primeras Les Paul era en todas Gold Top, suele con el tiempo convertirse en un amarillo algo verdoso en las zonas del cuerpo donde se produce un mayor roce, debido a que se mezclaba la nitrocelulosa con polvo de bronce.

Cuando la capa de ésta se va haciendo fina, se termina perdiendo por el desgaste, entonces el polvo de bronce al entrar en contacto con el aire se oxida y aparece ese color verdoso como consecuencia de ello.

Cabe destacar un par de características en este modelo como son la ausencia de anillo de plástico alrededor del switch que selecciona la operatividad de las pastillas y sobre todo el puente flotante.

Este puente cuya presencia se deba seguramente a la experiencia en guitarras de jazz, no resultó muy funcional en las de cuerpo sólido. De forma trapezoidal estaba pensado para que las cuerdas pasaran por encima de él por lo que mutearlas con la mano resulta muy complicado.





Los potenciómetros de control son: uno de volumen y uno de tono para cada una de las pastillas, lo propio de Gibson Les Paul.

Las pastillas son dos single coil P-90 con funda color crema, en algunos modelos los tornillos de sujeción no están en paralelo a los imanes, si no en diagonal, esta que disfrutamos los tiene en paralelo.



Por otro lado en caso de que se golpeará, al estar sujeto únicamente por la presión de las cuerdas, se puede desplazar, por lo que la afinación se pierde por completo, si a ello le sumamos que deja las cuerdas muy altas, no es de extrañar que casi todas estas guitarras se modificaran posteriormente y que Gibson lo sustituyera por el tune-o-matic en siguientes versiones.

Por último dispone de un pickguard de plástico de una sola capa. La entrada del jack está situada en el lateral del cuerpo.

SONIDO Y CONCLUSIONES

Como venimos diciendo esta era la primera experiencia en la construcción de guitarras sólidas por parte de Gibson, por lo que su diseño en general no se ajusta a lo que se considera práctico bajo los estándares actuales, sin embargo tiene valor desde el punto de vista del coleccionismo –una vez más tenemos un “trozo” de historia de la guitarra eléctrica entre manos- y además tiene un excelente sonido, como así pudimos comprobar en la prueba y como se puede constatar en los audios que acompañan este artículo.

Obviamente no es una guitarra para largar un montón de notas, pero desde luego aquí se encuentran algunos de los sonidos de referencia de la guitarra eléctrica.

No deja de ser importante que haya llegado hasta estos días en este excelente estado sin que ninguno de sus propietarios la haya adaptado a las especificaciones de finales de los 50 como pasó con muchos de estos instrumentos. Toda una Gibson Les Paul con mayúsculas.

José Manuel López.



RGAX6FMTGF

IRON LABEL

RGDIX7MPBSBB

METAL TO THE CORE

Ibanez.com 

 **Mogar**
www.mogarmusic.es



**GUILD X-175
MANHATTAN**

REGRESO AL FUTURO

De hacerse posible un viaje hacia atrás en el tiempo hasta 1954 en los USA, nos ubicaría en una época efervescente donde la juventud norteamericana –perteneciente a una cada vez mayor clase media- expresa su necesidad de divertirse. No quieren vivir su vida con el rigor y la rectitud con que la vivieron sus padres, la guerra parece haberse olvidado y se desean expectativas más luminosas.



La música no es ajena a ello, de hecho forma parte principal en esa evolución y el rock and roll va abriéndose paso, no siendo demasiado bien visto por sus mayores dicho sea de paso.

Si la música es cómplice de esto, la guitarra es cómplice de la música y en manos de astros del momento como Eddie Cochran o Duane Eddy va a encontrar un papel principal.

Fender y Gibson quieren consolidar algunos de sus nuevos modelos de cuerpo sólido, pero sin duda las guitarras arch-top son las reinas de la fiesta. En abril de 1953 Guild Gui-

tars comienza a ofrecer sus modelos “electric archtops” con la serie X y es al año siguiente en 1954 cuando lanza al mercado uno de sus modelos más clásicos: la Manhattan X-175, la guitarra que vamos a revisar inscrita en la serie Newark St. Collection. Volvemos al presente.

CONSTRUCCION, PALA, MÁSTIL

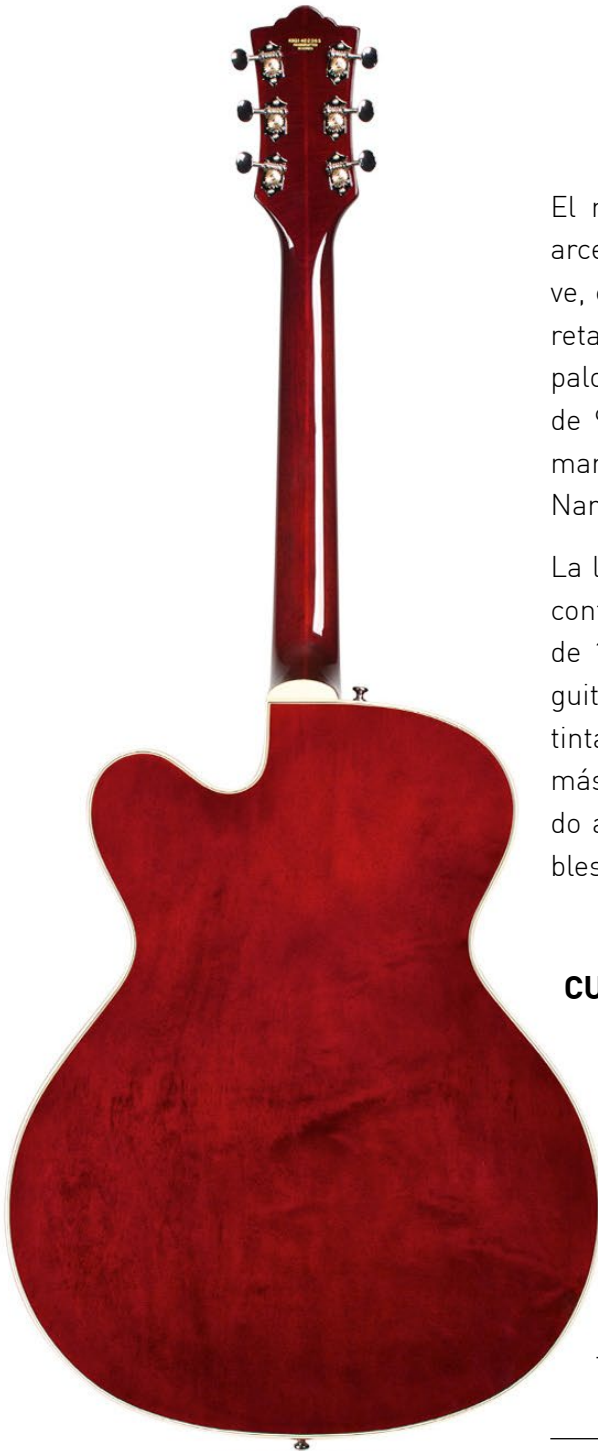
La guitarra es una archtop, sin bloque central, con un look elegante, acabados muy cuidados al detalle e incuestionablemente atractiva. Su peso es de 3.2 kg, es equilibrada cuando te la

cuelgas a pesar del tamaño considerable de su cuerpo, algo a lo que comentamos siempre, te acosas al poco rato de tocar con ella.

La pala es tipo center raised, característica en su perfil que se implementó en 1962 para alejarse de la influencia Gibson y que obviamente en 1954 era así.

En ella se ve el logo de la marca Chesterfield. Los clavijeros son Sta-Tite Open Gear (en el modelo original Kluson Deluxe). La cejuela de 43 mm de longitud es de hueso. Presenta un alma de doble acción.





El mástil es de 3 piezas de caoba/arce/caoba y su perfil es en "U" suave, cómodo con su acabado de poliuretano gloss. Sobre él un diapasón de palorrosa indio que muestra un radio de 9 1/2", con inlays de bloque como marcadores de posición y 20 trastes Narrow Jumbo.

La longitud de escala es de 25 1/2" en contraste con los 25 3/4" del modelo de 1954. Las especificaciones en las guitarras han ido cambiando por distintas circunstancias a lo largo de sus más de 60 años de existencia, llegando a las actuales que son más amables para un guitarrista del siglo XXI.

CUERPO, ELECTRÓNICA

El cuerpo es un single-cutaway totalmente hueco, con agujeros en "f", tapa y trasera arqueadas de arce y aros laterales también de arce laminado.

El perfil es el Guild X-175 con el cuerno del cutaway redondeado. Tiene un ancho de 3". El bracing

es con piezas en paralelo. El acabado, Antique Sunburst en 3 tonos, le otorga mucha clase a la guitarra.

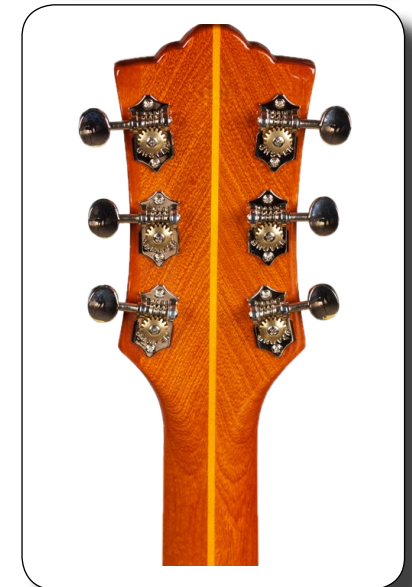
En cuanto a la electrónica la Manhattan monta un par de pastillas Franz P-90 Dog Ear, en posiciones de mástil y de puente.

Las pastillas no son exactamente en sonido como una P-90 de Gibson -si nos sirve de referencia- suenan un poco más delgado y agudas, más single coil.

Lleva imanes Alnico 5 y un cableado más grueso que la P-90. La salida es de 6.9k mientras que una P-90 de la época puede llegar a medir hasta 9k.

Franz durante los 50 tenía su taller cerca del de Guild y tal vez por eso fuera su proveedor pero lo cierto es que las pastillas son las que mejor se adaptan para el sonido característico de las Guild Archtop.

Se seleccionan desde un toggle de 3 posiciones y se controlan desde pots de volumen y tono por pastilla, todos de 500k.





El puente es compensado de madera de palorrosa, al igual que la base. El cordal en forma de arpa. La entrada de Jack se encuentra en el lateral del cuerpo.

Por último para acabar con la descripción de la guitarra, falta reseñar el golpeador negro de una capa con el logo Guild.

Estamos ante una guitarra de corte clásico muy bien acabada y cuidada en los detalles, en la redacción despertó curiosidad.

Al carecer de bloque central y ser una archtop pura, limita el volumen al que tocar, porque las frecuencias graves hacen que la tapa tienda a vibrar, esto es una característica que no un defecto de la guitarra porque si no, no sonaría de la forma que lo hace.

En ese sentido se adapta sonoramente a estilos musicales como el rockabilly, el jazz e incluso se puede defender en el pop.

Sonando tiende a marcar agudos sin llegar a ser punzante, y ofrece su punto twangy.

Mola con al menos un 11 en la prima para que coja cuerpo porque con las Franz no es especialmente mediosa.

Entrega bastante sustain y un rico poso sonoro. Cualquier aficionado que disfrute de las sonoridades más clásicas debería probarla porque se va a sentir al menos intrigado con ella.

José Manuel López



SIEMPRE IMITADO. NUNCA DUPLICADO.

PRESENTANDO

LA STRATOCASTER® DE LA PLAYER SERIES

NUEVAS PASTILLAS. NUEVOS COLORES. TONO AUTÉNTICO.

Fender®

STRATOCASTER DE LA PLAYER SERIES EN VERDE
SALVIA METÁLICO

©2018 FMIC. FENDER, FENDER en letra cursiva, STRATOCASTER y el clavijero distintivo que se encuentran comúnmente en las guitarras y bajos Fender son marcas registradas de Fender Musical Instruments Corporation.



CORDOBA C10

Equilibrio y armonía



Es de justicia cuando analizamos una guitarra situarla en el posicionamiento en que su precio de venta la suela clasificar, de lo contrario tendría poco sentido y solo tendrían una buena calificación los instrumentos de precio alto. No obstante no podemos dejar de comentar que cuando las guitarras que nos llegan pertenecen a las gamas más altas de las series es cuando nos sentimos especialmente gratificados.

.....

No deja de ser un gustazo probar guitarras en donde las marcas han puesto lo mejor de sí mismas, haciendo el esfuerzo de utilizar las mejores maderas, los mejores componentes y siendo cuidadosas al máximo en el proceso constructivo.

En ese punto se encaja la Córdoba C 10 perteneciente a la serie Luthier de la marca. Una guitarra española con tapa de picea europea (también disponible en cedro canadiense) y con

CONSTRUCCIÓN, MÁSTIL

La construcción de esta guitarra está realizada en una pequeña custom shop, totalmente a mano y bajo las premisas del concepto boutique.

El método de construcción empleado es el de tacón español, una construcción mucho más firme que usando una unión tipo cola milano habitual en la mayoría de los fabricantes.

En este estilo constructivo, el mástil presenta unas muescas en el talón en donde encajan los aros de la guitarra, la tapa se encolaría al mástil con los aros sirviendo de base de sujeción para en última instancia colocar el fondo.

Como consecuencia tenemos un montaje muy sólido en donde todo el cuerpo de la guitarra está construido alrededor del mástil. Este método sería el ideal de construcción pero el





...en la pala presenta un clavijero Córdoba Premium Gold con palometas negras de un aspecto muy elegante...

hecho de ser trabajoso y por tanto costoso ha hecho que la mayoría de fabricantes hayan renunciado a él.

El mástil es de madera de caoba y su perfil es en "D", el diapasón es de ébano y plano dentro la tradición de las guitarras españolas, los trastes son 19 y el mástil se junta al cuerpo en el traste 12.

En la pala presenta un clavijero Córdoba Premium Gold con palometas negras de un aspecto muy elegante.

La cejuela que incluye es de hueso y de una longitud de 52 mm. La longitud de escala de la C 10 tiene una medida de 25 ½ "(650 mm).

Una característica contemporánea que ofrece la guitarra es el alma dual que incluye, en base a buscar la mayor estabilidad posible para el mástil.

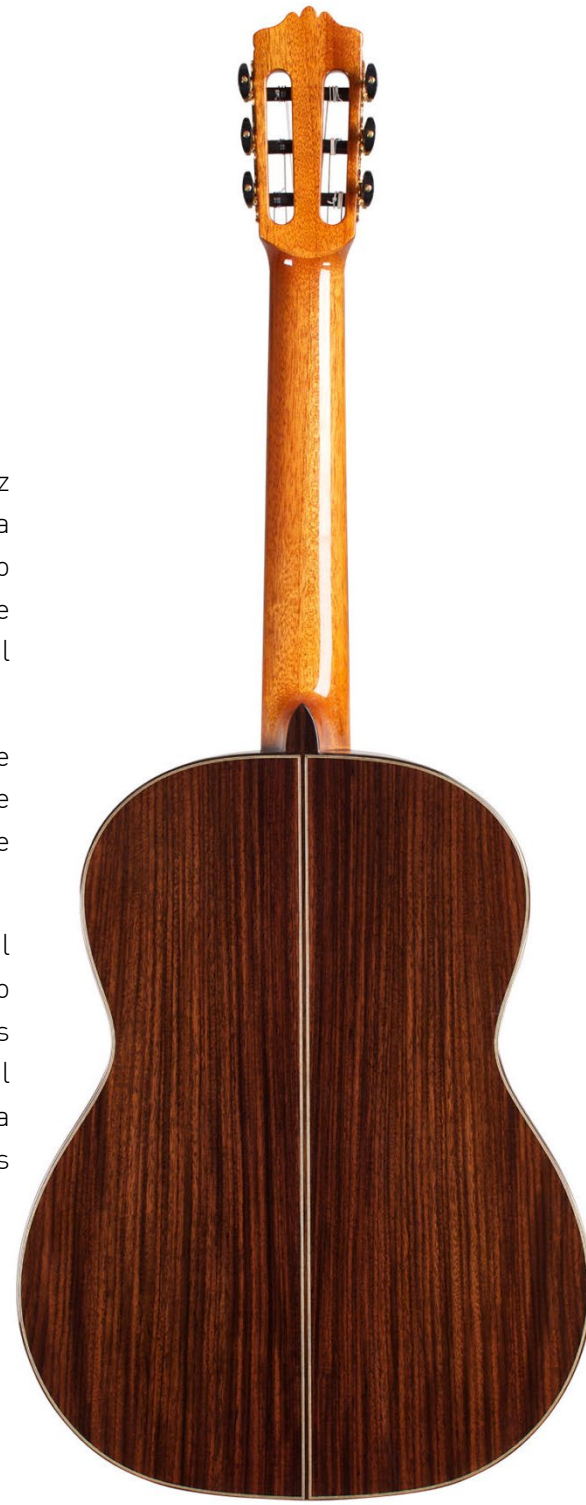
CUERPO

Ya hemos comentado la solidez de las maderas empleadas para el cuerpo tanto el palorrosa como el abeto, gozan de un acabado de alto brillo que deja ver el grano, el vetado de la madera.

El bracing es tipo fan, que permite que la tapa vibre más libremente a la vez que proporciona un timbre uniforme y equilibrado.

Como siempre agradecemos al maestro Antonio de Torres Jurado por su descubrimiento en los trabajos que realizó durante el siglo XIX que revolucionaron la técnica constructora de guitarras españolas.

Algunos detalles estéticos como el binding y la ornamentación tipo trama "Esteso" de la roseta de la boca le dan un bonito aire vintage.



El puente es de palorrosa y la selleta de hueso. La acción debido a la altura de la selleta del puente es algo alta, lo que por otra parte es habitual en las guitarras clásicas, en primer lugar porque facilita las dinámicas tocando y también porque siempre es más fácil limarlo si se quiere que baje la altura que lo contrario, tener que subirla.

SONIDO Y CONCLUSIONES

La palabra que mejor puede definir a la Córdoba C 10 es equilibrio, los aros y trasera de palorrosa crean una base tonal poderosa para la tapa de abeto consiguiendo ese equilibrio que decimos entre calidez y brillo.

Por otra parte se suma la aportación a su vez de la caoba del mástil para una transferencia máxima de energía de la cuerda a la tapa de abeto.

En los rasgueos con fuerza, lanza una buena dosis de volumen mientras que se expresa con sutileza en el fraseo,

llena de matices en cualquier parte del diapasón y sobre cualquier cuerda que toques.

Una guitarra llena de armonía y equilibrio que es candidata a ser tu guitarra española definitiva, si es un instrumento de este estilo el que andas buscando.

José Manuel López





Made ^{TO} BE Played SINCE 1953



M-240E Troubador

TEORÍA DEL AJUSTE DE GUITARRAS (I)

LA VIBRACIÓN DE LAS CUERDAS

Ajustar una guitarra es el trabajo más habitual de todo luthier y una de las necesidades más frecuentes de las guitarras. A través de este artículo y los siguientes aprenderemos los principios teóricos y prácticos para ajustar correctamente una guitarra.

Ajustar una guitarra es necesario por los siguientes factores:

1.- La guitarra trastea, es decir, las cuerdas producen un feo zumbido porque rozan con los trastes al vibrar.

2.- Las cuerdas están muy altas, lo cual es muy incómodo para realizar la ejecución musical.

Existe una correlación lógica y bastante evidente por la que si las cuerdas están altas, la guitarra trastea poco y si están bajas, la guitarra trasteará más.

Casi todos sabemos que la manera lógica de solucionar el trasteo es subir las cuerdas y la manera de hacer más cómoda la guitarra es bajar las cuerdas.

Si analizamos esa situación, podemos ver una dicotomía comodidad-trasteo. Es fundamental saber que no existe un ajuste único y correcto para todo guitarrista.

Las preferencias de cada guitarrista derivan en un punto intermedio entre ambos factores. El punto exacto depende del gusto.

Los guitarristas noveles no suelen tener una idea clara de en qué punto intermedio quieren estar y suelen decir "la quiero lo más baja que se pueda sin trasteo".

En mi opinión, esta frase es como decir "la carne lo más hecha que

se pueda pero que esté jugosa". Los guitarristas profesionales o con experiencia suelen saber cómo les gusta y te comentan que "un poco más baja o alta". Saben cuánto trasteo pueden tolerar y cuánto no. Es importante aprender a convivir con el trasteo y no obsesionarse con él. Si el trasteo se convierte en una obsesión, probablemente tus guitarras serán un poco incómodas. En el punto intermedio está la sabiduría y, en ese lugar, cada guitarrista debe encontrar su gusto.

Esta correlación altura-trasteo no es la única ecuación en la fórmula. Es posible que una guitarra con las

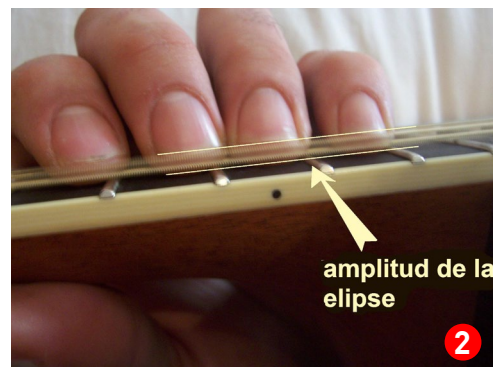
cuerdas bajas no trasteen apenas y que una guitarra con las cuerdas altas trasteen notablemente por algunas zonas del mástil.

Para llegar a esas situaciones ilógicas (de momento) existen otros factores distintos a la altura de las cuerdas, y que explicaremos a lo largo de estas y otras entregas. Para empezar, debemos comprender cómo vibran las cuerdas.

LA VIBRACIÓN DE LAS CUERDAS

Las cuerdas de las guitarras vibran en una onda aproximadamente elíptica. Contrariamente a lo que puede parecer, no vibran de lado a lado, sino haciendo círculos sobre sí mismas. Para comprenderlo mejor, imaginad que la cuerda es una comba como la que saltan los niños.

En la **foto 1** podemos ver una cuerda en reposo a la altura del traste 12. Al pulsar la cuerda (al aire, sin apoyar en ningún traste) podemos ver cómo la cuerda se amplía en su altura y profundidad **foto 2**.



Del examen de las fotos, podemos deducir que las cuerdas vibran efectivamente en elipse.

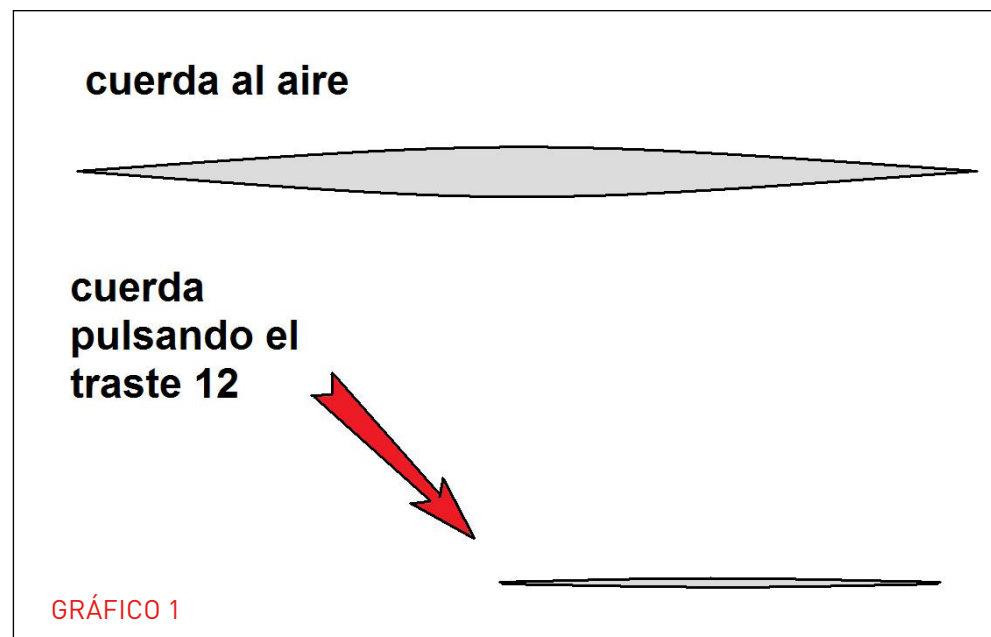
La amplitud de la elipse viene determinada por los siguientes factores:

1.- La cuerda hace una elipse más amplia cuanto menor es la tensión y más reducida cuando mayor es la tensión.

¿Te has preguntado por qué trastean más las cuerdas blandas que las du-

ras? Es debido a que las de mayor tensión hacen la elipse más pequeña. De esta manera, con cuerdas de calibre 008 o 009, o toleramos un poco más el trasteo o deberemos ajustar la guitarra más alta que con calibres superiores.

2.- Cuanto más larga es la longitud de la cuerda, mayor es la elipse. Cuando pulsamos una cuerda haciendo la nota en el traste doce (la mitad de la longitud), la elipse es menor que cuando la cuerda vibra pulsándola al aire (en su máxima longitud). **Ver gráfico n°1.**



3.- Cuanto mayor es la masa de la cuerda mayor es su elipse, La cuerda 6ª tiene una elipse mayor que la 5ª y así sucesivamente. Por este motivo, la 6ª cuerda (la más gruesa) suele requerir un poco más de altura proporcional a las sucesivas cuerdas y la 1ª cuerda un poco menos que las anteriores.

Ver gráfico n°2

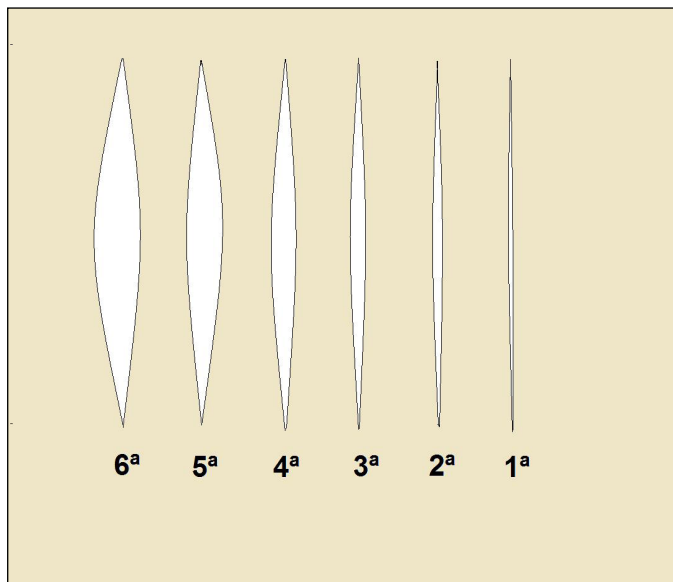


GRÁFICO 2

4.-Cuanto más fuerte se pulsa la cuerda, mayor es la amplitud de la elipse. Te habrás fijado cómo el trasteo es mayor cuanto más fuerte pulsamos la cuerda.

También es más amplia cuando pulsamos con la mano derecha hacia la mitad la cuerda, y más pequeña si la pulsamos cerca del puente.

Por lo tanto, si tenemos una pulsación fuerte, o bien usamos cuerdas más duras, o toleramos más trasteo o necesitaremos las cuerdas más altas.

De igual manera, si pulsamos la cuerda cerca del mástil haremos trastear más la guitarra que si la pulsamos cerca del puente. De este principio se explica que cada guitarrista requiere un ajuste....

Es importante tener en cuenta todos estos conceptos de cara a ajustar una guitarra. La forma de la elipse de la cuerda y el estilo de ejecución que tengamos derivará en la óptima torsión del mástil que deberemos ajustar.

Manteneros atentos a la siguiente entrega referente a los mástiles y su torsión.

Juan Brieva

HELIX

Real. Smart. Control.



Estás a un paso de convertirte...

En el corazón de Helix™ late el nuevo doble procesador, capaz de recrear los setups -incluso Dual Rigs- y ruteados de señal más complejos. La nueva generación de modelado HX no tiene rival: hemos tenido en cuenta todos los matices de los amplis y efectos analógicos más deseados para brindarte la satisfacción de salir al escenario con el mejor sonido, de poder usar el mejor equipo. Helix™ se adapta a tu tu equipo, saca lo mejor de tus pedales favoritos y resuelve tus necesidades de audio en el estudio (re-amp, carga de IR's, Wet-Dry-Wet). No hay nada más avanzado y a la vez tan fácil de manejar, tan solo elige el formato que más se adapta a tu perfil como guitarrista / bajista. Con el nuevo LT tienes además un nuevo formato más compacto y asequible, pero con el mismo poder y calidad de sonido. Acércate a tu distribuidor Line 6 más cercano y da el paso definitivo...



© 2017 Line 6, Inc.
Line 6 and Helix are trademarks of Line 6, Inc.

www.line6.com/helix



es.yamaha.com

facebook.com/europeline6/

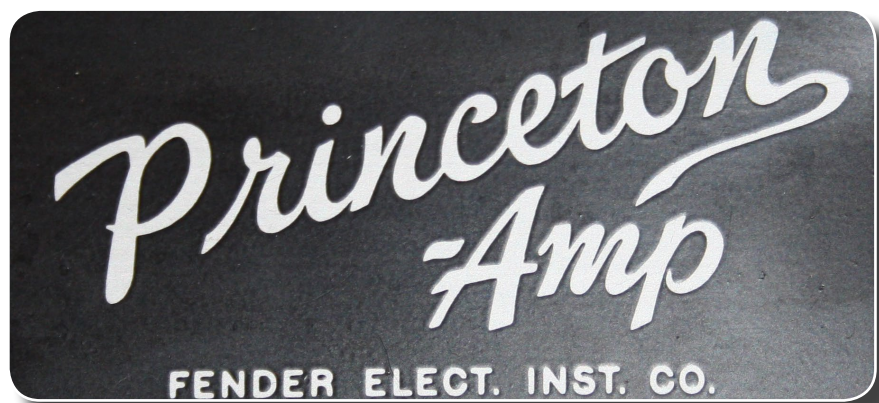
FENDER PRINCETON BROWNFACE 1962



Chocolate para gourmets del rock and roll

Todo empezó en la cocina de Clarence Leónidas Fender en 1950. Con el mismo descaro que la suegra que copia las recetas del cartón de harina, Clarence Leónidas copio el diseño de una caja de válvulas y de ahí nació lo que acabaría siendo el mítico 5F3 también conocido como "FENDER CHAMP".

El tatarabuelo chic del amplificador moderno. Para cualquier connoisseur de amplificadores con lamparitas EL AMPLI para grabar.



Fender evolucionó en la escala trófica hasta llegar al mítico Twin Reverb (obviando trastos súper-turbo-power como el Quad Reverb y otros engendros) pasando por amplificadores como el Princeton, algo así como el primo mayor del Champ con tupé, chupa de cuero y poesías de Lord Byron en los bolsillos. Chulo, rebelde y refinado a la vez.

Este Fender Princeton Brownface de 1962 está a medio camino entre los tweed y los blackface, sólo se hicieron entre 1960 y 1963, antes de pasar al hermano negritón, la tercera evolución del Princeton. Chock'n'Roll, Chocolate para gourmets del rocanrola.

Quando recibí este ampli dije "me la han colao, le voy a mandar recuerdos al inglesito y toda la pérvida albión". Estaba demasiado nuevo.

El tolex no tenía ni una marca. El grille no sólo estaba nuevo, sino que olía a nuevo. Todo estaba en su sitio. Lo compré de una tienda inglesa que me lo vendió como "mint" a un precio irresistible y me daba igual si el tolex/mueble/grille no era original, por el precio valía la pena.

Reconozco que me temblaba la Black & Decker en la mano antes de desatornillar el chasis. Lo abrí y estaba virgen. Aun así le escribí al inglés: ¿Estás seguro que este



... muchos músicos de sesión norteamericanos no salían de casa sin un Princeton o un Champ debajo del brazo...

ampli es todo original?". Me contestó que lo había limpiado/restaurado el payo de Cornell Amps y que estaba dispuesto a escribirme una carta para confirmar que era fetén.

Seguía desconfiando así que escribí a un par de contactos yankis y tras leer su respuesta mi mujer me preguntó si había estado mirando porno otra vez.

Efectivamente, era 100% original. Ni una marca y el miembro como el cerrojo de un penal. Le dije a mi señora que sí que había estado mirando porno, pero no el de siempre.

Me lo llevé al local y enchufé una tele setentera. Sin palabras. Era el sonido de todos esos discos de los años sesenta/setenta a mis pies.

Se han grabado cientos de discos con Princetons. Seguro que miles. Muchos músicos de sesión norteamericanos no salían de casa sin un Princeton o un Champ debajo del brazo.

Es más, Duane Allman grabó con uno de estos a todo trapo en muchos discos. Zoot Horn Rollo de Captain y hasta al mismísimo Keith Richards decía

en una entrevista que para sacar a pasear sus Tweed Twin, pero para el estudio sólo quería Fenders pequeños al lado de una buena copa de coñac.

¿Quién no se acuerda del famoso solo del Sultans of Swing? Grabado con un Vibroverb marroncito, el hermano mayor del Princeton.

¿Por qué duraron tan poco los Princeton marroncitos? Fender empezó con una idea en la cabeza y fue evolucionando hasta conseguir un amplificador lo más limpio posible (y luego CBS se pasó tres pueblos a mediados de los setenta con trafos ultralineales en Super Reverbs, Twin Reverbs, etc., sí sí, esos amplis que dan tan mala fama a todos los silverface por ser tan finos.

La evolución fue quemando cartuchos y dejando diseños obsoletos detrás.

El Princeton Brownface duró escasamente tres años, entre el 60 y el 63, dando paso al Princeton, con y sin reverb.

En los años 50 los guitarristas querían eso mismo: limpio, limpio, limpio y volumen. Eso no era posible porque la tecnología no había evolucionado lo suficiente así que se tenían que conformar con tweeds a todo trapo.

El grupo que tenía pasta se pillaba un Bassman y se enchufaban todos a la vez (y si no que se lo digan a Gene Vincent). El rock'n'roll era la música de Satán y Buddy Holly estaba demasiado ocupado en poner cara de bueno para las madres.

Por desgracia (para el coleccionista sobre todo), hoy en día los tweed/brown/blonde son los más buscados por ese sonido "roto" y único. Leo lo hizo bien a la primera.

CONSTRUCCIÓN

Comparado con su predecesor tweed, el Princeton Brown añade trémolo - así siguió en las encarnaciones blackface y silverface.

Usa una 5Y3GT, la válvula rectificadora que usaron unos cuantos años antes de que Fender cambiara a la mítica GZ34/5AR4.

Por otro lado, los cambios más evidentes fueron el cambio de tweed a tolex marrón, controles marrones y redondos en lugar de los "chickenhead" y la evolución del mueble a algo más pequeño y compacto.

Aquí no hay secretos - típica construcción Fender sesentera: mueble de pino con construcción "dovetail", tolex marrón, grille amarillo, panel frontal marrón y un look genial.

Controles delante, entrada de altavoz a 8 Ohm detrás y entrada para conmutar el trémolo.

Detrás tiene un jack para altavoz externo y hay una mod para convertirla en salida a línea, perfecta para

sitios más grandes donde te puedes enchufar directamente a la mesa o si quieres tocar en limpio con suficiente potencia.

El cable es el original sin tierra de dos pirulos, en breves se cambiará al de tres con su toma de tierra. Queda muy chulo, pero la seguridad ante todo.

Creo que el asa de cuero no es original, es idéntica pero está demasiado nueva, aquí sí que es raro que se mantenga en tan buen estado después de tantos años. El ampli parece que ha pasado por la cápsula del tiempo.

No es un ampli demasiado grande por el cono de 10", está a medio camino entre un Champ y un Deluxe Reverb, pesa poquísimo, se puede llevar a cualquier lado y lo más importante: ¡SUENA!

CANALES Y CONTROLES

No tiene mucha historia – cuatro pirulillos marrones (volumen, tono y la parte del trémolo, con velocidad e intensidad), un solo canal y el resto es puro rocanrola.



Lleva dos entradas, Hi y Low. Más sencillo imposible. En el canal Hi el ampli satura antes, es menos civilizado. El canal Low me da la sensación que se come algo los graves, mejor para tocar con más rango de limpio, es una cosa muy típica en amplis Fender.

En la primera entrada hay dos resistencias de 68k en paralelo, lo que significa una resistencia final de 33k.

En la segunda entrada una de las dos resistencias va a tierra, actúa como divisor de voltaje y por lo tanto recorta la señal a la mitad.

SONIDO

¿A quién no le gusta una buena 6V6? Si hasta lo dicen los cánticos populares “al que no le guste una 6V6,

es un animal, es un a-ni-maaaal”. El Deluxe Reverb es el epitoma del ampli redondo, dulce, suave abajo y cabreadísimo arriba.

El Princeton blackface lleva casi la misma configuración (es el mismo circuito pero con un canal). Este Brownface está a medio camino entre los tweed y los blackface. 6V6 es sinónimo de dulzura, calidez.

Es curioso, siempre he pensado que no hay absolutamente nada igual que un buen Fender con bias por cátodo.

Ese sonido esponjoso, dulce y un pelín cabroncete a la vez, que pide guerra, que rompe en cuanto lo exprimes, ese sonido de tantos discos... es inigualable.

Sin embargo este ampli de bias fijo tiene “algo”.

Quizás tenga que ver con la rectificadora 5Y3GT y el famoso “sag”, (otro que tal baila) que le otorga un sonido cremoso y dulce arriba, da igual al volumen que toques, siempre es agradecido.

Y lo más curioso, lleva el nombre Fender, pero los Princeton anteriores a la época blackface no son los más limpios del mundo. Son más mediosos, mucho menos incisivos y con bastante más mala leche.

Es decir, son más rocanrola que chicken picking. Abajo son bastante gordos, endulzan y quitan mucha aspereza de las singles de Fenders, pero es arriba donde empieza la magia.

Girar el control de volumen sin miedo a molestar es una experiencia importante si sigues subiéndolo ya

entras en terreno nervioso, a partir de la mitad, la bomba. Y aquí viene lo bueno - después de probar Fenders y Fenders, el punto clave está un pelín antes del 10.

Al 10 me da la sensación de que está demasiado pasado de vueltas, como cuando miras a la cerveza y dices "me bebo esta y mañana va a doler".

Al 8 tienes las válvulas casi a tope, saturación de válvulas de potencia al cubo, el ampli parece que va a estallar, pero el sonido sigue siendo controlable.

Suena tan bien que hasta en los manuales originales de Fender aconsejan utilizar pañales antes de entrar en el local de ensayo y enchufarlo por primera vez.

El sag de la rectificadora te pide subir el cacharro entre el 7 y el 9 para darle cera con un buen entrante de rocanrola sesentero, seguido de un segundo de Link Wray. Y de postre un Rocket 88 con pacharán.

Olvídate de surf, funk o jazz, este ampli quiere guerra. Y como en cualquier

buen Fender, puedes jugar con el control de volumen de la guitarra para sacarle cien mil sonidos.

Para mi gusto es el mejor booster del mercado - el pirulillo de volumen de tu strato enchufado a un fender viejuno, a ser posible en formato chocolatina gigante.

La sensación de tuve al enchufarme al Chock'n'Roll por primera vez es idéntica a la que tuve cuando terminé de montar mi segundo ampli, un Tweed Deluxe 5E3.

Le mandé un emilio a Dios (mi gurú de 16 ohmios, una mezcla entre Shrek

del nombre de un tema de Hendrix le dije "pitufín, esto suena como cuando los dioses hacen el amor".

CONCLUSIONES

En los tiempos que corren sólo podemos asegurar dos cosas: que mi madre sigue sin saber cocinar y que el Princeton Brownface es el rey del rocanrola en espacios reducidos. De hecho, cualquier Princeton te vale.

Cualquier ampli pequeño de Fender es una maravilla para grabar y el Princeton tiene suficiente volumen para tocar en garitos pequeños o medianos.

Le encanta que le estrujen la orejilla, quizás es un pelín justo para tocar en limpio, nada que no se pueda solucionar con un buen micro.

De hecho, hay mods para convertir una de las salidas en una salida de línea para tirar directamente de mesa, tal y como comentaba más arriba. Los Blackface y Silverface son más limpios y más refinados, pero también les gusta que les estrujen ese control redondito que dice "Volume".



El Princeton Brownface es una máquina de rocanrol, con una buena Fender Tele/Strato le sacas unos sonidos sesenteros impresionantes.

El trémolo es celestial, suena a Born on the Bayou de CCR. Lo bueno y lo malo es que de repente quieres usarlo para todo.

Hace años que soy un fiel defensor de la doctrina "menos es más". Los amplis de 100w para el que toque en estadios y a mí que me den un buen 15/20w para ponerlo al diecisiete.

Acojona, pero el control de volumen del Princeton Brownface es como el chisme ese de la ouija – si estás en un sitio a solas y medio a oscuras pon la mano sobre el control de volumen, que se te va a ir hacia la derecha casi de forma involuntaria.

El Deluxe Reverb siempre será mi ampli "todoterreno" favorito pero el Princeton le sigue muy de cerca (con el permiso del Tweed Deluxe 5F3).

Por mucho que le ponga los cuernos con otros trastos, el "Chock'n'Roll" seguirá estando en mi top ten particular

de los mejores amplis hechos por la mano del hombre.

Está claro que Clarence Leónidas (no me extraña que su mujer le llamara "Tigre"...) lo hizo bien a la primera.

Chals Bestron



MAGAZINE

BAJOS & BAJISTAS

VISITANOS
Y CONOCE
TODO
SOBRE
EL MUNDO
DEL BAJO
ELÉCTRICO

¿POR QUÉ NUESTRO EQUIPO SUENA DISTINTO DEPENDIENDO DE DÓNDE TOCAMOS?

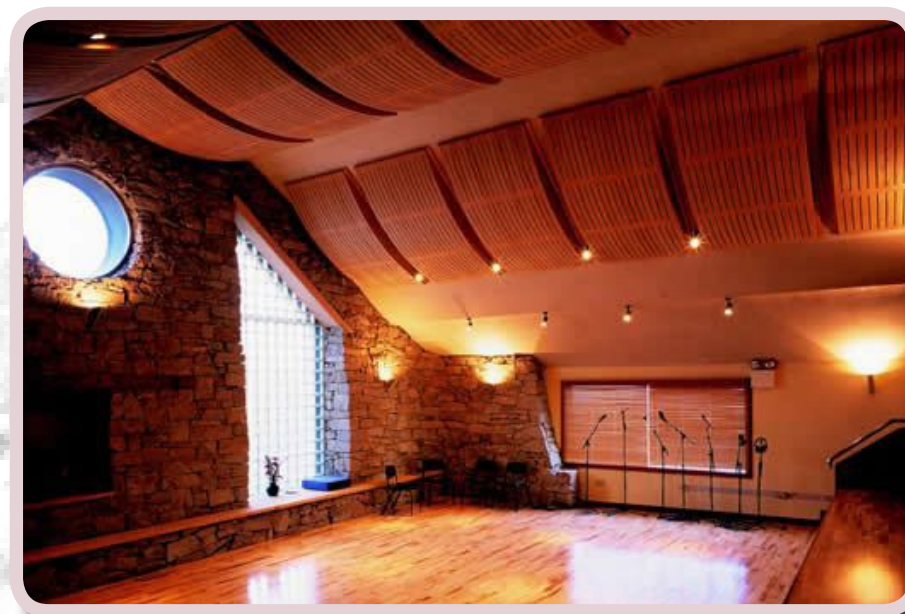
Quizás alguna vez os hayáis preguntado por qué cada vez que vamos a tocar a una sala de conciertos el sonido que tanto nos había costado encontrar en el local de ensayo ha cambiado ligeramente, o en algunos casos, completamente. Incluso podemos notar diferencias entre la típica prueba de sonido pre-concierto y la hora de dejarnos la piel en el escenario.

¿A qué se debe todo esto? ¿Tiene alguna solución? Vamos a explicar algunos principios básicos para entender qué es lo que está pasando y de qué manera podemos minimizar este efecto.

Comenzaremos con un caso sencillo, ¿qué pasa cuando colocamos un altavoz al aire libre sobre un escenario?

Tan pronto empezemos a tocar, cualquier persona del público escuchará el sonido directo que viene del altavoz sumado al sonido reflejado en la parte posterior del escenario y en el suelo.

Dependiendo de la capacidad para absorber sonido que tengan las distintas superficies, el sonido reflejado en ellas cobrará mayor o menor importancia.



Otra cosa a tener en cuenta es la "capacidad" para dispersar el sonido de las superficies reflectantes.

Una pared con objetos de por medio o relieves profundos puede cambiar significativamente el sonido que rebota en ellas.

Por ello, cuanto menos lisa sea la superficie, menos significativo será el cambio en el sonido total.

La suma de las reflexiones más el sonido directo podría entenderse como una ecualización del sonido original generado por el altavoz. Además,

para grandes salas, las reflexiones en las paredes más lejanas aportarían "sustain" que muchas veces puede darnos ese toque que nos faltaba.

Sin embargo, un aporte excesivo del sonido que viene reflejado de superficies lejanas podría provocar pérdidas en la claridad que estropearían por completo la calidad original.

Este es el caso típico de conciertos en polideportivos, simplemente, si no están preparados para ello poco pueden hacer los técnicos de sonido para arreglar el entuerto.

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

CONSEJOS PRÁCTICOS

Después de presentar este complejo mundo... ¿existe alguna solución sencilla que nos pueda ayudar? Pues la respuesta es Sí.

Lo primero, y posiblemente lo más efectivo que podemos hacer es poner alfombras en tu local de ensayo. Ésto puede solucionar problemas con vecinos que se quejan del ruido de la batería, ya que al evitar el contacto directo del bombo con el suelo reducirá notablemente el ruido transmitido.

Cuanto más gordas y grandes sean siempre mejor, eso normalmente soluciona muchos problemas con salas que tienen un sonido demasiado estridente.

Otra cosa a tener en cuenta es evitar paredes lisas, especialmente si el local es grande. Podéis colocar objetos de distintos tamaños y formas, como pueden ser desde vuestras guitarras de repuesto colgadas por la pared o algunas cajas llenas de trastos. Esto podrá también ayudar a mejorar la claridad, consiguiendo escuchar un sonido más parecido al que realmente está saliendo de vuestros altavoces.

Es importante intentar mejorar el local de ensayo pero no debemos olvidarnos de detalles críticos como la colocación de los altavoces. Pegándolos a la pared podemos tener un refuerzo de volumen, que quizá sea beneficioso para nosotros.

Pero lo que tenemos que evitar a toda costa es colocar altavoces en las esquinas de la sala. En ese caso la "ecualización" introducida por la sala es mucho más agresiva, consiguiendo modificar nuestro sonido radicalmente.

A pesar de ello, es una práctica común para conseguir aún mayor refuerzo de altavoces con limitada potencia, pero si lo que buscáis es que vuestro local afecte lo menos posible, evitar las esquinas.

LEYENDAS URBANAS: LAS HUEVERAS

Relacionado con el tema de posibles mejoras para locales de ensayo es común que salte la duda, ¿y qué pasa si cubrimos las paredes con un montón de hueveras?

Hay bastante controversia en el asunto, pero muchas veces se ha vendido como una solución sencilla y que ayudaba no sólo a mejorar el sonido dentro del local sino también al "aislamiento" de la sala para que la gente no escuche tanto ruido fuera.

Pues todo esto no es más que lo que el título indica: una leyenda urbana. Hace unos años que yo también me preguntaba de que manera afectaría poner hueveras en las paredes y me decidí a hacer un experimento con un amigo en un laboratorio de la universidad preparado para este tipo de ensayos (una cámara anecoica).

Los resultados fueron incluso más sorprendentes de lo esperado, las hueveras apenas modificaban el sonido, era tan débil el efecto que para el oído humano podía considerarse imperceptible.

Por lo tanto, pegar un montón de hueveras por las paredes y techo consigue el mismo efecto acústico que llenar el local de posters, NINGUNO.

CURIOSIDADES

No es la primera vez que escucho el caso de gente que ensaya en un bajo y tienen problemas con los vecinos de pisos que no son los contiguos a ellos. Y es normal preguntarse, ¿por qué mi vecino del quinto se queja y los del primero y segundo no? ¿Nos están intentando hacer la vida imposible porque no les gusta nuestra música? Bien es cierto que los del quinto os tengan mal vistos es una posibilidad, pero no siempre es el caso.

Debido a la estructura del edificio en sí puede que se produzca un efecto amplificador en los pisos intermedios, aumentando el ruido en ciertas zonas altas alejadas del bajo donde está situado el local. Por ello, es posible que tu vecino del quinto este soportando el doble de ruido que los del primero.

Un problema similar sucede a menudo con el ruido del metro, las vibraciones

producidos por el tren viajan a través de la estructura del edificio y en ciertos pisos alejados de las vías el ruido se hace más fuerte.

Es un problema complejo y de difícil solución pero en el caso del local de ensayo, intentar reducir los graves y usar una alfombra debajo de la batería para evitar la transmisión directa de sonido a la estructura del edificio puede ayudar a reducir las quejas.

Espero que este artículo os haya sido de ayuda, o por lo menos lo hayáis encontrando interesante.

Si tenéis cualquier pregunta o os gustaría que habláramos de otros temas que os interesan, no dudéis en contactar con nosotros, somos todo oídos! Un saludo!

Paúl Rodga



cut Records
Estudio de grabación

www.cut-records.es

TRÉMOLOS

Un poco de historia

“Bang, bang, my baby shot me down...”

Esa oscilación rítmica en el volumen de la guitarra que acompaña a la voz de Nancy Sinatra al comienzo de Kill Bill es, efectivamente, un trémolo.





El trémolo empleado en los amplificadores empleaba circuitos a válvulas, y no fue hasta mediados de los años 60 cuando Fender introdujo un circuito de trémolo basado en transistores -el que incorporaban los modelos Blackface y, posteriormente, los Silverface-.

La complejidad de estos circuitos, en el sentido del empleo de válvulas y transformadores, dificultó o al menos retrasó la "exportación" del efecto al formato pedal.

Por otro lado, la inclusión del efecto como añadido de los amplis Fender provocó una confusión que, aún hoy, perdura.

Parece ser que Leo Fender introdujo un circuito de

trémolo en alguno de los modelos de sus amplificadores, pero dándole el nombre de vibrato y asociando su nombre con el efecto (Vibrolux).

Esta confusión siguió patente cuando a la palanca de las guitarras se le denominó durante mucho tiempo, palanca de trémolo.

La diferencia entre los dos efectos es sencilla de reconocer. El trémolo hace oscilar la amplitud de la señal (el volumen) mientras que el vibrato oscila la frecuencia.

Para entendernos, con el trémolo la nota que tocamos suena más y menos alta (en volumen) mientras que con el vibrato obtenemos una variación (en tono) de la nota que suena.

No era tan difícil ponerle el nombre correcto, ¿verdad, Sr. Fender?

Entonces ¿qué es un trémolo?

Después de esta diferenciación, podemos definir un trémolo como el efecto que permite obtener una variación cíclica del volumen de una señal. Sin embargo, esta modulación periódica puede estar llena de matices que le darán un carácter completamente distinto al sonido de la guitarra.

Para adentrarnos con más profundidad en los controles que nos van a permitir modular el sonido a nuestro gusto, necesitaremos conocer la arquitectura general de un circuito de trémolo.

Básicamente, el circuito requiere de un oscilador (LFO, Low-Frequency Oscillator, Oscilador de baja frecuencia), de una etapa de audio y de un sistema que acople ambos procesos.

...la calidad del sonido final y las posibilidades del efecto dependerán en mayor medida del diseño del circuito que de en qué tipo de arquitectura esté basado...

De esta forma, introducimos una oscilación controlada en la señal de audio que nos permitirá modularla en volumen.

El LFO puede estar basado bien en transistores, al estilo del circuito más comúnmente empleado en los amplificadores Fender, o bien en IC (circuitos integrados), sistema relativamente moderno.

De la misma forma, la etapa de audio también puede basarse en transistores o en IC. La calidad del sonido final y las posibilidades del efecto dependerán en mayor medida del diseño del circuito que de en qué tipo de arquitectura esté basado.

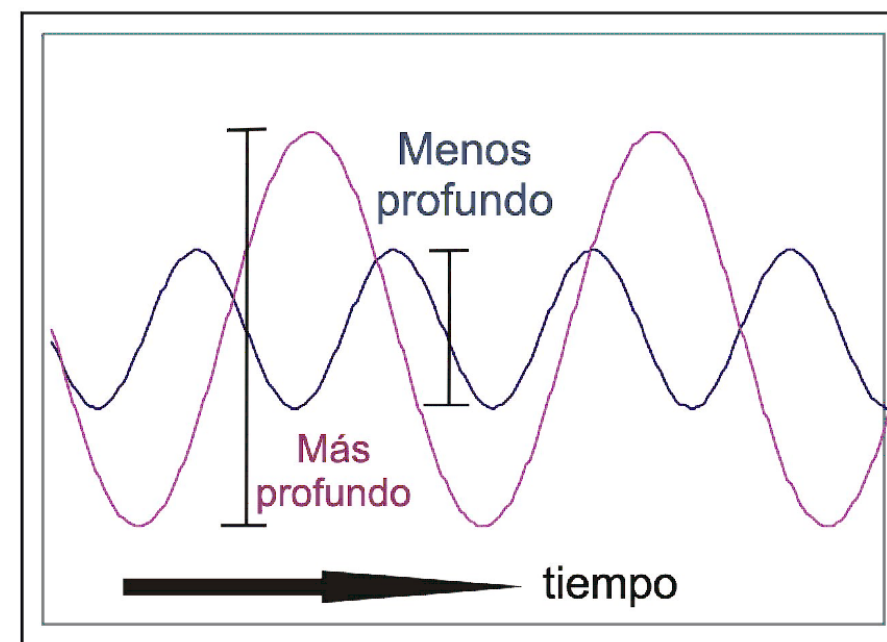
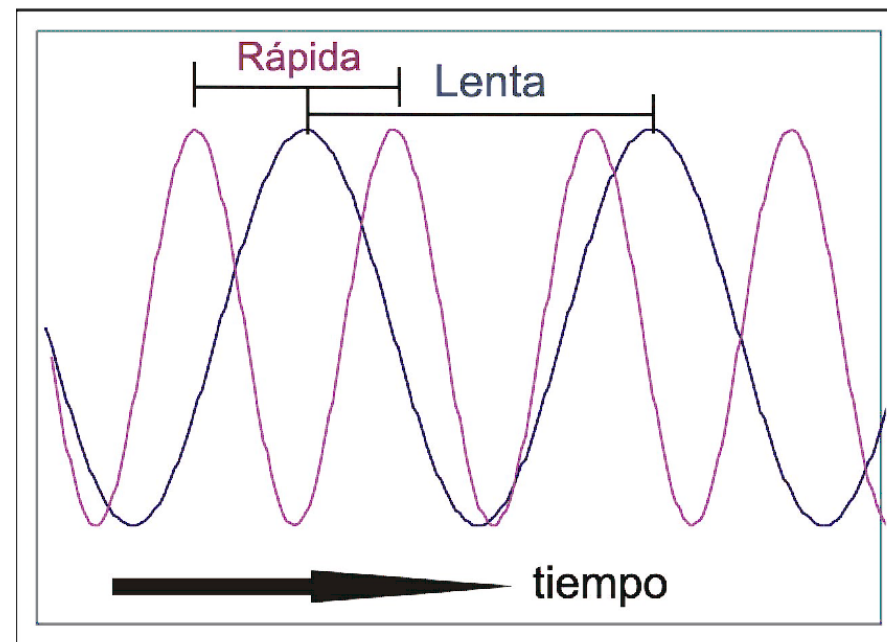
La forma en que ambas etapas se acoplen también influirá en el resultado final. Podemos hacerlo directamente (en sistemas "oscilador basado en transistores" - "etapa de


audio basada en transistores", por ejemplo) o emplear un optoacoplador (o dispositivo LED-LDR) Con este último sistema lo que conseguiremos es que el LED brille con mayor o menor intensidad en función del oscilador.

Esta luminosidad variable se transformará en un valor de resistencia variable gracias al LDR (Light-dependent resistor; o resistencia dependiente de la luz, literalmente).

El valor de esta resistencia será el que, acoplado al circuito de audio, modulará el volumen.

Los parámetros que marcarán el sonido del trémolo son, fundamentalmente, la velocidad y la profundidad. Si nos fijamos en la figura entenderemos sencillamente a qué hace referencia cada uno de ellos.





El primero de ellos nos indica la velocidad a la que se completa un ciclo completo de subida y bajada de volumen. La velocidad (speed) determina más que ningún otro parámetro la musicalidad del efecto, ya que si nos situamos en los extremos (velocidades muy bajas o muy elevadas) obtenemos sonidos alejados de la naturalidad de la guitarra. Sin embargo, eso no significa ni mucho menos que no sean utilizables.

En la zona intermedia de velocidad podemos emplear multitud de recursos para matizar nuestro sonido.

Es muy habitual utilizar una velocidad similar al tempo del tema (o múltiplo de este) aunque en el trémolo no suele ser crítico que la coincidencia sea perfecta, como podría ocurrir cuando empleamos un delay con un carácter muy marcado.

En la mayoría de ocasiones, simplemente utilizando velocidades intermedias y combinándola con la pulsación de la mano derecha, conseguimos el clásico efecto que

elimina el ataque de la cuerda y proporciona una atmósfera cálida a la canción.

La profundidad o depth, en cambio, hace referencia al nivel de mezcla de la onda que genera el modulador con la señal de audio.

A mayores niveles de mezcla, el efecto será mucho más intenso -de hecho, en algunos modelos a este parámetro se le denomina intensity- mientras que si la mezcla es baja, simplemente conseguiremos una sutil modulación del volumen.

Sin embargo, distintos modelos de pedales de trémolo emplean, en ocasiones, otro tipo de controles adicionales.

Uno de los más comunes es un control de volumen. ¿Por qué ha de ser necesario un control de volumen si nuestro efecto lo que hace es precisamente modular el volumen? La propia naturaleza del trémolo hace que a primera vista (a primer oído sería más correcto) nos de la sensación de que el volumen disminuye.

De hecho, disminuye... aunque también aumenta de forma cíclica. Para compensar esta sensación ciertos modelos permiten incrementar la ganancia del circuito que conduce la señal de audio.

De esta forma, cuando el circuito está activo la señal se incrementa, compensando la sensación de caída de volumen.

Otros modelos permiten controlar de forma más precisa la forma de la onda que genera el oscilador.

Así, puede variarse entre forma de onda triangular o cuadrada, que nos da oscilaciones más aportando matices muy interesantes al sonido de la guitarra.

Podremos emplearlo tanto en sonidos limpios -mucho más habitual- como en sonidos saturados, consiguiendo desde atmósferas inquietantes hasta sonoridades súmamente peculiares.

En la actualidad, aunque muchos músicos siguen prefiriendo la dinámica que aporta un trémolo incorporado en

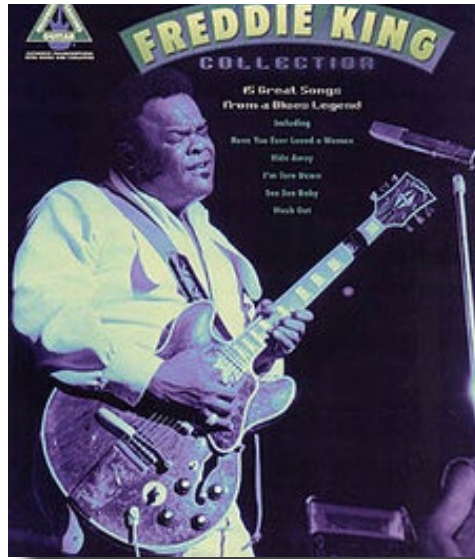
el circuito del propio amplificador, los modelos en formato pedal constituyen una alternativa lo suficientemente desarrollada como para probar a poner uno bajo nuestros pies y decidir.

Y si no, como casi siempre, tenemos la alternativa de construir uno con nuestras propias manos aprovechando la multitud de recursos acerca del mundo DIY disponibles en la web. ¿Quién dijo miedo?

David Vie

THE FREDDIE KING COLLECTION

Kenn Chipkin / Hal Leonard



Si hablamos de blues un método como este centrado en la música de Freddie King no puede faltar.

Ya sabemos que los King para algunos son los pilares del blues en el siglo XX así que no puede faltar la música de Freddie.

Con un grado de dificultad intermedio, el manual es una completa transcripción de 15 canciones interpretadas habitualmente por Freddie King que incluye: Have You Ever Loved a Woman, Heads up, Hide Away, I'm Tore Down, Lonesome Whistle Blues, The Sad Nite Owl o See See.

Todas ellas en solfeo, tablatura, acordes dibujados en diagramas, con las letras y la melodía de la voz. Una buena manera de conocer la música del maestro.

SLAP AND POP TECHNIQUE FOR GUITAR

Jean Marc Belkadi / Hal Leonard



Ahoranos ponemos con una técnica moderna para guitarra como es el uso del slap. Posiblemente el empleo del slap en los instrumentos de cuerda se debe a Larry Johnson bajista que popularizó el uso de la técnica en el bajo en los 60-70 y que es en la música funk donde logra una implantación mayor. Será mucho más tarde cuando empiece a adoptarse por los guitarristas.

En este libretto de 23 páginas y 53 pistas de acompañamiento se encuentran ejercicios para desarrollar la técnica del slap en la guitarra.

Figuras para el funk y el funk-rock, el R&B y el estilo Motown, el reggae y el latin, son las que se usan para el desarrollo de los contenidos que explican el slap y el pop. Un método aparentemente pequeño pero lleno de sabiduría.



KENDRICK AMPLIFIERS
YouTube

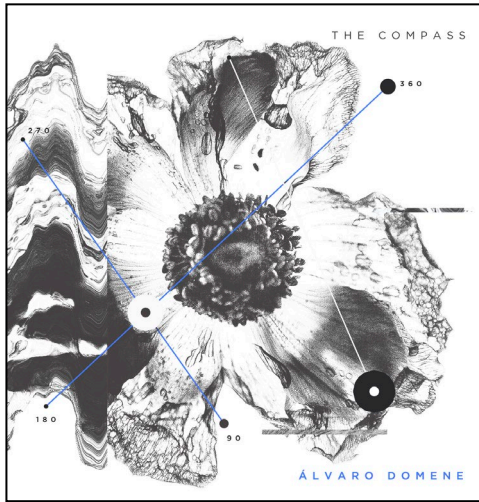
Gerald Kendrick es uno de los primeros y principales actores en cuanto al desarrollo del concepto boutique en la amplificación de guitarra. Sus libros publicados allá por los 90s han sido una referencia para muchos diseñadores de sonido.

Tiene un canal YouTube, poco alimentado... Kendrick es un poco "despistado", pero interesante. En él se ven desde demos de sus amplis, hasta algunas charlas de los seminarios que imparte mostrando sus enseñanzas en lo que se refiere a la amplificación a válvulas. Para frikis.



Casi famosos

ÁLVARO DOMENE / THE COMPASS



De manera general tendemos a clasificar las propuestas musicales en estilos, nos hace sentir cómodos y a su vez da muchas cosas por supuestas cuando decimos que algo es metal, jazz, country, etc. A su vez existen otras propuestas poco comunes que trascienden las clasificaciones, tal vez por minoritarias al resultar complejas de entender o bien porque necesitan una cierta formación y predisposición por parte de la audiencia para apreciarlas.

Álvaro Domene en su primer trabajo en solitario, The Compass, muestra una música absolutamente personal, nada predecible y difícil de clasificar. En el álbum muestra 10 temas de guitarra sola, la mitad compuestas en los meses previos a la grabación y el resto se crearon espontáneamente durante la misma. Los temas no responden a una estructura previsible, ni a unas sonoridades habituales en la guitarra, de hecho está grabado con una Strandberg fanned-fret de 7 cuerdas que le permite jugar con la afinación y la amplitud del rango sonoro. Una serie de herramientas junto a los efectos que sirven a Álvaro para transmitir sensaciones que afectan directamente durante la escucha. El "ruido" cumple un compromiso musical donde si eres capaz te puedes subir en el viaje con el autor.

Si quieres escuchar The Compass date una vuelta por la web de Álvaro Domene



CRISTO SOCORRO / INTUICIÓN



Cristo es un guitarrista, compositor y productor residente en Las Palmas de Gran Canaria, acaba de publicar su álbum Intuición, cuyo eje principal es la guitarra y en donde cuenta con la participación de otros instrumentos que apoyan las 12 canciones que lo componen.

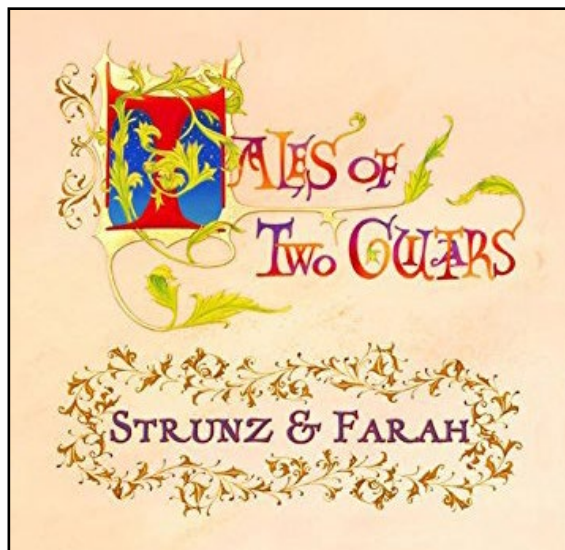
Los temas están integrados en la composición y conectados por aspectos subliminales presentes en estructuras, códigos y diseño. Un trabajo instrumental y escénico repleto de matices que bien podrían pertenecer al art rock.

Guitarras españolas, acústicas, eléctricas, lap steel, guitarras sintetizadas, bajos, percusiones y sintetizadores, violines, baterías... sirven para tejer la trama que encierran las canciones.

Si quieres hacerte una idea del resultado, puedes conseguir Intuición en



STRUNZ & FARAH / TALES OF TWO GUITARS



La música de Strunz & Farah puede describirse como música de guitarra improvisada, instrumental, de origen multicultural y enraizada con el jazz. Enfatiza y disfruta de la melodía y el ritmo con una expresión colorida y apasionada y está saturada de sus raíces culturales.

La música afro-caribeña, latinoamericana, flamenca y la del Medio Oriente convergen en un contexto esencialmente jazzístico, especialmente en el sentido de la improvisación, y es una contribución única a la diversidad de la música de guitarra contemporánea interpretada con cuerda de nylon.

La nueva grabación de Strunz & Farah, Tales of Two Guitars, es el último capítulo de la historia continua de los dos virtuosos guitarristas que han creado un cuerpo de guitarra original y duradero. Rítmico y colorido, y grabado con 11 músicos invitados, es un libro de cuentos musicales en un estilo totalmente evolucionado de tocar y componer.

La nueva grabación tiene 13 piezas originales, llenas de contrastes tanto compositivos como instrumentales, que van desde lo rítmico a lo romántico y el jazz, incorporando en ellas sus marcadas influencias.



Cutaway

GUITAR MAGAZINE

+ QUE UNA REVISTA

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

¡VISÍTANOS!



PRACTICANDO LA ESCALA MAYOR

Huyendo del tedio

En este artículo os propongo cinco ejercicios para que incorporéis a vuestras rutinas de estudio de la Escala Mayor. El propósito de este ejercicio es incrementar nuestro conocimiento del mástil, de la escala en su totalidad y mejorar nuestra técnica (fluidez, sentido del ritmo, entonación, limpieza) de una forma que, aunque mecánica, sea lo más musical posible.

1-El primer ejercicio es sencillo y muchos de vosotros ya lo conoceréis y usaréis en vuestras rutinas de calentamiento y práctica.

Consiste en tocar la escala siguiendo una serie de terceras diatónicas ascendentes. Nótese que tanto al ascender como al descender la escala, las terceras son estrictamente

Musical notation for Exercise 1. It consists of a treble clef staff with a melody of eighth notes and a guitar tablature below. The tablature shows the fret positions for the strings: Treble (T), Middle (A), and Bass (B). The sequence of frets is: 3-5-2-2-3-3-5, 5-2-2-3-4-5-2, 3-4-5-2-4-2, 4-5-2-3-5-2-3, 5-2-3-5-2-3-5-2.

2- El segundo ejercicio es justo lo contrario al anterior, consiste en tocar la escala siguiendo una serie de terceras diatónicas descendientes, tanto al subir como al bajar por la escala.

Musical notation for Exercise 2. It consists of a treble clef staff with a melody of eighth notes and a guitar tablature below. The tablature shows the fret positions for the strings: Treble (T), Middle (A), and Bass (B). The sequence of frets is: 3-5-2-2-3-3-5, 5-2-2-3-4-5-2, 3-4-5-2-4-2, 4-5-2-3-5-2-3, 5-2-3-5-2-3-5-2.

3- El tercer ejercicio es una combinación de los dos anteriores.

Si nos fijamos en el comienzo, vemos que ascendemos una tercera y desde ahí avanzamos un grado en la escala hasta la tercera de la segunda nota de la escala, intercalando tercera ascendente con descendente. C E F D E G A F etc...

Musical notation for exercise 3. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with a guitar tablature. The tablature includes fret numbers 7, 8, 9, 10 and rhythmic markings.

4- El ejercicio 4 consiste en tocar la nota de la escala seguida de sus dos notas anteriores antes de volver a la inicial, y así continuar el patrón avanzando en la escala.

Musical notation for exercise 4. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with a guitar tablature. The tablature includes fret numbers 2, 3, 4, 5 and rhythmic markings.

Musical notation for exercise 5. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with a guitar tablature. The tablature includes fret numbers 2, 3, 4, 5 and rhythmic markings.

5- El ejercicio 5 es lo contrario, es decir, tocamos una nota y después sus dos notas siguientes antes de volver a la nota original, para después continuar la misma fórmula para el resto de la escala.

First system of musical notation for exercise 5. The treble clef staff contains a melodic line of eighth notes. The bass staff contains a rhythmic line of eighth notes and fingerings for strings T, A, and B. The fingerings are: T (empty), A (2, 3, 2), B (3, 5, 3, 5, 5). The sequence of notes in the bass staff is: 2-5-3-2-3, 2-5-3, 5-4-2, 2-5-4-2, 4-7-5-4-5, 7-5.

Second system of musical notation for exercise 5. The treble clef staff contains a melodic line of eighth notes. The bass staff contains a rhythmic line of eighth notes and fingerings for strings T, A, and B. The fingerings are: T (empty), A (4-7-5-4, 7, 5-4), B (7, 5, 4-2, 5-3, 5-3). The sequence of notes in the bass staff is: 4-7-5-4, 7, 5-4, 5, 4-2, 5-3, 5-3, 2-5-3-2, 5-3-2, 5, 3.

Consejos para una práctica eficiente:

- Usar el metrónomo. Si queremos practicar las corcheas con swing, pondremos el "click" en los tiempos 2 y 4.
- Empezar lento hasta que tengamos los ejercicios dominados.
- Concentración en una ejecución limpia, buen tono y buen "groove".
- Tocar en todo el registro del instrumento y en todas las posiciones posibles.
- Podemos comenzar con negras, después corcheas, tresillos, semicorcheas...
- Cuando los ejercicios estén dominados en la Escala Mayor, incluir Menor Armónica y Menor Melódica.

Álvaro Domene

VOCABULARIO: APRENDIENDO DE LOS MAESTROS

Para este número os traigo tres frases de tres figuras importantes de la improvisación y del jazz.

Vamos a aprender y analizar una frase de cada uno de ellos en un contexto similar y familiar como es la progresión II-V-I, presente en la mayoría de "standards" que forman parte del repertorio del jazz.

Este proceso nos servirá para descubrir diferentes enfoques melódicos, armónicos y rítmicos sobre una misma situación, por lo que podremos aumentar nuestro vocabulario y paleta de colores de la que disponemos a la hora de improvisar. He transportado las tres frases a Do Mayor, para facilitar su aprendizaje y la comparación entre ellas.



John Coltrane

4/4

Dm⁷ G⁷ C^Δ

T
A
B

8 7 6 5 7 5 4 7 5 4 5 7 4 5 7 8 7 5 5 7 7 7 9 7 8

La primera frase la he extraído de un solo del saxofonista John Coltrane, una de las figuras más importantes de la historia del jazz. **(Ejemplo 1)**

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

La línea asciende de forma escalar hasta descender con la triada de F. Ese Fa está a sólo medio tono de la tercera de CMaj7, desde donde Coltrane comienza una triada de C en primera inversión, conectándola a continuación con la triada de D, obteniendo así una frase con mucho espacio interválico debido a las inversiones de las dos triadas, y aportando notas de color importantes al acorde I como la novena, sexta y oncena aumentada (D, A, F#).

Fijaos en como Coltrane resuelve la frase en la segunda corchea del primer tiempo, habiendo resuelto la frase armónicamente, pero no rítmicamente ya que termina con un contratiempo.

La frase es un buen ejemplo de la mezcla del lenguaje del bebop con conceptos que surgieron posteriormente, en este caso, la incorporación de pares de triadas a la improvisación.

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

Lee Konitz

8 Dm^{7b5} G^{7b9} C^Δ

14 12 11 13 12 10 13 12 10 9 8 11 10 8 11 8 10 10 9 10 10

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

Si analizamos la frase entera, podemos darnos cuenta de que parece que Konitz “ignora” el acorde Dm7b5 y se centra en extender, desde el comienzo de la progresión y frase,

el sonido del G7 hasta la resolución y final de las mismas. Éste enfoque permite más espacio al improvisador y hace que la tensión del acorde V dure el doble, por tanto la resolución es más notable ya que pasamos de mucho grado de tensión a una resolución muy consonante.

Como curiosidad, vemos que la frase es, en su mayoría, descendente. Si echamos un vistazo al material

melódico que usa Konitz desde el comienzo de la frase, podemos ver que hace uso de notas provenientes de las escalas de G Alterada y C Menor Armónica y además incluye algunos cromatismos que incrementan el interés rítmico de la línea.

El final de la frase es un buen ejemplo de resolución tanto rítmica como armónica, ya que su elección de notas y fraseo definitivamente

ayudan a traer la frase de “vuelta a casa” después de haber tocado tantos colores de fuera de la tonalidad en los compases anteriores. Es curioso que a pesar de tener un lenguaje en común como es el bebop, Coltrane y Konitz enfocan la misma progresión desde ángulos muy diferentes.

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

John Stowell

The image shows a musical score for guitar. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 5/4 time signature. The melody starts on the fifth fret. Chords are indicated as Dm7b5, G7b9, and Cm. Below the staff is a guitar fretboard diagram with strings T, A, and B labeled. Fingerings are shown with numbers 7-11.

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

Analizando el primer compás, vemos que comienza la frase con un arpeggio descendente del acorde II, Dm7b5, que conecta a continuación con un arpeggio descendente de AbMaj7#5, incluyendo así notas de color provenientes de la escala de Fa Menor Melódica, como son la novena natural y la oncena.

En el siguiente compás, continúa con esta idea de usar arpeggios sustitutos

y asciende con un arpeggio de Fm7b5 sobre G7, destacando así las tensiones b9 y b13 además de las notas guía de G7. De nuevo, el arpeggio sustituto tiene su origen en la armonía de la Menor Melódica, en este caso, de Ab. (Si tenéis interés en profundizar en este concepto, os recuerdo que en el número 19 de Cutaway hablé de los arpeggios sustitutos con más detalle.)

Por último, resuelve la frase con un giro típico del Bebop que incluye un acercamiento cromático a la tónica del acorde I. De nuevo, una interpretación totalmente diferente a las otras dos

frases, aunque con elementos en común muy fuertes, como el principio de tocar las notas guía en tiempos fuertes y cromatismos en los débiles.

El concepto es relativamente sencillo, pero las posibilidades son casi infinitas.

Para finalizar, propongo tres ejercicios:

- 1 - Practicar los ejemplos en todas las tonalidades y usando diferentes posiciones y registros de la guitarra.
- 2 - Usando los conceptos vistos, variar las frases de los ejemplos añadiendo,

quitando y sustituyendo notas, contrayendo o expandiendo el ritmo... no hay límite. Crear vuestras propias frases usando las mismas ideas.

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

Álvaro Domene



¡DE LA TÓNICA AL MÁS ALLÁ!

Un poco más sobre pentatónicas

Habitualmente la escala pentatónica ya sea en modo mayor o menor, es la primera que se suele estudiar cuando empezamos a tocar la guitarra eléctrica.

Sus infinitas posibilidades en la fase inicial de la improvisación y las ganas de superar fronteras técnicas hacen que, con más o menos profundidad, la mayoría de guitarristas las tengan vistas y asimiladas.

Aún así a veces hay algunas carencias que se desarrollan durante el conocimiento de la misma, cómo la visualización de la Tónica desde cualquier punto del mástil. Vamos a superarlo.

A parte de lo comentado, hay la tendencia a veces de subestimar el potencial de la escala pentatónica.

Cuantas veces hemos escuchado la famosa frase de: "es una simple pentatónica". No tenemos que olvidar que es una escala que ha sido partícipe de las mejores frases de la historia de la guitarra eléctrica, y nos ofrece un abanico de posibilidades infinito.

Además podemos hacer búsqueda en cualquier género y no pasaremos por alto ninguno sin encontrar una de ellas, del Jazz al Heavy Metal. Su influencia es innegable, por eso y mucho más es merecedora de tenerla controlada de cabo a rabo.

Uno de los puntos débiles que aparecen en ocasiones entre los estudiantes de guitarra está en que llegan a obtener un conocimiento global de los dibujos o estructuras de las escalas, pero sin tener clara la ubicación exacta de las Tónicas.

Esto implica que en la improvisación se centran en un solo esquema o zona del mástil, creando muchas veces frases con resoluciones a grados que no son los deseados.

Con los ejercicios que os propongo a continuación, pretendo ubicar las tónicas de la Menor Pentatónica practicando desde una serie de puntos clave. A parte de la memorización de

algunas tónicas importantes, también haremos un poco de trabajo digitativo.

Al partir, en cuanto a conocimientos musicales, del punto en que las formas de la escala las tenemos más que conocidas, tocaremos ya ejercicios con un poco más de complejidad. No tocaremos simplemente la escala, sino que lo haremos con secuencias de cuatro notas.

Cada cuatro notas empezaremos la Pentatónica con el siguiente grado. En resumen, y sabiendo que una Pentatónica menor está integrada por los grados I, bIII, IV, V, bVII, las notas que pertenecen a La (A) menor pentatónica (tonalidad con las que os he puesto los ejercicios) son A, C, D, E, G.

De ésta manera, una secuencia de 4 implica tocar en éste orden: en primer término A, C, D, E, para continuar con C, D, E, G, y seguir

con D, E, G, A, y así sucesivamente, siguiendo la progresión con bloques de cuatro notas. De esta manera con los ejercicios citados, a parte de hacer el trabajo intelectual de desarrollo de mástil, serán útiles como mecanismos de autonomía y gimnástica de los dedos.

Como siempre, metrónomo en mano y a incrementar nuestros retos.

El Ejercicio 1 consiste en afrontar la pentatónica menor desde la Tónica en la cuerda 6. Seguro que todos tenéis el dibujo en mente, solo que ésta vez lo tocaremos con las secuencias de cuatro que hemos comentado anteriormente.

Os aconsejo que no tengáis prisa en subir el tempo. Es muy importante que nuestros ataques sean constantes, firmes y dando igual de importancia a cada una de las notas.

El Ejercicio 2 se centra en la misma forma de escala pero de forma descendente, de primera a sexta cuerda.

El resto de ejercicios veréis que son bajo el mismo concepto pero partiendo de puntos distintos del mástil.

En los Ejercicios 3 y 4 tocamos la escala con tónica en la cuerda 5, en los Ejercicios 5 y 6 empezaremos la escala desde la tónica en la cuerda 4, y por último en los Ejercicios 7 y 8 partiendo de la tercera cuerda.

Una vez practicados éstos ejemplos que os he puesto en La, os animo a que vosotros mismos paséis por todos los tonos posibles. Así tendremos una visión mucho más completa y detallada del ejercicio. De ésta manera, si sabemos dónde tenemos las tónicas, podremos tocar la escala sin estar supeditados a unas formas y a unos hábitos, y nuestro enfoque melódico crecerá.

Sin duda una buena manera de estudiarlas a parte del metrónomo reside en tocar sobre Backing Tracks (encontraréis muchas en YouTube, con numerosos estilos y tonos) e intentar una improvisación coherente y teniendo en cuenta las tónicas aprendidas para la resolución de las frases.

Tocar una escala de forma ordenada y a tiempo no significa que hayamos conseguido el control total de la misma. Lo más importante se encuentra en la capacidad creativa, en el groove, en las ideas y en ser capaz de integrar tu manera de improvisar y/o componer acorde a lo que necesita

la canción. Hacer música es mucho más importante que saber infinidad de escalas y recursos.

En numerosas ocasiones, una pentatónica y sensibilidad artística nos bastará para poder expresarnos como queremos o imaginamos. Así que a tocar sin complejos, y larga vida a las pentatónicas.

Albert Comerma

Ejercicio 1

The image shows the musical notation for Exercise 1. It consists of a single staff in treble clef with a 4/4 time signature. The melody is written in eighth notes, starting on a G4 and ascending to a D5. Below the staff is a guitar tablature with six lines. The notes are indicated by numbers 5, 7, and 8. The first measure is marked with a '1' and a 'T' above it. The tablature shows the following fret numbers: 5-8, 5-7, 5-7, 5, 5-7, 5-7, 5-7, 5, 5-7, 5-7, 7, 5-7, 5-7, 5, 5-7, 5-8, 7, 5-8, 5.

EJERCICIOS →

Ejercicio 2

Musical notation for Ejercicio 2, featuring a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff, and the guitar tablature is on a six-line staff below. The tablature includes fret numbers 5, 8, 5, 7, 8, 5, 7, 5, 5, 7, 5, 7, 5, 7, 5, 5, 7, 5, 7, 5, 7, 5, 5, 7, 5, 7, 5, 7, 5, 5, 7, 5, 8, 7, 5, 8, 5.

Ejercicio 3

Musical notation for Ejercicio 3, featuring a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff, and the guitar tablature is on a six-line staff below. The tablature includes fret numbers 12, 15, 12, 14, 15, 12, 14, 12, 14, 12, 14, 13, 12, 14, 13, 15, 14, 13, 15, 12, 13, 15, 12, 15, 12, 15, 17.

Ejercicio 4

Musical notation for Ejercicio 4, featuring a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff, and the guitar tablature is on a six-line staff below. The tablature includes fret numbers 17, 15, 12, 15, 12, 15, 13, 12, 15, 13, 14, 15, 13, 14, 12, 13, 14, 12, 14, 12, 14, 12, 12, 14, 12, 14, 12, 12, 14, 12, 14, 12, 15, 12.

Ejercicio 5

Musical notation for Ejercicio 5, featuring a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff, and the guitar tablature is on a six-line staff below. The tablature includes fret numbers 7, 10, 7, 9, 10, 7, 9, 8, 7, 9, 8, 10, 9, 8, 10, 8, 10, 10.

Ejercicio 6

Musical notation for Ejercicio 6, featuring a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff, and the guitar tablature is on a six-line staff below. The tablature includes fret numbers 8, 10, 8, 9, 10, 8, 9, 7, 8, 9, 7, 10, 9, 7, 10, 7.

Ejercicio 7

Musical notation for Ejercicio 7, featuring a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff, and the guitar tablature is on a six-line staff below. The tablature includes fret numbers 2, 5, 3, 5, 5, 3, 5, 3, 3, 5, 3, 5.

Ejercicio 8

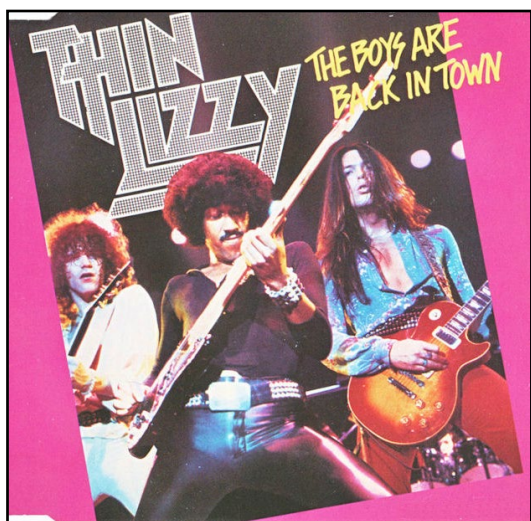
Musical notation for Ejercicio 8, featuring a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff, and the guitar tablature is on a six-line staff below. The tablature includes fret numbers 5, 3, 5, 3, 5, 3, 5, 5, 5, 3, 5, 2.

RIFFSTORY

5 Riffs clásicos de los años 70 [5ª parte]

THE BOYS ARE BACK IN TOWN

Thin Lizzy




Un Riff con las formidables guitarras de **Scott Gorham** y **Brian Robertson** en esta composición de **Phil Lynott**. El single con el tema "The Boys Are Back In Town" vió la luz el 17 de abril de 1976.



Continuamos dando un vistazo a las mejores intros de guitarra de la década de los 70, y en esta ocasión ponemos el foco en 5 conocidos Riffs que como siempre encontrareis acompañados de Tab/Partitura y vídeo, al que podéis acceder haciendo click en el icono de Instagram.

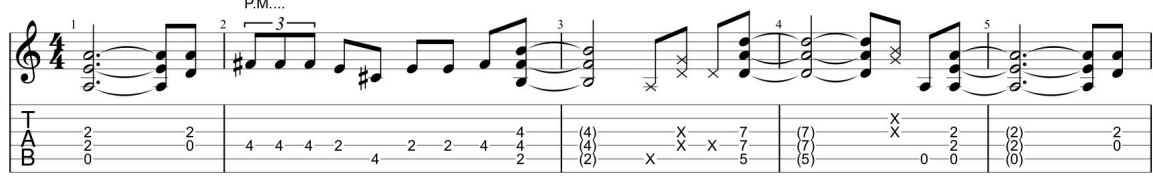
THE BOYS ARE BACK IN TOWN

Thin Lizzy



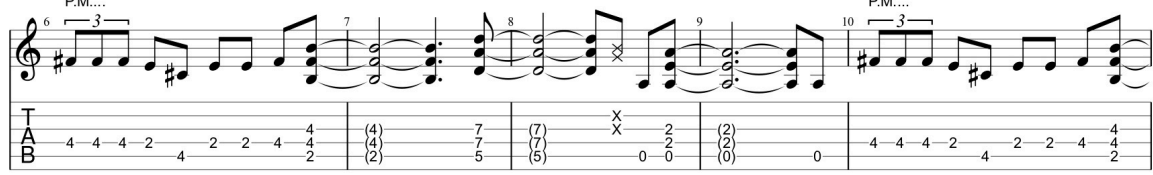
Standard tuning
♩ = 150
(♩ = ♪³)

1 P.M....




2 3 4 5

6 P.M....



7 8 9 10

11 P.M....



12 13 14 15 16

Tablature for guitar (T/B):

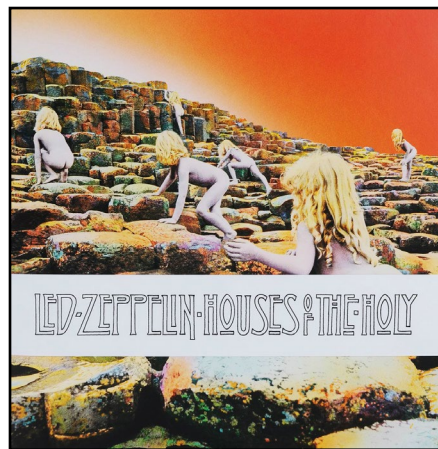
Measures 1-5: T: 2 2 0 0 4 4 4 2 4 2 2 4 4 2; B: 0 0 4 4 2 2 4 4 2 (4) (4) (2) X X X 7 5 (7) (7) (5) X 0 2 0 (2) 2 0

Measures 6-10: T: 4 4 4 2 4 2 2 4 4 4 (4) 7 (7) X 2 (2) 0 0 0 4 4 4 2 4 2 2 4 4; B: 4 4 2 4 2 (4) 5 (7) (5) 0 0 (2) 0 0 4 4 2 4 2 2 4 4

Measures 11-16: T: (4) 7 (7) X 2 (2) 2 4 4 4 2 2 4 4 (4) 7 (7); B: (4) 5 (7) (5) 0 0 (2) 0 4 4 4 2 4 2 2 4 4 (4) 5 (7) (5)

THE OCEAN Led Zeppelin

Este Riff de **Jimmy Page** ha cumplido 45 años. Alterna compases de 4/4 y 7/8 y estaba incluido en el álbum "Houses Of The Holy" de **Led Zeppelin** que la banda lanzó el 28 de marzo de 1973.



THE OCEAN Led Zeppelin



Musical notation for 'The Ocean' by Led Zeppelin, showing the guitar riff in standard tuning (4/4 and 7/8 time signatures).

TUSH ZZ Top

El trío texano publicó el álbum "Fandango!" un 18 de abril de 1975. "Tush" fue uno de los temas destacados de ese trabajo con este Riff inconfundible de **Billy Gibbons**.



TUSH ZZ Top

Standard tuning

♩ = 144



Musical notation for 'Tush' by ZZ Top, showing the guitar riff in standard tuning (4/4 time signature) with fret numbers and slurs.

BROWN SUGAR

Rolling Stones

“**S**ticky Fingers” se puso a la venta un 23 de abril de 1971. Una semana antes **Rolling Stones** lanzaron un single como anticipo del álbum con los temas “Brown Sugar” en la cara A y “Bitch” en la B. Estos son sus Riffs.



BROWN SUGAR

Rolling Stones



Standard tuning
♩ = 142

Musical notation for the riff of "Brown Sugar". It consists of two systems of a treble clef staff and a guitar staff. The first system covers measures 1-5, and the second system covers measures 6-10. The guitar staff includes fret numbers and techniques like palm muting (P), slides (S), and bends (H).

BITCH

Rolling Stones

Aquí teneis la cara B.



BITCH

Rolling Stones

Standard tuning
♩ = 142

Musical notation for the riff of "Bitch". It consists of two systems of a treble clef staff and a guitar staff. The first system covers measures 1-5, and the second system covers measures 6-10. The guitar staff includes fret numbers and techniques like palm muting (P), slides (S), and bends (H).

Os espero en la siguiente entrega. [Henry Amat](#)

Cutaway

66

Dirección

José Manuel López

Colaboradores

Albert Comerma

Álvaro Domene

Chals Bestron

David Vie

Henry Amat

José Manuel López

Juan Brieva

Paúl Rodga

Diseño Gráfico

Isabel Terranegra

Nota Legal:

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