

Cutaway

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

Entrevistamos a **Brett Garsed** **Andrew Synowiec**

- Guild M-240E
- Fender 65' Stratocaster
- Córdoba C4-CE
- 20:14 de Jordi Canivell

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

sumario

Entrevista
05 *Brett Garsed*
09 *Andrew Synowiec*

Guitarras
20 *Guild M240 E*
25 *Fender 65' Stratocaster*
30 *Córdoba C4-CE*
34 *20:14 Jordi Canivell*

Amplificadores
47 *Fender Deluxe Reverb Reissue*
39 **Luthier**
50 **Multimedia**
51 **Casi Famosos**
52 **Didáctica**

67

/Editorial

Hola compañeros, estamos aquí con el nuevo número de Cutaway. Hay muchos guitarristas que no aparecen en los créditos de los álbumes pero que son parte importante a la hora de dar forma al trabajo en estudio de los artistas, son los conocidos como músicos de estudio o de sesión o freelancers. Es difícil encontrar información sobre ellos puesto que no son mediáticos y no ocupan portadas.

Sin embargo son guitarristas dotados de muchas habilidades y suelen tener un gusto impresionante en su relación con la guitarra o el equipo. Hemos pensado en darles visibilidad en Cutaway para lo cual hemos empezado una nueva sección que se ocupará de entrevistarlos y conocer más a fondo su trabajo, el Freelance Corner.

Comenzaremos con Andrew Synowiec, puente entre generaciones y localizado en el área de Los Ángeles, California. Disfrutaremos de una entrevista detallada y de los ejemplos de una sesión con Giorgio Moroder para Donna Summer. Primer nivel mundial como guitarrista de estudio.

Le doy especialmente las gracias a Pablo Padilla, excelente guitarrista y productor que también trabaja en LA y se ha ocupado de todo el excelente trabajo que aquí os mostramos. Disfrútenlo.

Gracias por estar ahí

José Manuel López

CSE
Play In Your Element

YAMAHA
es.yamaha.com
facebook.com/YamahaGuitarsOfficial

NUEVA SERIE CSE

Y CSF 3 M

BRETT GARSED

Guitarreando desde Australia

Photo credit: Nigel Parsons

Desde los primeros 90s ha sido un referente de la música instrumental de guitarra, sobre todo con sus trabajos con TJ Helmerich donde hay momentos de mucha técnica e inspiración.

Teníamos ganas de saber que era de su vida, hace algunos años que dejó LA por Australia, así que lo localizamos y charlamos con él. Esto nos contó.



Comenzaste pronto a tocar la guitarra ¿Cómo recuerdas aquel tiempo?

Creo que empecé a tocar cuando tenía unos 11 años. Tomé algunas lecciones de un maestro local durante aproximadamente 4 semanas y luego traté de aprender cosas escuchando discos.

Mis amigos y yo formamos una banda, así que pude aprender a tocar en el contexto de una banda en vivo, algo que fue muy divertido y una gran experiencia de aprendizaje.

¿Cuál fue tu primera guitarra? ¿La conservas?

Mi primera guitarra, que originalmente era de mi hermano mayor, fue una semi-acústica Maton. Todavía la tengo, pero necesita una reparación importante. Es una guitarra muy buena e interesante, así que la arreglaré y veré si puedo usarla en el estudio.

¿Cómo te definirías como guitarrista?

Soy absolutamente un guitarrista de rock, en el sentido de que la



“... Ritchie Blackmore me inspiró cuando comenzaba a tocar, pero Larry Carlton y Allan Holdsworth tuvieron un gran impacto en la dirección que tomaría en los siguientes años ...”

música rock es lo que he escuchado la mayor parte de mi vida, pero estoy muy abierto a todo tipo de música. Tengo un fraseo común con el jazz y la fusión, pero mi sentido armónico definitivamente proviene del rock.

Puedes decirnos 3 guitarristas que te hayan influenciado

Ritchie Blackmore me inspiró cuando comenzaba a tocar, pero Larry Carlton y Allan Holdsworth tuvieron un gran impacto en la dirección que tomaría en los siguientes años. Podría nombrar a cientos de guitarristas que han tenido igual de influencia en mí.

Grabaste *Whispering Jack* con John Farnham, un gran hit que te llevó a hacer giras importantes ¿Qué nos puedes contar acerca de ello?

Trabajé con John por primera vez en 1985, antes de grabar *Whispering Jack*. En mi opinión, es el mejor vocalista masculino de todos los tiempos y es un honor increíble tocar en su banda. Tenía muy poca experiencia cuando comencé a trabajar con él, pero me ha apoyado durante todos estos años. Se lo debo todo.

De allí pasas a los USA con Nelson y otra vez un gran éxito de ventas...

después los proyectos con TJ Helmerich ¿Cómo era la escena para la música instrumental de guitarra en los 90s?

TJ y yo lanzamos nuestro álbum de debut “*Quid Pro Quo*” a mediados de 1992 y desafortunadamente era el principio del fin para la música instrumental.

La música grunge había tomado una posición importante en la industria y los solos de guitarra estaban pasados de moda, así que supongo que llegamos demasiado tarde.

La escena todavía existía, de hecho en ningún lugar fue tan vibrante como fue a mediados y finales de los 80s pero ya no era lo mismo.

Has grabado 2 videos didácticos en 1994 y 2004 sobre improvisación en la guitarra ¿Qué aportas en ese sentido a algo tan tratado?

Mi primer video se tituló *Rock Fusion* y estaba centrado en mi

enfoque sobre la técnica de legato y también en mi estilo para tocar hybrid picking.

El segundo ya en DVD se tituló *Rock Guitar Improvisation*, que cubre estos temas con más detalle y también incluye una sección dedicada a mi técnica de slide guitar.

Cuando tienes que realizar un solo ¿Qué tienes en mente... la melodía, los cambios, algún motivo para desarrollar...?

Todas esas cosas. En última instancia estás tratando de encontrar algo que ayude a la canción, así que no se trata de demostrar tu propio ego. Solo intento ser musical y con suerte original.

¿Cuál es tu guitarra favorita ahora mismo?

Toco mucho con mi ESP Horizon Custom y también uso una ESP Vintage Plus que es una guitarra

tipo Strat. No estoy respaldado por ESP ni por nadie más en esta etapa, las uso porque son excelentes instrumentos, así que estoy muy feliz de tocar con ellos. Quizás algún día alguna compañía se acerque para tratar algún tipo de endorsement.

¿Qué amplificación usas para los directos?

Principalmente utilizo el Fractal Ax8 para los conciertos de John Farnham, ya que estamos haciendo muchos shows de múltiples proyectos en los que no tenemos prueba de sonido, así que sé que el Ax8 siempre sonará igual, sin importar en qué lugar.

Los amplificadores alquilados pueden ser muy diferentes, así que prefiero usar el Ax8, ya que los sonidos son excelentes y los efectos son de alta calidad.

¿Qué encontraríamos si miráramos en tu pedalboard?

Solo el Ax8 y dos pedales de expresión, es una configuración muy simple con grandes posibilidades.

¿En qué momento crees que se encuentra la guitarra en la actualidad? ¿Necesitamos algún guitar-heroe?

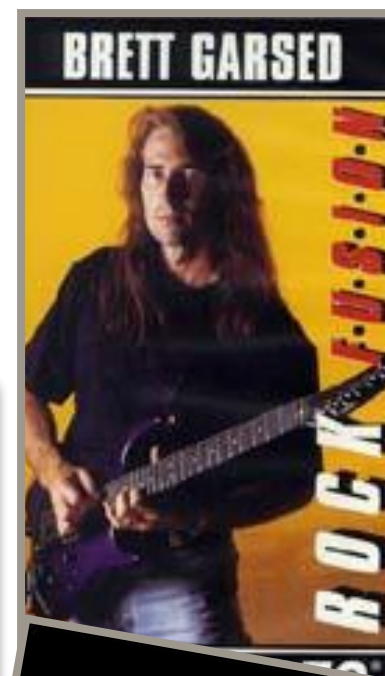
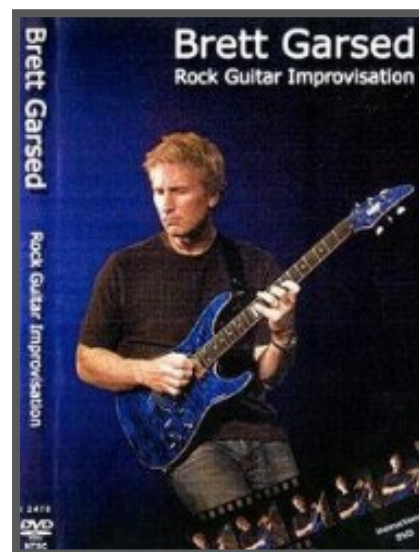
Creo realmente que las guitarristas mujeres van a tener un papel muy relevante en el futuro. Veo a muchas guitarristas increíbles en todos los estilos estos días, así que será genial ver como esto estará menos dominado por los hombres. En cuanto a los guitar-heroes siempre habrá alguno por ahí sin importar cuál sea la tendencia en la música popular.

¿Tienes algunos planes a corto plazo?

Solo disfrutar de la vida y con algo de suerte mejorar como músico. Me siento muy afortunado de poder vivir de esta manera, que

es todo lo que soñaba cuando era joven. Aunque definitivamente no doy nada por sentado, eso seguro.

José Manuel López





LA CAJA DE HERRAMIENTAS CREATIVA POR EXCELENCIA

NUESTROS AMPLIFICADORES CONECTADOS SIGUEN MEJORANDO EN SU CONSTANTE EVOLUCIÓN: AHORA CON **NUEVAS** ACTUALIZACIONES Y FUNCIONES.

MUSTANG™ GT 2.0 AMPLIFIER SERIES

NUEVOS MODELOS DE AMPLIFICADORES. **NUEVOS** EFECTOS. **NUEVOS** PREAJUSTES.

Fender®

Bluetooth + WiFi

CONECTA CON LA APLICACIÓN **Fender TONE**



©2018 Fender Musical Instruments Corporation. Todos los derechos reservados. FENDER y FENDER en letra de fantasía son marcas registradas de FMIC. Registradas en EE. UU. y otros países. FENDER TONE es una marca comercial de FMIC. La marca y logotipos con la palabra Bluetooth® son marcas registradas propiedad de Bluetooth SIG, Inc. Cualquier uso de dichas marcas por parte de FMIC es con licencia.



ANDREW SYNOWIEC

Actitud joven, mente adulta

Bienvenidos a esta nueva sección de Cutaway, en la que entrevistaremos a músicos representativos del mundo freelance mundial. El primero de ellos, Andrew Synowiec.

Andrew es uno de los pocos guitarristas actualmente considerados A-list en Los Ángeles, trabajando a diario en proyectos de alto perfil. Destaca su participación en bandas sonoras como:

“Coco”, “Frozen”, “Inside Out”, “Transformer: Aged of Extinction”, etc... Le considero como perfecto candidato a la primera entrevista por su posición intergeneracional.

En una tarde soleada de agosto, Andrew nos recibió en su estudio en Sherman Oaks, House of Syn, y mantuvimos una conversación que podéis disfrutar a continuación.



Hola, Andrew. Vamos a iniciar esta entrevista con tus comienzos. ¿Qué nos puedes contar acerca de tus primeros años aprendiendo y tocando guitarra en Maryland (USA)?

Tengo dos hermanos mayores y ellos son la razón de mi gusto por la música. Al principio iba a ser un baterista ya que mi hermano mayor ya tocaba la guitarra y me gustaba la idea de dos hermanos en una banda como mis admirados Van Halen o Pantera.

Entonces me di cuenta de que no empiezas a tocar batería de forma completa. Tienes que hacer todos esos rudimentos, por los que no me sentía muy motivado y, al mismo tiempo, mi hermano me animó a comenzar a tocar la guitarra. ¡Ok, genial! ¡Lo haré!

Durante mi adolescencia, en casa, no teníamos cable por tanto no había MTV. Todo lo que tenía eran tres cintas VHS que mis hermanos y yo usábamos para grabar las actuaciones musicales en Saturday Night Live, o cualquier concierto

“ ... No he encontrado esta ciudad (LA) tan competitiva como alguna gente piensa, si lo que hablamos es de lo negativo, de gente intentando quitar trabajos... ”

que fuese transmitido en televisión, como el de Led Zeppelin “The Song Remains The Same”.

Sentía una gran atracción por The Who porque en ese momento estaba sucediendo la reunión de “Tommy”. Mi primera guitarra fue una Yamaha de nylon. Todavía la tengo en casa de mis padres.

También, por otro lado, fueron muy importantes las revistas especializadas en guitarra de la época. Lo que era interesante al empezar a tocar la guitarra en el ‘89 es que shredding era el objetivo y la finalidad de ser guitarrista.

No fue hasta después que mis amigos de instituto comenzaron a sentirse atraídos por la música y formar bandas debido a la figura de Kurt Cobain. Acepté y disfruté

ambos estilos sin darme cuenta en ese momento que uno era la respuesta al otro. “¡Ambos están genial! ¡Bien!”.

En aquel momento estaba muy influenciado por John Petrucci y la gran influencia de este era Steve Morse. “¡Tengo que escuchar a Steve Morse!” Y desde ahí comencé a estudiarlo seriamente.

Me encantaba porque parecía un tipo tan normal. Pase gran cantidad de horas leyendo Guitar Player Magazine y revistas de guitarra, en general.

El me hizo tomarme la guitarra en serio. Hubo un paso natural hacia los Dixie Dregs, después John McLaughlin, por la admiración que Morse le profesaba. Posteriormente, Miles porque McLaughlin fue parte

de su banda y así sucesivamente. También fui descubriendo nueva música en la biblioteca.

Comencé a tomar lecciones con un guitarrista famoso local porque quería ampliar mi conocimiento. Este profesor acababa de graduarse en Musician Institute y aun no sabiendo jazz per se, había adquirido bastantes conocimientos y estaba feliz de compartirlo conmigo.

Era un profesor increíble. Más tarde tuve un profesor de guitarra clásica por iniciativa de mis padres. Me mantuve asistiendo a su clase por un tiempo en espera de aprender algún material de Yngwie pero no fue así. Este profesor enseñaba el mismo material a todos sus alumnos y no contaba con ese repertorio. Entonces, me di cuenta de que necesitaba un profesor de guitarra jazz y encontré uno fabuloso que me tomo bajo su ala.

Era más que un profesor. Este guitarrista había estado en Berklee. El era uno de los nuevos referentes del jazz en Maryland. Vivía en un apartamento y se mantenía haciendo

eventos privados, bodas y conciertos en clubs. Pensé: "Wow, yo podría hacer eso".

Un paso posterior en tu carrera fue estudiar en la Universidad de Miami – Frost School of Music. ¿Cómo ocurrió?

Este último profesor que he mencionado me animó a atender una escuela de música en una de las grandes ciudades de Estados Unidos. Me dijo: "Sal del nido, ve lejos, a una de estas grandes ciudades, que te pateen el trasero y después decide que quieres hacer".

En esos momentos estaba pensando en ir a NYC y ser un artista superviviente. Mis padres realmente querían que fuese a una escuela con personas "normales". Steve Morse había ido a la Universidad de Miami por lo que fue una elección fácil. Creo que en esa época mi sueño era formar algo así como Dixie Dregs II.

Un profesor de guitarra allí causó una gran impresión en mí, debe ser uno de los mejores en el mundo.

No graba álbumes. Es un tipo de Texas que se trasladó a Miami y estudió allí. Su nombre es Randall Doolohan. está retirado ahora. Es como una enciclopedia de armonía a la guitarra.

Era alucinante como destilaba material que parecía inexplicable. Incluso mejor, tenía la habilidad de escucharte y decir algo como: "No tienes facilidad en tocar sobre acordes semidisminuidos.



Aquí tienes un ejercicio y estas 3 canciones (¡sabía cualquier canción existente!) donde puedes aprender eso. Ve y escúchalo."

También me enseñó a aprender por mí mismo y cada día todavía sigo practicando sus ejercicios. Su clase de lectura a primera vista era magnífica. La uso cada día. ¡Gracias, Randall!

En cuanto a la exposición a diferentes estilos, siempre me sentí como una oveja negra porque los jazzeros pensaban que era un rockero y los rockeros, que era un jazzero.

Cuando fui a UM me convertí en un jazzero snob. Después de un tiempo, por sorpresa, en mi camino a casa al terminar mi primer año, mi padre vino a recogerme y de Miami a Maryland hay un camino de 20 horas conduciendo. Mi padre tenía un cassette de Billy Joel "Greatest Hits".

Yo pensé que iba a ser un infierno un viaje de 20 horas oyendo esa música pero después de unos minutos, me di cuenta de que era una música

increíble y una interpretación a la par. Instantáneamente me enamoré de nuevo de la música pop con la que había crecido.

Tres meses más tarde conocí a mi esposa, novia en ese momento, y a ella le gustaba escuchar “la peor música posible” pero trataba de explicarme porqué le gustaba cierta canción o artista.

Estas conversaciones me pusieron de vuelta en el mundo real, por decirlo de alguna forma.

Coincidiendo con ese momento, fui con una agrupación a tocar a NYC para actuar y lo odié. Un año después, y con la misma formación, fuimos a LA y me encantó. Sentí que pertenecía a este sitio.

También ocurrió que durante mis años en Miami, establecí amistad con algunos de los músicos que formaban parte de la banda de Shakira y fui a verlos ensayar.

Conocí a Tim Mitchell allí y vi su rack, el lugar donde ensayaban (estaban ensayando en el American Airlines Arena. ¡Menuda sala de

ensayo!). También conocí a Dan Warner. Él es “El Tipo” en Miami. El tipo más increíble, fue mi mentor. Siempre tenía tiempo para cualquier pregunta tonta sobre equipo, a cualquier hora del día. Le debo grandes dosis de gratitud. Fue durante este tiempo que pensé en mudarme a LA.

¿Cómo fue tu periodo en Miami después de graduarte en la Universidad?

Creo que todo empezó a despegar después de recibir una llamada para tocar en un disco de Chayanne.

El productor era un antiguo alumno de UM.

Fui a su casa y tenía un estudio modesto, pero para mí, parecía ser la cosa más increíble del mundo. Me encantó la experiencia y me sentí como en casa.

Tenía todo planeado. “Here is the part”. Todo escrito. Era un álbum para Sony por lo que tuve un buen pago en el cheque de la Unión (sindicato de músicos americanos). Recuerdo abrir el cheque y mi mujer

comentar: “Esto es lo que te gusta hacer, ¿verdad?”

Era una edad donde te preguntas: “ok, ¿qué va a pasar al final?”. Recuerdo ir a Best Buy y comprar el CD. Lo escuché y me di cuenta que las guitarras estaban enterradas en la mezcla (risas). Pusieron mi apellido de forma equivocada. Es parte del asunto y me siento en paz con ello.

Durante ese tiempo pensé cual debería ser el siguiente paso. Estaba arruinado y no quería mudarme a una nueva ciudad en esa situación ya que había hablado con alumnos de mi universidad, que posteriormente se habían trasladado a NY, y todos comentaban que tenían que hacer otros trabajos diferentes a la música para poder sobrevivir. Esto me hizo darme cuenta que no podía mudarme a otra ciudad sin tener bastantes ahorros.

Mi mujer iba una año después que yo en el transcurso de su carrera universitaria y para terminar, necesitaba un año más que yo en la mía.

Me presenté para una plaza de profesor asistente en la universidad. Conseguí el trabajo y eso supuso un Master gratis y un sueldo básico para cubrir gastos.

En ese momento ya había decidido trasladarme a LA. El plan era dejarme la piel trabajando, vivir tan barato como pudiese, ahorrar al máximo y trasladarme a LA.

Justo antes de hacerlo, conseguí un tour con una artista de Miami llamada JD Natasha, lo que me mantuvo muy ocupado y ganando mucho dinero.

En ese momento, te trasladaste a LA. ¿Cómo fue?

Así es. Me trasladé antes de graduarme, realmente. Puse todas mis cosas en un Honda Civic y conduje hasta LA. Tenía un amigo con el que había estudiado “film composing” en UM y que se encontraba en LA. Me quedé en su sillón por un tiempo. En ese momento, estaba haciendo aún el tour con JD Natasha. Él no tenía coche, así que hicimos un trato. Yo no lo necesitaba al estar en gira.

Cuando finalmente te trasladaste a LA algo que era tu objetivo. ¿Sentiste que estabas suficientemente preparado para todas las situaciones que te esperaban?

Esa es una buena pregunta. Musicalmente yo creo que estaba preparado. No estaba preparado socialmente. Soy el chico de la costa este que siempre era puntual y muy "Tipo A". Bien, tienes todo ese elemento psicológico de ser músico y todavía estoy intentado descifrarlo.

¿Cómo te manejas con una escena tan competitiva en una gran ciudad como Los Ángeles?

No he encontrado a esta ciudad tan competitiva como alguna gente piensa, si lo que hablamos es de lo negativo, de gente intentando quitar trabajos... quizás una o dos personas así he encontrado en mi carrera, pero no es la regla.

Los lugares en que sentí verdadera competencia fue cuando fui a audiciones para giras. Apareces y hay como 50 personas que son idénticos a ti (risas). "Oh, este es

joven, corte limpio, no tattoos". Cada persona está bajo ese perfil. Ahí se puede sentir esa sensación de competitividad.

Conseguí alguno de esos gigs, incluyendo la dirección musical. Tuve la oportunidad, por tanto, de estar al otro lado. Te das cuenta que muchas de las personas responsables de tomar decisiones, no pueden diferenciar a un buen instrumentista de otro que no lo es. "¿Trabajo tan duro para que este sea mi mundo?"

Esto me llevó a enfocarme más y más en la escena de grabación en estudio. Sentí que era más mi área. Quería formar parte de esa escena.

¿Cómo fue esa transición de enfocarte desde el trabajo en directos al trabajo en la escena de grabación?

Rebobinando un poco, estaba trabajando con la banda de Gordon Goodwin y ya estaba comenzando a tener sesiones en ese círculo. El tour con Jordan Sparks, Madison Square Garden, Good Morning

America, abriendo para Alicia Keys... "¿Queremos que te vengas con nosotros de gira!".

Y yo les dije: "Genial, pero el 9 de Julio tengo una sesión para Disney.

No puedo hacer el concierto. Y creo que en Agosto tengo otra sesión que puede crear conflicto".

Su respuesta fue "¿Qué?". No daban crédito. Mi pensamiento era:



aunque esas dos sesiones sean lo único que tenga en ese tiempo, esas dos sesiones son donde realmente quiero estar.

Hace poco escuché una gran frase: "Ve a dónde eres celebrado, no dónde eres tolerado".

Todo lo que intenté hacer desde que llegué a LA fue poner mi pie en el mundo de las sesiones.

Cuando te mudaste, ¿Eras lo suficiente maduro para saber que no tenías que agradar a todo el mundo?

Eso es, no puedes agradar a todo el mundo. Creo que hay que descifrar a quien debes agradar. Es la parte más dura. Siento que es mejor no "crear la escena antes de rodarla".

Soy como un ratón de iglesia, porque hay demasiados grandes personalidades en la sala de grabación. También debes descubrir cuál es tu personalidad, quién eres tú de forma natural. Lo que eres puedes cambiarlo hasta cierto punto pero no del todo. Comencé a darme cuenta de quién era realmente. No soy Steve Lukather, y eso es ok. Solo hay uno y

es genial. Yo no estoy "cableado" de la misma manera, pero quizás puedo ofrecer algo que propio mío y hay un lugar para ello.

Creo que es parte de todo esto, averiguar esa parte personal tuya y como aplicarla musicalmente.

¿Llegaste a esta conclusión tras tu traslado a LA o antes?

Sobre ese tiempo. Pasé gran cantidad de sufrimiento en Miami tratando de descubrirlo. Y quizás algo también aquí en LA.

¿Cómo conseguiste el puesto en la Big Phat Band?

Un amigo me llamó para un gig. Era una banda que un amante de la música había formado con algunos mercenarios.

Después de algunos conciertos decidió grabar un disco.

El productor para ese álbum era y es un amigo cercano de Gordon (Goodwin). Este productor trabaja mucho en LA y ha hecho muchos trabajos con Gordon.

Grabamos ese disco en el estudio de grabación LAFX. Uno de los charts no estaba siendo exitoso. Estaban teniendo algún problema en la grabación de las partes y, finalmente, me decidí a comentar: "Creo que el bajo está tocando lo que está escrito pero el resto de la banda está acentuando el "and" del "dos" en lugar del..." y el pensó, puede leer y tocar (risas).

Esto trae a colación que no es solo la oportunidad de conocer a alguien y todo pasa. Una semana anterior a esa grabación toqué con la Big Band de Chris Walden, quien es un increíble arreglista y compositor.

El bajista de la banda era el mismo que tocaba en la banda de Gordon. El dijo "Hey, tocas genial, ¿Sabes? Grant (Geissman) está muy ocupado con su show de TV ahora y no podemos encontrar un suplente.

Es difícil encontrar alguien que pueda tocar rock, jazz y que también sepa leer". Después vino la sesión. En este momento hay dos personas hablando de ti.

Como resultado, un bolo en Palm Springs con la Big Phat Band. Era un concierto en un evento de esos "raros" pero esto seguro que pensaron: "probémosle aquí porque nadie le verá si no lo hace bien".

Me enviaron los CDs físicos, así como los charts físicos también y estuve escuchándolos todo lo que pude antes del concierto.

¿Cuál fue tu primera sesión de grabación para una banda sonora en la que participó una orquesta completa?

Creo que fue una sesión con Chris Walden. Recibí un email del Service (servicio de contratación de la unión de músicos en USA). Eso era algo grande. "Aparece en Fox", decía. "¿Dónde está eso?", me preguntaba (risas). "Necesitas una guitarra acústica", decía. Y yo pensaba: "Hmmm... noooh, yo quiero usar todo mi equipo".

Y así hice, llené mi coche con todo mi equipo. "¡Nunca sabes!" (risas).

Llegué y aluciné. Sonaba increíble. Recuerdo diciéndome que yo no tocaba hasta la última composición y que podía estar por allí mientras.

Estaba sentado en la parte de atrás del estudio y George Doering entra. “¡Dios mío!” George estaba tan relajado...

Creo que estábamos grabando, en realidad, una demo. Chris quería usar la orquesta completa para esa demo, aprovechando otra sesión y por eso era la última canción del día.

Era una canción con onda Western en Drop D y George estaba al dobro. En el papel podía ver las dos partes. Dos pentagramas: uno con la parte de guitarra acústica y otro con la parte solista de Dobro.

George tocó increíblemente bien, con esa fantástica reverb. No podía creer como de relajado estaba, como si estuviese esperando en la cola de la frutería. En mi caso, sólo intentaba no ponerme nervioso.

Y tras esta experiencia, pensé: “¡Lo hice! ya he tocado en una sesión con George Doering. Ya he llegado”

(bromeando). Pero pasaron 4 años hasta la siguiente vez que trabajé en una sesión con él de nuevo. ¡Siempre te mantiene humilde!

Andrew, tú tocas ahora a diario con músicos de clase mundial. ¿Qué te hace decidir a quién llamar cuando es referente a proyectos personales?

Primero factores personales, seguro. Porque necesito sentirme cómodo con esas personas. En relación a mis propias grabaciones o el concierto del Baked Potato (con Tim Pierce) quería poner ahí afuera que hago muy diferentes estilos.

Cuando comienzas a trabajar, hagas lo que hagas, la gente te relaciona con ello y siempre te da más de eso.

Para bien o para mal, establece tu tripulación. Yo toco con estos músicos, pero quizás no todo el mundo sepa que también toco con estos otros.

Por ello, siempre trato de contratar a gente diferente de con quien estoy relacionado por mi carrera en el estudio de grabación.

Últimamente te he visto tocar bastante con tu Les Paul. ¿A qué se debe?

Físicamente, creo que es más fácil de tocar que una Stratocaster. La escala corta, la facilidad para los bendings. Hay algo en la forma en que la guitarra suena. Ciertamente, puedo hacer cualquier cosa con ella. Puede ser agresiva o puede ser dulce. Está configurada para tener dos volúmenes, un tono maestro y un corte de bajos en uno de los pots.

Cuando me trasladé a LA, era un usuario de PRS. Después me di cuenta de que debería aprender a tocar una guitarra tipo Strat. Me forcé a hacerlo. Conseguí una Tom Anderson Strat.

Tomé una lección con Carl Verheyen y me dijo: “¡Eres un chico Strat!”. Yo pensé: “Sí, lo conseguí, ahora puedo ir a por cualquier otra cosa” (risas). Llegó un punto en el que quería estar cómodo en todas las guitarras posibles para una sesión por lo que practiqué con una guitarra diferente cada día.

Andrew, muchísimas gracias por pasar un rato con nosotros. Una pregunta final para concluir ¿Cuáles son tus planes en un futuro cercano?

Estoy bastante feliz con mi carrera como músico de sesión, cada día es diferente y hace que se mantenga fresco. ¡En ocasiones tengo más trabajo del que puedo realizar! En el futuro, me gustaría encontrar tiempo para también tocar mi propia música.

Tengo un álbum que será lanzado a principios del 2019. Un álbum que fue grabado completamente en vivo en el estudio, en un día y que tiene como invitado especial a mi amigo Tim Pierce en algunos temas.

Pablo Padilla



2013 Verve Records
Produced by Giorgio Moroder
Guitar - Andrew Synowiec
Bass - Dave Marotta
Drums - Erik Eldenius

Recorded at Jungle Room
Studios

Downbeat 10 a.m. con Andrew Synowiec

Era la primera vez que trabajaba para Giorgio (Moroder). Llevé un par de guitarras. Tenían un demo del tema. Siempre identifique el sonido de guitarras en las producciones de Giorgio con Nile Rodgers. Cuando nos hizo escuchar el tema por primera vez, comencé a crear diferentes partes de guitarra pero parece que el estaba en un momento de su carrera en que quería evitar eso y eso me hizo pensar en algo diferente, no tan lleno, con más espacio

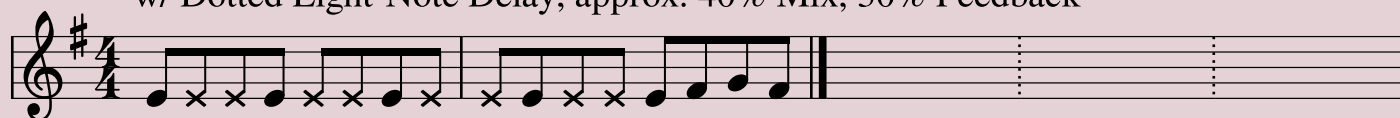
♩ = 120

La Dolce Vita

Donna Summer & Giorgio Moroder

Ex. 1

w/ Dotted Eight-Note Delay, approx. 40% Mix, 30% Feedback



El quería un feel de directo mezclado con la programación. En la mezcla de auriculares teníamos la programación y una pista vocal. Giorgio es "vieja escuela". No nos hizo hacer demasiadas tomar de la misma cosa. Tan solo buscaba el patrón de bombo para una parte, la guitarra solo toca aquí y aquí y este sería el patrón de bajo. Cambiamos esto y aquello. "¡OK, a por ello!"

♩ = 120

La Dolce Vita

Donna Summer & Giorgio Moroder

Ex. 2





15CB

L I V E . P L A Y . P L A Y

Córdoba



GUILD M 240 E

El arma del trovador

Uno no sabe si allá por los años 50 del siglo pasado, de haber dispuesto aquellos constructores casi visionarios de guitarras o amplis de la tecnología actual, habrían realizado los instrumentos tal y como los hicieron, seguramente no. Habrían disfrutado de mejores herramientas que les habrían llevado a conclusiones diferentes.

Sin embargo, aquellas imperfecciones se convirtieron en responsables de unos sonidos que forman parte de nuestro bagaje musical y es muy difícil superar eso, por lo que no siempre las novedades son bien aceptadas en un mercado marcadamente conservador como es el del instrumento musical.

Guitarras técnicamente mucho mejor resueltas no gozan del beneplácito del guitarrista.

Teniendo esto en consideración compañías que gozan de un background de cerca de 70 como es el caso de Guild, ponen su empeño en recuperar

instrumentos que estética y sonoramente encajan perfectamente en los requerimientos del guitarrista contemporáneo, aunque para ello hayan debido poner al día algunas parte del diseño para mejorar, por ejemplo, lo confortables que puedan ser a la hora de tocar o para poder proponer unos precios de venta competitivos y cercanos al guitarrista.

Revisando el catálogo acústico de Guild damos con un modelo realmente interesante abundando en la reflexión anterior, la Guild M 240 E Trovador perteneciente a la colección Westerly de la marca.

ANTECEDENTES, PALA, MÁSTIL

El modelo está basado en la Guild F-20 que en su versión sunburst data de 1958, se diferencia de aquella fundamentalmente en las maderas porque la M-240 emplea aros y fondo de caoba mientras la F-20 los proponía de arce. Además de esto, también algunos detalles secundarios como la pala, logo, pastilla...

La M-240 E tiene un cuerpo de talla pequeña que podríamos situar a mitad de camino entre una concert y una parlour. Es ligera, presenta unos acabados más que correctos





y un aspecto muy atractivo. Debido al poco peso del cuerpo es posible que la guitarra tenga tendencia a cabecear al tocarla de pie, de ahí que inteligentemente hayan ubicado el pin para enganchar el strap en la parte baja del tacón y de esta manera compensar el posible cabeceo.

La pala está acabada en negro mate, tiene el perfil open book con el centro elevado y presenta un clavijero Guild Vintage Style Open Gear en Nickel, 14:1 Ratio que cumple con la afinación perfectamente. La cejuela es de hueso.

El mástil es de caoba, aunque en su web especifica que el perfil es en "C" Slim, en realidad tiene un perfil compuesto que va desde una "V" suave en la zona de los "country chords" hasta el "C" en la parte más alta, para facilitar la interpretación en caso de solear por esa zona.

El diapasón es de palorrosa con un radio de 16", también puede presentarse en pauferro dependiendo de fechas de producción. Los trastes que incluye son 20 medium jumbo.

CUERPO, ELECTRÓNICA

El cuerpo está realizado con una tapa de abeto sólida y aros y trasera de caoba. Destacar que la trasera es arqueada. Presenta un bracing en "X".

Está acabado en un vintage sunburst satinado. Muestra un puente de palorrosa con selleta compensada de hueso

Las medidas son de 35 cm en su parte más ancha trasera y presenta una profundidad de 10,5 cm. Unas dimensiones poco comunes, parece que te falta tamaño bajo del brazo cuando tocas con ella por primera vez, si vienes de una dreadnought por ejemplo.

La guitarra monta una pastilla pasiva DeArmond Tone Boss, Nos detenemos un poco con ella porque es interesante.

La manera de amplificar una guitarra acústica puede ser a través de distintos sistemas, piezos, previos, micros internos o externos... todas tienen sus pros y sus contras.

En el caso de la Tone Boss sin duda aporta valor añadido al instrumento, dado el respeto que mantiene a la sonoridad de la guitarra, no se acopla, no reproduce sonidos del cuerpo, ofrece piezas polares individuales para conseguir un buen balance entre cuerdas y un sencillo control de volumen. Todo ventajas.

En esta guitarra viene en color crema/tortoise, también se puede conseguir en blanco y en crema si la compras independientemente. Además no necesita una instalación invasiva para la guitarra, se ajusta a la boca y la entrada de Jack queda en el pin trasero de sujeción de la correa, sencillo y eficaz.

No en vano DeArmond es la marca de la compañía fundada por Harry DeArmond que viene fabricando pastillas desde los 40s con un buen número de patentes y en donde destacan los pioneros modelos de pastilla flotante que se incorporaban a las archtop de jazz. Desde aquellos tiempos ha sido proveedor para Guild Guitars.



SONIDO, CONCLUSIONES

Este tipo de guitarra por su diseño suena especialmente bien en fingerpicking, el espacio entre cuerdas aporta comodidad para esta interpretar con esta técnica, viene con una acción muy baja y define bien las notas, es blandita de tocar teniendo en cuenta que viene con un 0.12

Ofrece unos medios brillantes por lo que suena natural para folk, blues o country. Cuando le atacas con fuerza, rasgueando, toma un volumen interesante y acompaña perfectamente.



Ficha Técnica

Fabricante: [Guild](#)
Modelo: M-240 E Trobadour
Cuerpo: Tapa abeto sólido, aros y fondo de caoba
Mástil: Caoba
Diapasón: Palorrosa
Trastes: 20 Medium Jumbo
Cejuela: Hueso
Puente: Palorrosa
Hardware: Cromado
Clavijero: Guild Vintage Style Open Gear
Pastillas: DeArmond Tone Boss
Controles: Volumen
Entrada de Jack: Lateral
Acabado: Sunburst Vintage

Al conectar la Tone Boss, la cosa se anima, el fondo sonoro es diferente para cualquiera que esté acostumbrado a los sistemas piezoeléctricos, al ser pasiva tiene una salida menor y deja libertad al ataque de la mano derecha.

Al no disponer de control de tono tal vez un preamp externo o un amplificador aporte mayor control sobre este y si además se dispone de efectos se integran muy bien.

Seguimos sorprendiéndonos por el hecho de que haya disponibles a la venta guitarras que te pueden ofrecer todo lo que otorga esta M-240 E por un pvp de alrededor de los 450 €.

Cómoda de tocar, con un buen sonido, amplificable y muy buen look. Si buscas una acústica de estas características, esta es una opción ganadora.

José Manuel López



**SIEMPRE
IMITADO.
NUNCA
DUPLICADO.**

PRESENTANDO

LA JAGUAR® DE LA PLAYER SERIES

NUEVAS PASTILLAS. NUEVOS COLORES. TONO AUTÉNTICO.

Fender®

JAGUAR DE LA PLAYER SERIES COLOR AZUL VERDOSO

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



FENDER

65' Stratocaster

UNA GUITARRA ICONO

Hay pocos instrumentos que forman parte del imaginario colectivo del guitarrista, instrumentos que trascienden lo que son en si mismos, van más allá de lo que es una guitarra o un bajo e independientemente de su estado e incluso su sonido, son objeto de deseo. Una Burst 59, tal vez alguna pre-war Martin...



En el mismo plano se encuentra la mítica Fender Stratocaster serie L y esa es la guitarra de la que vamos a hablar en este artículo, como siempre con humildad, sin sentar cátedra, pero reflejando la visión de Cutaway al respecto de este tipo de instrumentos.

En concreto es una Stratocaster con número de serie L 80107 del año 1965.

PALA Y MÁSTIL

La pala es el diseño clásico de Stratocaster, en arce, se ve el logo que empleó Fender entre final del 64 y el 65 denominado "transition".

El clavijero debería ser un nickel-plated de Kluson, pero ha sido sustituido por un Grover. La afinación es precisa en este instrumento. Están también dos tutores para que las cuerdas entren en los afinadores con el ángulo correcto, aunque originalmente sólo habría uno tipo mariposa.

La cejuela de hueso da paso al mástil también de arce, de perfil "C", suave, cómodo y sobre él un diapasón de palorrosa brasileño "veneer".

Debido al uso y a las consabidos retrasteos del instrumento, el grosor del diapasón parece menor al habitual, en él se encuentran alojados 21 trastes medium y los marcadores de posición de nácar en los lugares habituales.





De construcción bolt-on se une al cuerpo por cuatro tornillos con un neck plate donde se ve el número de serie de esta mítica serie L.

CUERPO Y ELECTRÓNICA

El acabado de esta guitarra es Olympic White, amarillado por el paso del tiempo.

En el "finish" a la nitrocelulosa, se observa a su vez el "crackelado" que han originado los años de antigüedad, le confiere un aspecto muy interesante si te gustan los instrumentos vintage, claro está.

El cuerpo es de aliso que reemplazó en 1956 al fresno empleado hasta entonces, un golpeador de tres capas guarda la electrónica de esta guitarra que monta tres pastillas single coil originales, al igual que las tapas de los potenciómetros cubiertas en plástico ABS.

El switch selector de pastillas es de cinco posiciones, por lo tanto no es original al ser este de tres en principio.

Un puente Stratocaster previo a 1971 con el níquel envejecido, y la entrada de jack terminan el frontal de esta guitarra.

En la parte posterior se observa que le faltan un par de muelles y la tapa que ocultaría esa cavidad.

Aquí el acabado de la nitro se ve muy interesante.

SONIDO Y CONCLUSIONES

Aquí se nota el porqué de la fama de estas guitarras, su sonoridad, su tono forma parte de los sonidos que hemos escuchado en miles de discos.

La guitarra desenchufada tiene mucho sustain. Se puede resumir en "tonazo" lo que nos ofrece, como

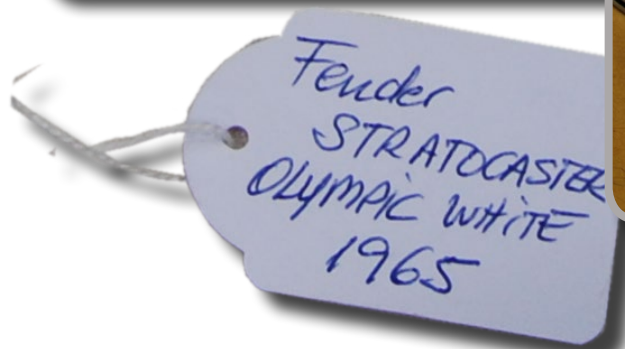
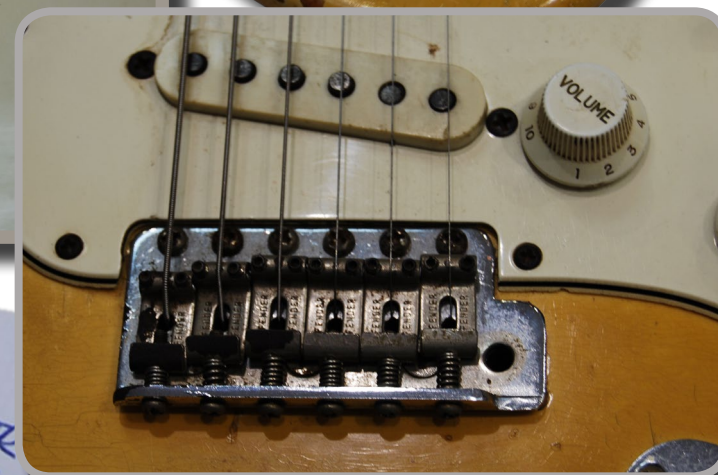
siempre la mejor manera de describir los sonidos es que los escuchéis en los enlaces que llevan a la web donde se puede ver en los vídeos lo que es capaz de darnos esta serie L.

La sensación al tocarla es muy inspiradora, aquí no se trata de valorar el precio de una guitarra así, ni siquiera si es apropiada para girar con ella, eso son otro tipo de cuestiones...lo importante es lo que esta guitarra es capaz de transmitir, eso en realidad no tiene precio.

José Manuel López

Ficha Técnica

Marca/modelo: [Fender Stratocaster 65](#).
Serie L
Cuerpo: Aliso
Mástil: Arce
Diapasón: Palorrosa de Brasil
Forma mástil: "C"
Cejuela: Hueso
Trastes: Medium
Puente: Original Fender seis selletas
Hardware: Cromado
Clavijero: Grover sustituto de Kluson
Golpeador: Tres capas
Controles: Tres: volumen y tonos
Entrada Jack: Frontal
Pastillas: Tres single coil originales
Acabado (Color): Olympic White



RGAIX6FMTGF

IRON LABEL

RGDIX7MPBSBB

METAL TO THE CORE

Ibanez.com 

 **Mogar**
www.mogarmusic.es



CORDOBA C4-CE

EL COLOR DE LA CAOBA

Dentro de la serie Iberia, Córdoba Guitars ofrece una amplia gama de modelos con cuerda de nylon con unos precios asequibles y que se encuentran focalizados en guitarristas que se inician o en quien busca una segunda guitarra que no le rompa la hucha y dé una respuesta correcta y fiable.

Pertencientes a esta gama nos hallamos con modelos tanto acústicos como con sistema de amplificación incluidos, la Córdoba C4-CE pertenece a estos últimos y además viene con cutaway y un acabado sunburst de dos tonos, por lo que nos encontramos con una guitarra de corte moderno, que oscila alrededor de los 400 € de precio de venta al público y que además cuenta con una tapa de caoba africana maciza.

Apriori unos argumentos interesantes ¿Le echamos un vistazo?

CONSTRUCCIÓN, PALA, MÁSTIL

La guitarra tiene unos acabados correctos, no se ven restos de cola, los trastes están bien limados y alineados, las notas suenan con igual volumen en todo el diapasón, perfecto.

Solo se encuentra disponible en un color, el Edgeburst, que es un sunburst de dos tonos con un degradado muy suave que permite ver el vetado de las maderas, el acabado es en poliuretano satinado.

La guitarra ofrece un look austero y a la vez atractivo.

La pala es la habitual en las guitarras españolas de Córdoba y viene con el clavijero Córdoba Gold con Pearl Buttons, bastante ornamentado y que sostiene la afinación perfectamente.

La cejuela es de hueso y tiene una longitud de 50mm (2")

El mástil es de caoba con un perfil en "C", se une al cuerpo en el traste 12, sobre él un diapasón de pauferro con 19 trastes, formando una unidad estable y confortable para tocar con su longitud de escala de 650mm (25 1/2")

Presenta un alma dual para posibles ajustes a la que se accede desde la base del mástil.

CUERPO, ELECTRÓNICA

La característica principal del cuerpo de la C4-CE es la tapa de caoba africana sólida junto con aros y trasera de caoba, sumadas al acabado Edgeburst la convierten en una guitarra distintiva.

Otras especificaciones son los detalles estéticos provenientes de los bindings de arce y los adornos en la roseta del soundhole (3 1/3") realizados en abulón contribuyen a la imagen que comentábamos antes.

El braceado de la tapa está estructurado en la disposición fan, es decir los puntales de madera internos para el refuerzo de la misma están en "abanico", como siempre,



agradecemos al maestro constructor Antonio Torres su aportación en este sentido a finales del siglo XIX. El puente es de pauferro y la selleta de hueso.

La guitarra incluye instalado un sistema activo de amplificación Fishman Sonitone con dos controles, para tono y para volumen a los que se accede por la boca de la guitarra. La toma de Jack está instalada en el pin trasero de la guitarra para sujeción del strap.

rico, natural y dinámico sin alterar o colorear el timbre del instrumento.

La guitarra funciona muy bien en contextos folk, bossa nova, jazzys, para comping en baladitas rock... desde luego no es muy flamenca, va de otro palo.

En el video que acompaña el artículo se aprecia. Como siempre una visita a tu punto de venta favorito y un chequeo confirma las expectativas.

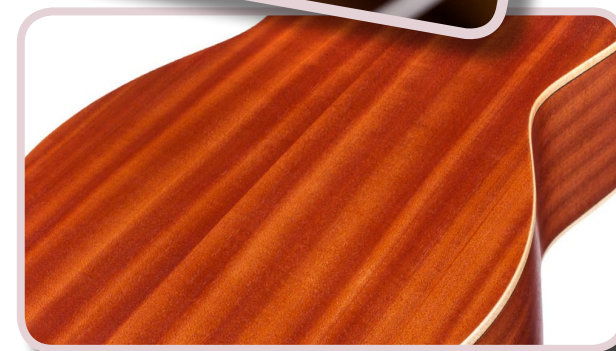
José Manuel López

SONIDO, CONCLUSIONES

La guitarra destaca sonoramente hablando por sus frecuencias medias que le dan un tono redondo y cálido.

Es algo distinto al de las guitarras clásicas que incluyen tapa de abeto por ejemplo, donde están más presentes los graves, esta es más redonda y sin embargo suena definida, con una proyección de volumen menor.

Enchufada, el Fishman hace su trabajo y cobra mucha vida con un sonido



CLASSICS NEVER DIE



Starfire V



Made TO BE Played
SINCE 1953



20:14

de JORDI CANIVELL

EL NACIMIENTO DE UNA GUITARRA

Hace unos meses, vi a nuestro redactor jefe de didáctica Jacopo Mezzanotti con una guitarra un tanto diferente a lo que vemos habitualmente y que desde luego no fui capaz de identificar. En realidad aún es un prototipo en su fase casi final. Me informé de que se trataba con una cierta curiosidad, no perdamos de vista lo conservador que puede llegar a ser el mundo de la guitarra y esta no parecía muy conservadora de aspecto.

Jacopo me contó más sobre ella y de inmediato pensé que podía ser interesante para nuestros lectores, pero esta vez no un review habitual ¿Qué mejor manera que el diseñador, padre de la idea y Del desarrollo posterior, nos hablara sobre ello?

Contactamos con el responsable y esto es lo que nos ha contado al respecto. Amigos, la historia de la 20:14 de Jordi Canivell



20 = 14

EL ORIGEN

En el verano de 2014, me vinieron a la memoria unos dibujitos que durante muchos años me perseguían y pensé: ¿Por qué no ahora?

Me propuse que, si me proponía, sería para hacer una guitarra diferente y quise crear una guitarra laboratorio.

Es de decir, que resultara muy fácil cambiar sus partes por otras con características acústicas diferentes para ver como afectaban estos cambios en el sonido final. Así también se podría incidir en su aspecto sin recurrir a un especialista.

Tapa armónica con tornillería fácilmente intercambiable, pastillas de rápida sustitución, mástil de ángulo variable, ideas que han ido desembocando en diversas patentes.

Tenía que pensar en un sistema constructivo muy preciso y constante, diseñar y fabricar bajo estas premisas, y esto quería decir hacerlo todo digitalizado y automatizado.

A la vista de la complejidad que iba adquiriendo el proyecto, fui formando un equipo de personas para que me ayudaran a desarrollarlo.

EL EQUIPO

El ingeniero Jordi Gavalrà ha sido el responsable de interpretar y perfeccionar las ideas que a mí me traían de cabeza.

También forman parte del equipo, el luthier Jordi Pros que ha hecho valer su visión práctica y, sobretodo, sus conocimientos en electrónica que han

permitido hacer posible el sistema de pastillas intercambiables, la modularidad y la combinatoria de los elementos electrónicos vía circuitos impresos apilables.

El guitarrista Marcel Cavallé es el responsable de los diferentes test a los que sometemos a nuestras guitarras para sacar conclusiones, y además, ha gestionado la colaboración con otros guitarristas entre los que destacan David Soler y Jacopo Mezzanotti.

Y todo esto, necesita una organización que yo soy incapaz de conseguir. Los conocimientos y la capacidad de trabajo de la ingeniera Marta Hereu han sido decisivos en los momentos en que el proyecto podría haber naufragado.

EMPRESAS COLABORADORAS

El luthier catalán Josep Melo se interesó en el proyecto desde el primer momento y sus conocimientos sobre el trabajo con madera armónica han sido providenciales.

También BlumeProt ha estado en el desarrollo de prototipos desde el principio.

Sapse, fabricante de circuitos impresos nos ha ayudado en el desarrollo de nuestros propios circuitos.

Eurecat ha colaborado en el desarrollo de las planchas de fibra de carbono que utilizamos para hacer el sándwich con la madera de la tapa armónica.

... la electrónica, de diseño propio, permite su instalación de forma apilable o modular y ampliarla según las necesidades de cada guitarrista ...

EL INSTRUMENTO

Como he dicho antes, 2014 fue el año que empezó todo. Como los americanos dicen Twenty-Fourteen para referirse a ese año, pues eso: ¡20:14!

La 20:14 es una guitarra eléctrica de cuerpo vacío (o hollow body) con la tapa armónica intercambiable, construida con un sándwich de madera y fibra de carbono con el objetivo de conseguir tres cosas: estabilidad dimensional, resistencia a la flexión y buenos resultados acústicos.

El mástil tiene 25" de longitud con el perfil variable en forma de V en el traste 1 hasta la forma C plana en el traste 21.

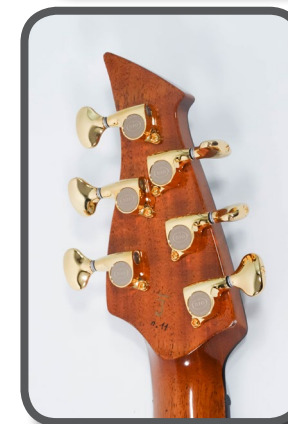
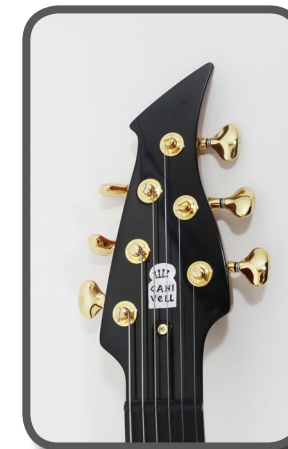
El diapasón tiene el radio progresivo y va de 9,5" en el traste 1 hasta 12" en el traste 21.

Este diseño facilita tocar fingerpicking en la zona del traste 1 del mango y digitaciones rápidas en la zona del traste 21.

La unión del mástil con el cuerpo BalancedNeckSystem, es una patente propia que protege el diseño que permite bascular el mástil en relación al cuerpo de forma que las cuerdas siempre pasen por el centro geométrico de giro.

Esta geometría permite que el puente siempre se pueda situar en el mismo punto de la tapa, sea cual sea la basculación del mástil.

La electrónica, de diseño propio, permite su instalación de forma apilable o modular y ampliarla según las necesidades de cada guitarrista. También permite un gran abanico de opciones de uso: selección de bobinas



de cada pastilla (serie-paralelo-single), selección de pastillas (neck-bridge-blend) selección de circuitos (magnético-piezo-midi) en todas las combinaciones posibles. También permite adjudicar la función de los potenciómetros dobles (V*T / V+T o V+V / T+T).

También protegido por patentes, nuestro Fast Interchangeable Pickup Cartridge permite la sustitución de cada pastilla de forma rápida y sencilla obteniendo una paleta sonora enorme, solamente limitada por la oferta de pastillas en el mercado y combinable con las opciones mencionadas antes.

CONSIDERACIONES

Diseñando el aspecto de nuestra guitarra, buscaba la inspiración en lo que ya había en el mercado pero con el objetivo de diferenciarlo, sin ser rompedor.

Que no fuera una copia, sino un pequeño homenaje a los grandes diseños preexistentes.

El resultado, a nuestro parecer, ha sido lo que podríamos llamar un diseño de inspiración "tecno-retro".

Siempre hemos trabajado para obtener el mejor resultado que hemos sido capaces de ofrecer a nuestros clientes, fruto de muchísimas horas invertidas en R+D, con todos los recursos a nuestro alcance y siempre seleccionando los mejores materiales que ofrece el mercado. También trabajando para mejorarlos si nos ha parecido necesario y posible.

No pensamos que esta guitarra sea mejor que cualquier otra disponible en el mercado, pero sí que ofrece posibilidades innovadoras que esperamos sirvan para abrir nuevos caminos de experimentación musical a los guitarristas.

Jordi Canivell
CEO Aclam

Diseño y dirección del proyecto 20:14





NOS VAMOS DE VIAJE

Aunque el verano ya es historia y todos hemos vuelto a la rutina diaria, el músico se muestra como un viajero incansable durante todo el año, llevando a cuestas su instrumento.

De todas las formas de viajar de que dispone sin duda el avión es la más temida de todas, ya que no han sido pocos los instrumentos perdidos o dañados durante los trayectos, convirtiéndose lo que debería ser un vuelo placentero hasta el destino en

una verdadera pesadilla. Pero hoy no hablaremos de como transportar nuestro instrumento en un avión, esto daría para un libro entero, sino de cómo transportar en general nuestro instrumento y las diversas opciones que tenemos en el mercado para ello. Hoy hablaremos de fundas y/o estuches. Apretaros el cinturón que empieza el viaje.

Tanto si somos profesionales como amateurs en esto de la música, tarde

o temprano nos tocara viajar seguro. Puede ser un viaje largo o corto, pero sea por el medio que sea debemos siempre contar con una buena protección para nuestro instrumento, de lo contrario todo puede acabar en desastre.

Así que no está de más invertir un dinero en una buena funda o estuche. A continuación os daremos unas pautas para que su elección sea lo mejor según vuestras necesidades.

Pero antes echaremos un vistazo rápido a lo que podemos encontrar en el mercado.

Hoy en día podemos encontrar tres tipos de protecciones para nuestro instrumento: funda blanda (gigbag), estuche rígido (case) o los llamados flight-case.

La división responde no tanto a lo que nos aporta en cuanto a prestaciones sino a los materiales con que están fabricadas.

Las fundas blandas acostumbran a tener una protección más pequeña en su interior, normalmente unos 20-30mm de espuma rígida, que nos

Si las cremalleras pueden ser estancas mejor que mejor, porque así la lluvia no penetrara, pero insistimos en que deben ser de calidad.

Al igual que las correas para la sujeción de la espalda o el asa para la mano, partes que usareis a menudo.

Estas deben tener un buen acolchado y ser ergonómicas si es posible ya que puede que os toque transportar la funda muchas veces y si son cómodas vuestras manos y espalda os lo agradecerán.

Teniendo estos dos puntos controlados lo siguiente que debemos mirar, más allá de la estética, es que la tela exterior sea si es posible impermeable. Es un punto a favor del fabricante y se agradece en los días de lluvia.

No todas las marcas utilizan materiales impermeables así que una solución es comprar una funda de plástico para la propia funda.

Por ultimo pero no menos importante, deberíamos ver con que cantidad de bolsillos exteriores contamos ya que es importante tener un poco de espacio para al menos un par de cables, pilas, un bloc de notas y otras cosas que necesites de forma puntal.

La funda debe ser funcional y practica pero no por tener muchos bolsillos o maletas supletorias será más buena, simplemente será más llamativa y en algunos casos puede que hasta no sea más funcional.

Lo primordial aquí es la protección del instrumento, como en el resto de opciones. En el mercado encontrareis miles de opciones pero si os fijáis en esos aspectos que hemos comentado no os equivocareis en la elección.

Vamos a por los estuches rígidos.

Los estuches rígidos como su propio nombre indica, son estuches formados por un perímetro de espuma rígida expandida, que a la vez sirve de protección. Luego este armazón de espuma se puede revestir de tela o de plástico tipo ABS.

Con ello diferenciamos los estuches de espuma rígidos y los estuches rígidos (ABS). Como en el caso de las fundas blandas, aquí también encontramos muchas variantes en diseño tanto interior como exterior así que nos tendremos que fijar en algunos aspectos concretos para elegir el que mejor se adapte a nuestras necesidades.





Si buscamos máxima protección nos decantaremos por un estuche rígido tipo ABS ya que estos cuentan con un exterior de termoplástico que aporta junto a la espuma interior una protección inmejorable.

Pero cuidado aquí, porque hay plásticos y plásticos. Debemos ver que el fabricante utilice un buen material sino la protección puede no ser la esperada. Por lo que respecta al interior, la gran mayoría de este tipo de estuches es la misma, espuma rígida expandida que se cubre con tela de terciopelo de colores diversos.

Lo que debemos tener en cuenta aquí es que el interior tenga un buen apoyo para el mástil, así evitaremos problemas o movimientos del instrumento durante el transporte. Otro aspecto muy importante en este tipo de estuches son el tipo de cierres ya que aquí no disponemos de cremalleras (en los estuches de espuma rígida si tenemos).

Es importante ver que sean de buena calidad, colocados en sitios adecuados y que todo el armazón de plástico

tenga los refuerzos de aluminio necesarios para que el estuche pueda resistir estructuralmente.

Si tenemos esto controlado el resto ya es estética, con forma rectangular, de trapecio o dibujando la silueta de un instrumento, da igual, lo importante es el grado de protección y la calidad de sus materiales.

En cuanto a los estuches de espuma rígida podríamos decir que sirven los mismos parámetros que en el caso de las fundas blandas ya que no deja de ser una funda blanda

(exteriormente) pero con estructura rígida o semirrígida.

Con ello nos referimos a que están recubiertos de tela, que debe ser impermeable si es posible, presentan cremalleras y uno o más bolsillos exteriores. En este caso debemos tener en cuenta lo citado antes al respecto. Interiormente también debemos ver si presenta una buena protección y apoyo para el mástil, como en el caso de los estuches tipo ABS.





Por último tenemos a los deseados y temidos flight-case. Digo esto porque para muchos músicos el flight case es la protección en mayúsculas y por tanto son objeto de deseo pero para muchos otros son lo contrario, ya que representan demasiado peso y precio elevado.

Aunque esto va a gustos y como el mercado es global y amplio podemos elegir la opción que mejor se adapte a nuestro bolsillo y necesidades.

Sobre el flight case diremos que consta de una estructura exterior de contrachapado de 2-3mm de espesor, reforzada con unos perfiles perimetrales de aluminio y que su interior se compone por espuma rígida de alta densidad que se corta a medida de cada instrumento muchas veces.

Este aspecto hace que el flight case sea la opción más artesanal de todas, siendo por tanto su precio más elevado.

También su nivel de protección es la más elevada de todas, aunque no es el primero ni el último caso que

...sea cual sea vuestra opción recordad que la prioridad antes que la estética es la protección...

veremos de un músico al que le han roto el case en un vuelo debido a su extrema rigidez, siendo esta misma rigidez y su elevado peso su talón de Aquiles muchas veces.

A pesar de ello, el flight case es la mejor opción si vamos a estar viajando constantemente en avión y queremos máxima protección y estar tranquilos.



Pero para contar con un buen case debemos fijarnos en los siguientes aspectos: buena calidad del contrachapado exterior y sus correspondientes refuerzos de aluminio. Que su interior tenga espuma de buena calidad y sobretodo que tengamos un buen apoyo del mástil.

Si la espuma interior puede dibujar la silueta del instrumento mejor que mejor, ya que las opciones que dejan espacios en el interior no ofrecen una protección tan buena.

Exteriormente pocas variantes vamos a encontrar ya que casi todos los modelos son prácticamente iguales estéticamente. Sea cual sea vuestra opción recordad que la prioridad antes que la estética es la protección.

La calidad de los materiales determinara esa protección por eso descartad precios baratos o marcas desconocidas, ya que eso casi siempre significa calidad dudosa.

Pensad bien en vuestras necesidades, cuanto tiempo estaréis viajando y de qué forma, en la comodidad ya que posiblemente os tocara llevar encima la funda o estuche muchas horas a la semana.

Una vez tengáis esto claro, entre todas las opciones, buscad la de mayor protección, vuestra apuesta será a caballo ganador.

Xavier Lorita

POWERCAB

BIENVENIDO AL MUNDO FULL RANGE



El nuevo Powercab™ es el complemento ideal para guitarristas y bajistas que usan pedaleras de emulación digital. Un altavoz Full Range de 12" que reproduce con total fidelidad tu señal, tal y como debe sonar y con la potencia necesaria para el directo. Además, incorpora ajustes de pantalla on-the-go y salida XLR. El modelo PLUS permite además la carga de archivos IR. Por supuesto, totalmente compatible con tu HELIX, Firehawk o POD.

POWERCAB I12



POWERCAB I12 PLUS



LINE 6

www.line6.com/powercab/

 facebook.com/europeline6/

YAMAHA

es.yamaha.com

TEORÍA DEL AJUSTE DE GUITARRAS (II)

LA TORSIÓN ÓPTIMA DEL MÁSTIL

Hola a todos.

Si en la anterior entrega estudiamos la vibración de las cuerdas, en ésta comprenderemos cómo la torsión del mástil afecta definitivamente, para bien o para mal, en el ajuste de la guitarra.

El mástil de la guitarra, además de dar las notas acortando o alargando su longitud, tiene la función de aguantar la tensión de las cuerdas.

Esta tensión produce una curvatura que es compensada (en casi todas

las guitarras de cuerda metálica y en algunas españolas) mediante el alma de la guitarra.

EL ALMA DE LA GUITARRA

El alma de la guitarra es una barra de acero que se regula mediante una tuerca situada en alguno de los extremos del mástil. El alma ayuda a contrarrestar la tensión de las cuerdas. Cuanto más prieta está la tuerca, el mástil se hace más rígido. Cuanto más floja, el mástil se hace más flexible.

En la foto 1 podemos observar tres almas. La de la izquierda es un alma Gibson de guitarra, la del centro es un alma de bajo Gibson (más larga) y la de la derecha es un alma de bajo reforzada.

En los mástiles de las guitarras se produce un equilibrio entre la tensión de las cuerdas, la rigidez de la madera y la fuerza del alma; que ayuda a la madera a contrarrestar la fuerza de las cuerdas.

El alma es el "árbitro" en esa lucha constante entre la tensión de las cuerdas y la rigidez de la madera.



foto 1

En esta situación de equilibrio, los cambios de humedad y temperatura provocan variaciones en la rigidez de la madera, por lo tanto, los mástiles se comban o enderezan en función de ella.

Mediante el apriete o afloje del alma conseguimos el punto de equilibrio óptimo. Es muy habitual que cuando se comba un mástil, los guitarristas bajen las cuerdas a través del puente, y cuando se endereza las suban.

En ambos casos, lo normal es que la guitarra trasteen por zonas del mástil. Lo correcto es ajustar el alma en lugar de subir y bajar las cuerdas a través del puente.

El correcto ajuste del alma de la guitarra es vital para conseguir un buen ajuste del instrumento, mediante su ajuste conseguiremos la torsión óptima del mástil.

LAS TORSIÓN ÓPTIMA DEL MÁSTIL

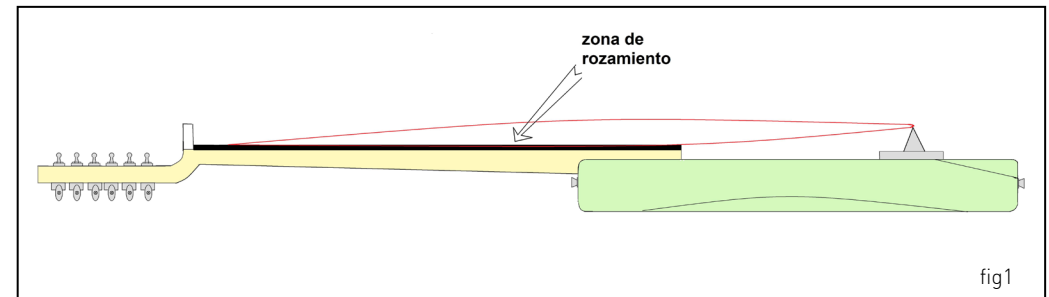
En la próxima explicación y gráficos, veremos una guitarra en la que la elipse de las cuerdas, así como la torsión del mástil están completamente exagerados, su misión es únicamente que comprendas los conceptos, en ningún caso que el mástil se deba combar tanto.

En próximas entregas referentes a la práctica de los ajustes veremos exactamente cuanta torsión es la correcta.

Contrariamente a lo que mucha gente cree, un mástil perfectamente recto no suele ser lo ideal de cara a un ajuste de la guitarra.

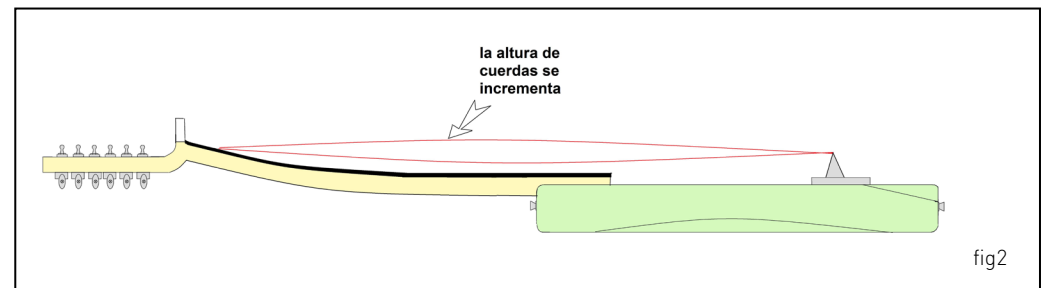
El por qué radica en la elipse de las cuerdas. Si la cuerda vibra en elipse, y el mástil está completamente recto, es muy

probable que las cuerdas trasteen en los 7 primeros trastes (fig 1)

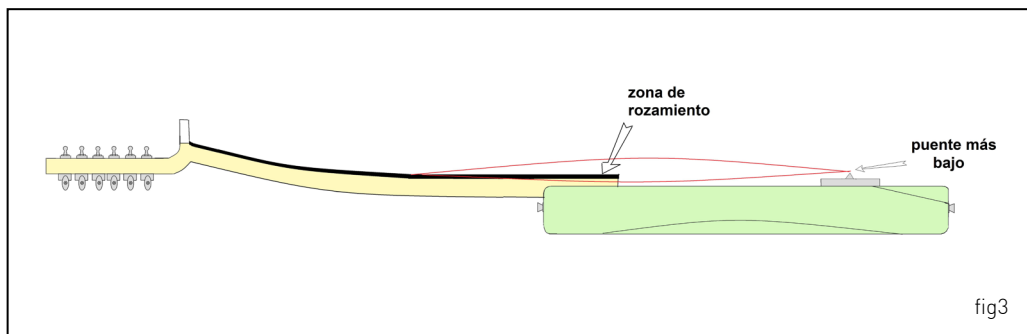


El mástil no se adapta a la elipse de las cuerdas. Recordemos que en los primeros trastes, al ser mayor la longitud de la cuerda que al pulsar en los últimos, la elipse es mucho mayor. Aunque la altura de las cuerdas sea alta, ese trasteo se seguirá produciendo, especialmente si pulsamos fuerte la cuerda.

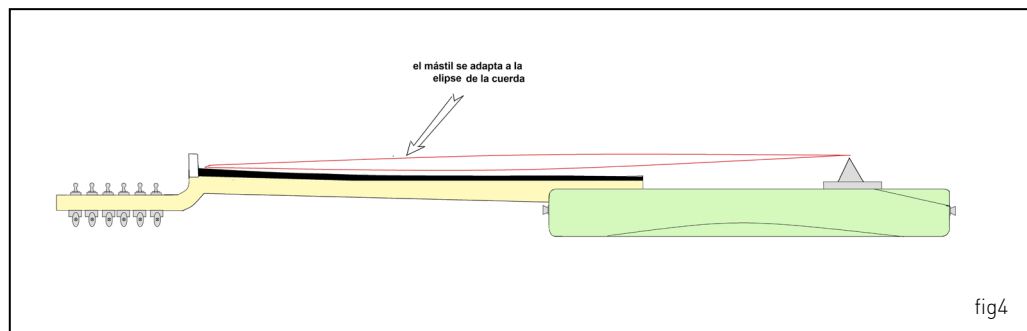
En sentido contrario, al torsionar en exceso el mástil, la altura de las cuerdas se eleva sustancialmente (fig2)



Si bajamos la altura de las cuerdas en el puente para contrarrestar la elevación (fig3), empezaremos a notar que el trasteo se produce ahora entre los trastes 7 y siguientes, siendo especialmente notorio entre el 9 y el 15. El trasteo se produce porque el final del diapasón se eleva a medida que se pulsa la cuerda por la zona central del mástil.



Un ajuste óptimo sería aquel en el que el mástil tiene una ligera torsión que se adecúe a la elipse de las cuerdas. De esta manera conseguimos que las cuerdas (especialmente la 6ª y 5ª, las de mayor elipse) no trasteen en los primeros trastes, así como que las cuerdas no se eleven en exceso (fig4).



En el gráfico podemos ver como la cuerda tiene ahora el espacio suficiente para no trastear en los primeros trastes, pero la altura no se ha elevado en exceso (como sucedía en los gráficos 2 y 3).

EN RESUMEN

El punto óptimo de torsión depende del gusto del guitarrista. No existe un ajuste único del mástil. Aunque podemos extraer dos principios y una conclusión:

1.-Los mástiles más rectos favorecen la comodidad a costa de un ligero trasteo en los primeros trastes (especialmente si se pulsa muy fuerte).

2.-los mástiles con una ligera curvatura favorecen que la guitarra no trasteo en los primeros trastes (incluso al pulsar muy fuerte), aunque derivan en una altura de cuerdas más alta o, si se bajan las cuerdas en el puente, un trasteo notable desde el traste 7º a los últimos.

La conclusión es que los guitarristas que pulsen muy fuerte necesitarán más torsión que los que pulsen más débil, y que las guitarras que usen cuerdas más blandas requieren mayor torsión que las que monten cuerdas más duras.

La idea óptima podría ser dejar el mástil con la mínima curva que podamos sin que el trasteo en los primeros trastes llegue a ser molesto para nuestro gusto.

Juan Brieva

MODS PARA UN FENDER DELUXE REVERB REISSUE



Deluxe Reverb Reissue - la Reedición más fiel que ha hecho Fender hasta la fecha (con permiso del Bassman). Con unos pequeños ajustes puedes incrementar un poco la chichita, los medios, eliminar la aspereza del canal vibrato y conseguir que suene más parecido al original.

MODS BÁSICAS

Estos ajustes los puede hacer cualquiera, son muy sencillos y no necesitas saber de "litrónica". Con tener el ampli apagado basta. No son "mods" propiamente dichas pero sí pequeños ajustes para sacarle más jugo a tu Fender (se pueden hacer en cualquier Fender de dos canales).

A TENER EN CUENTA

para tocar en casa al 1 las diferencias van a ser mínimas, sólo recomendaría estas mods para el que lo vaya a tocar a partir del 2 de volumen (local, garaje, al aire libre, etc. ¡da mucha tralla!).

¡Ojete! Las válvulas están muy calenticas cuando el ampli está encendido.

Si las vas a sacar, apaga el ampli y échate un cigarrillo, hay que esperar un par de minutos hasta que se enfríen.

CAMBIAR LAS VÁLVULAS DE PREVIO

Prueba a cambiar todas las válvulas de previo por unas JJ u otras de marca. Las que vienen de serie son bastante justitas. La diferencia se nota cosa mala.

Las válvulas de previo tienen nueve pines en la base en forma de C (nueve pirulillos metálicos individuales que forman un círculo pero no llegan a cerrarlo) - saca la válvula despacito y con cariño y mete la nueva para que los pines coincidan con los agujeros dentro del zócalo.

Sólo hay una posición y lo único que tienes que tener cuidado es no forzarla a lo animal, que se doblan los pines. Si sabes abrir un Sugus sabrás cambiar una válvula de previo.

SACAR LA VÁLVULA DE PREVIO DEL CANAL NORMAL

Es la última válvula del todo, si le das la vuelta al cacharro es la que está a la derecha del todo. Al sacar esta válvula (sólo afecta al Canal Normal) incrementas la chicha del Canal Vibrato, sacando un sonido más dulce, más ganancia y algo más de volumen.

Si no tocas el Canal Normal va de coña, ¡una válvula menos que gastas! Esto es todavía más fácil que abrir un Sugus.

CAMBIAR LA VÁLVULA DE REVERB

De fábrica viene con una 12AT7 y aun así creo que es demasiado. A partir del 3 se hace demasiado cavernosa y poco usable a menos que le des al surf. Con una 12AU7 (tiene un 80% menos de ganancia que una 12AX7) domas mucho la reverb, el efecto no se nota tanto pero sí que se vuelve más "usable", pasando un poco a segundo plano.

Aquí las válvulas NOS son una auténtica delicia, sobre todo si están un poco gastaditas, son como un Sugus de limón de esos blanditos que te has dejado en el coche al sol.

CAMBIAR LA INVERSORA DE FASE

Esta mod le encanta al Cordobés - ¡dale más cera a tu DR, kiaaaaaaa! La inversora de fase de serie es una 12AT7, que tiene un factor de ganancia de 60%.

Cámbiala por una buena 12AX7 (con un factor de ganancia de 100) y verás cómo suena el bicho al 3. Ojo, no recomendado si lo que buscas es tener un buen techo limpio.



El DR se vuelve más cabroncete y pide más guerra, aunque no a todo el mundo le gusta, digamos que es como el Sugus de piña. A mí me encanta ¡Al Ataquer!

CAMBIAR EL ALTAVOZ

El que viene de serie me parece una maravilla. Los Jensen actuales no son ni la sombra de los originales pero

para mi gusto cumplen de sobra con su cometido y son de lo mejorcito en relación calidad/precio para Fenders. Aun así hay gente que habla maravillas de los Weber, Kendrick y demás.

Prueba a cambiarle el altavoz si te va la marcha. Ahora mismo tengo un Jensen de 35w de la misma serie que el que lleva el Reissue y el ampli no respira tanto como con el original

pero me encanta, es más apretado y contenido, más guerrerete y le da un rollo más Sugus de naranja, mi favorito.

Para cambiarlo, primero hay que quitar el cable que conecta el altavoz al chasis del propio altavoz, déjalo enchufado al chasis (el cable se divide en dos y tiene dos colores, blanco y negro, apunta cuál va al terminal positivo + y cuál va al terminal negativo - del altavoz).

Luego hay que quitar los cuatro tornillos del panel delantero con el grille (cuatro tornillos negros que están por dentro, a los lados del mueble), sacarlo con cuidadito por la parte delantera, soltar las ocho tuercas y meter el nuevo. Sigue el procedimiento inverso para volver a colocarlo, no tiene ningún misterio.

OJO con ciertos altavoces rollo "vintage" que sólo llevan 4 agujeros (Celestinos V30s, por ejemplo). Ahí te toca invocar a Santa Dremel y cepillarte 4 tornillos.

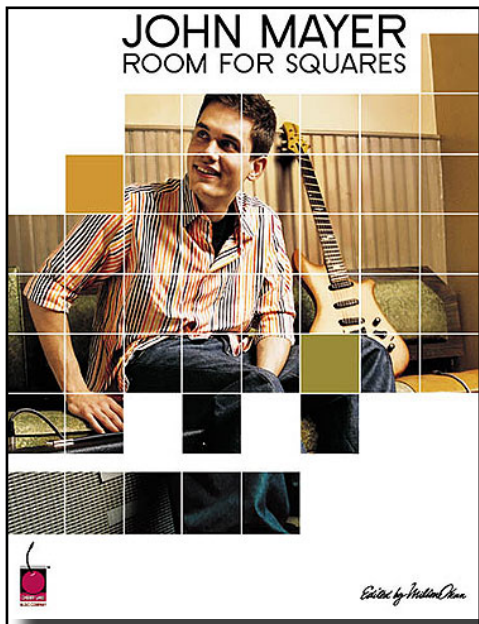
¡Ni se te ocurra taladrar el altavoz para hacerle 4 bujeros! También ojete, el altavoz no sale por detrás porque toca con los trafos del chasis, hay que soltar el panel delantero sí o sí.

Y esto es todo por el momento.

Chals Bestron



Multimedia

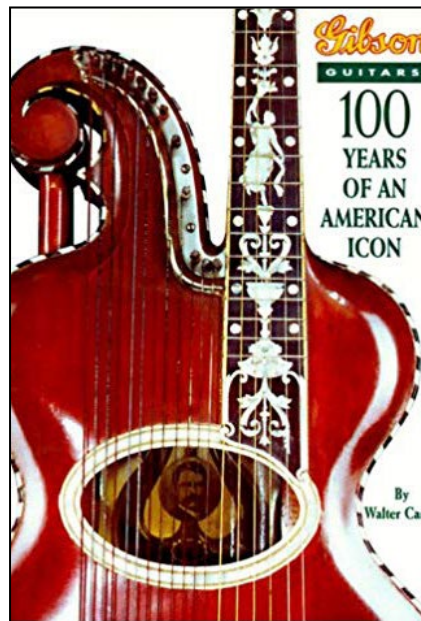


JOHN MAYER
ROOM FROM SQUARES

En este libro nos encontramos con las transcripciones supervisadas por el propio John Mayer de su álbum Room From Squares.

Mayer es uno de los talentos de la música norteamericana de los últimos años, reconocido popularmente como compositor y cantante, goza del éxito popular. Esto además se adereza con el hecho de ser un guitarrista muy completo, con un estilo muy particular y dotado para el blues, como lo demuestra las invitaciones del propio E. Clapton a su Crossroads.

Una manera de aproximarnos a sus temas y a sus curiosas disposiciones de acordes.



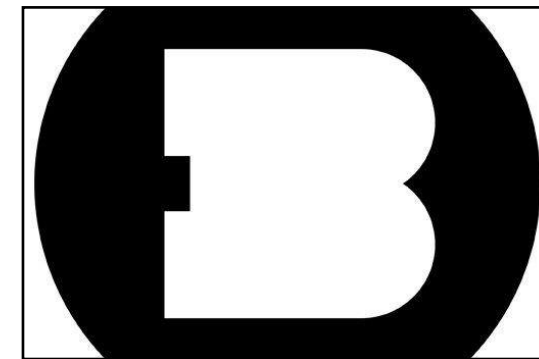
GIBSON GUITARS. 100 YEARS OF AN AMERICAN ICON. \ Walter Carter
General PublishinGroup

Este libro de más de 300 páginas encierra en él la historia de uno de los clásicos de la guitarra del siglo XX, Gibson Guitars.

Desarrolla cronológicamente toda la evolución de la marca en siete etapas que el autor llama "eras" y que corresponden a diferenciadas épocas de Gibson, desde los inicios en 1894 hasta cien años después.

Más de 600 ilustraciones entre fotos y planos provenientes de los archivos de Gibson y colecciones privadas, le dan frescura y atractivo a la lectura quedando instrumentos y artistas con sus instrumentos plasmados en él.

Un retrato de la evolución de la música popular del ragtime y las big bands hasta el blues o el rock and roll queda reflejada a través de las guitarras y demás instrumentos de cuerda Gibson. Muy buen trabajo.

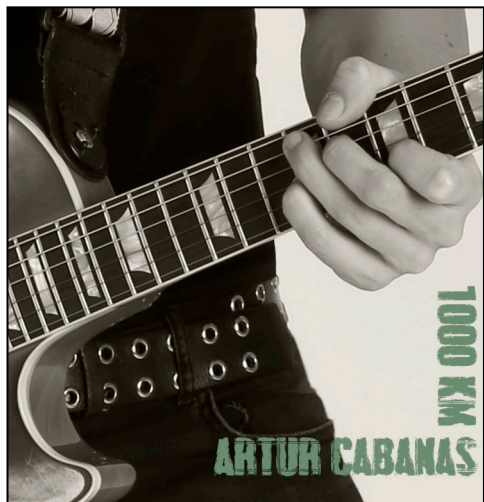


LA BLOGOTHEQUE

La Blogotheque muestra en su canal de YouTube una forma en la que las personas experimentan la música. Filman sesiones íntimas en escenarios poco comunes donde los artistas presentan sus canciones en formatos acústicos. Si quieres disfrutar de su trabajo puedes visitarlos en su página web, desde Alicia Keys a Justin Timberlake -pasando por un ecléctico roster de artistas- están presentes en su sitio.



ARTUR CABANAS / 1000 KM



Artur Cabanas nos presenta esta vez un trabajo en formación de cuarteto con una formación de lujo donde además de él mismo a la guitarra y teclados se encuentran, Toni Mateos a la batería, Miki Santamaría al bajo y Ed Roth a los teclados que incluyen Hammond B-3 y Fender Rhodes. El proyecto consta de 9 temas de corte instrumental con unas referencias de base rock y blues con algunas pinceladas jazzys, donde la melodía está desarrollada principalmente por la guitarra de Artur.

Podríamos describirlo como una exposición de temas que crean imágenes propias de una narrativa cinematográfica y podrían transmitir la sensación que provoca cierto tipo de paisaje.



DOC AND FRIENDS / TWENTY FIVE YEARS AGO



Doc and Friends es la puesta en escena de un proyecto iniciado por Esteban Abad hace más de 25 años, donde coinciden su pasión por el blues y por la guitarra. Ha sido un proceso lento, pausado, moldeado por las circunstancias de la vida y por las ganas de aprender y mejorar con cada experiencia vivida. Atrás quedaron las bandas de la juventud y una larga brecha en el tiempo, que le ha traído hasta este punto.

25 Years Ago es el primer resultado de Doc and Friends. Un trabajo muy intimista que recoge 9 temas que giran entorno al Rock and Roll, pero sobretodo al Blues. No hay ningún tema que no haya sido compuesto, fruto en cada caso, de una profunda reflexión y una motivación muy concreta y personal del autor.



ACERCAMIENTO A LOS DOUBLE STOPS

Los Double Stops son una herramienta que ha sido usada por guitarristas como Stevie Ray Vaughan, John Mayer, Eric Clapton, Mark Lettieri y Ben Eunson entre muchos otros (y solo por citar algunos).

Son básicamente aproximaciones en su mayoría diatónicas hacia otras notas de la escala que están en relación con el acorde y su función.

Veamos algunos ejemplos básicos, encontrarán la partitura y tablatura de los ejemplos en soundcloud.



Comencemos

Double Stop diatónico en la escala y acorde de C mayor:

En este caso estamos usando notas diatónicas de la tonalidad: D G E G y C D C E. Primero tocamos una por una para después tocarlas en forma de Double Stops

1

TAB 4/4

5 7 5 5 5 7 5 7

3 5 3 5

5 5 5 5

Podemos usarlos en todas las tonalidades para así ganar un poco de confianza con ellos. Veamos un ejemplo de estudio: Primero en cuartas y luego en terceras, todo diatónico.

Ejemplo 2

2

T
A
B

3 5 7 4 5 7 3 5 7 3 5 7 6 5 7 5 4 5 8 5 5 7

A continuación un pequeño lick en tonalidad de Bb.

Ejemplo 3

3

T
A
B

5 7 5 7 5 7 5 7 3 5 3 5 7 3 3 7 6 6 5 3 3 5

El siguiente ejemplo lo encontré hace algún tiempo en una canción de John Mayer llamada "Waiting on the World to Change" que se localiza en ese increíble álbum "Continuum". Esta es la frase.

Ejemplo 4

4

T
A
B

7 10 7 7 7 9 7 9

En contexto.
Ejemplo 5

5

Musical notation for Example 5, showing a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The melody features eighth and sixteenth notes, with triplets of eighth notes. The bass clef staff shows guitar tablature with fret numbers 10, 11, 12, 7, 10, 7, 7, 9, 7, 3, 4, 5, 7, 7, 7, 5, 5.

Para finalizar hay una pequeña pieza que escribí para mostrarles el alcance que pueden tener los Double Stops.

En este caso es algo muy básico que al final se mueve cromáticamente.

Pieza Final

Musical notation for the first system of the 'Pieza Final', showing a treble clef staff in 4/4 time. The melody consists of eighth notes and quarter notes. The bass clef staff shows guitar tablature with fret numbers 3, 3, 3, 5, 5, 5, 3, 3, 3, 3, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 8, 5, 5, 5, 5.

Musical notation for the second system of the 'Pieza Final', showing a treble clef staff in 4/4 time. The melody continues with eighth notes and quarter notes. The bass clef staff shows guitar tablature with fret numbers 8, 5, 0, 1, 1, 3, 3, 3, 3, 3, 5, 5, 5, 3, 3, 3, 3, 3, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 8, 5, 5, 5, 5.

The image shows a musical score for guitar. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a melody with several double stops. Below the staff is a guitar tablature (TAB) with six lines. The fret numbers are: 8, 10, 8, 9, 8, 8 on the first line; 8, 10, 7, 8, 7, 9 on the second line; 9, 10, 8, 7, 7, 8 on the third line; and 8, 8, 8, 8, 8, 8 on the fourth line. The fifth and sixth lines are empty.

Este ejemplo amplía el uso de los Double Stops en un contexto quizá de acompañamiento, también tiene algunos slides que van muy bien con el ambiente de la pieza. Para la interpretación pueden pensarlo de dos maneras una con púa y dedos (hybrid picking) y la otra solo con dedos.

Es importante que las figuras tengan el tiempo que se debe tener y así mismo que el sonido de la apoyatura sea claro.

Espero que esté todo claro y más aún que puedan entenderlo y aplicarlo a su propio sonido y proyectos. Estoy abierto a resolver dudas, preguntas y sugerencias así que no duden en contactar.

Saludos.



Cristian Camilo



cut Records
Estudio de grabación

www.cut-records.es

CONOCIMIENTO DEL MÁSTIL (I)

Hola a todos, a partir de este número voy a iniciar una serie de artículos relacionados entre sí que tratarán de facilitar el estudio de diversos elementos como las escalas, los acordes y los arpeggios.

Para ello voy a intentar que todo lo veamos desde un punto de vista práctico y que todo esté relacionado, digo esto porque muchas veces me he encontrado que guitarristas que ya llevan cierto tiempo y poseen algo de experiencia, tienen muchos conocimientos pero están un poco dispersos, es decir, les cuesta unir conceptos a la hora de tocar, por ello es interesante tratar de que todo aquello que aprendemos tenga algo en común con lo que ya sabemos.

Si nos vamos a lo más básico debemos partir de conocernos las notas en el mástil, como sabéis las cuerdas al aire, de sexta a primera son E A D G B E, pues bien teniendo esto claro debemos de ser capaces de localizar cualquier nota a lo largo del mástil automáticamente.

Con esto último quiero decir que debemos de llegar a cualquier nota sin necesidad de tener que contar por el mástil, este primer paso es fundamental para poder tocar con una cierta soltura, debemos pensar que tocar la guitarra es como hablar un idioma y ¿os imagináis que para decir una palabra como "pueblo" tuviésemos que empezar el abecedario desde la A hasta la P? pues eso es lo mismo que sucede cuando tenemos que contar

para saber que nota está en el traste x de la cuerda x.

Comencemos por repasar las notas, sabemos que las 7 notas naturales son C D E F G A B (Do Re Mi Fa Sol La Si) y que entre cada dos notas hay una distancia de un tono (2 trastes en la guitarra) excepto entre Mi-Fa y Si-Do que hay medio tono (un traste), como regla nemotécnica, hay medio tono entre las notas que tienen la letra "i" con la siguiente nota. A partir de aquí vamos a trabajar de dos formas, la primera localizando todas las notas en una sola cuerda y la segunda localizando una nota en todas las cuerdas.

Para lo primero vamos a comenzar en la sexta cuerda, y comenzaremos con



“... hemos puesto lo que será la columna vertebral de los conocimientos que estudiaremos en el futuro puesto que encima de estas notas iremos añadiendo las diferentes escalas, arpeggios etc ...”

las notas naturales, la sexta cuerda al aire es un E, por lo tanto en el primer traste tendremos un F, y un G en el tercer traste (Ejemplo 1). Pues bien ahora cogemos el metrónomo lo ponemos a 60 y tocamos cada nota a blanca (cada dos clicks del metrónomo) diciendo en voz alta el nombre de la nota que estamos tocando.

Al ser tan solo tres notas en apenas 30 segundos las tendremos asimiladas, una vez lo tengamos claro añadimos la siguiente nota en este caso el A que está en el quinto traste (Ejemplo 2), y realizamos la misma operación pero esta vez tratando de estar durante un minuto de seguido e intentando que no haya un solo error, una vez conseguido esto añadimos otra nota el B (séptimo traste) (Ejemplo 3), y así sucesivamente hasta llegar al traste 12 de tal forma que podamos poner automáticamente cualquier nota natural en la sexta cuerda (ejemplos 4-6), una vez tengamos esto claro añadiremos las notas alteradas (con sostenidos y bemoles).

Este proceso puede llevarnos unos 5 - 10 minutos y ese es el tiempo que aconsejo que dediquéis a este tipo de ejercicio cada día hasta que nos salga de forma automática. Una vez lo tengamos en la sexta cuerda repetiremos el ejercicio en las otras 5 cuerdas.

Esto hará que nuestro conocimiento del mástil de forma horizontal sea mucho mejor.

Una vez tenemos este trabajo realizado pasamos a localizar una sola nota en todo el mástil, para ello comenzamos con la nota E, y vemos que tenemos esta nota al aire en las cuerdas 1 y 6 y en el traste 2 de la cuarta cuerda (ejemplo 7), de nuevo ponemos nuestro metrónomo en 60 y vamos tocando entre esos tres E de forma aleatoria durante un minuto, una vez lo tengamos asimilado añadimos el siguiente E que lo encontramos en el traste 5 de la segunda cuerda (Ejemplo 8), y repetimos el proceso, para posteriormente ir añadiendo las notas E (Ejemplos 9-11) hasta localizar todas las notas E que se encuentran en los 12 primeros trastes.

Cuando podáis hacer esto con cierta soltura os propongo que cada día trabajéis con tres notas diferentes por ejemplo (C D E)(F G A)(B C#

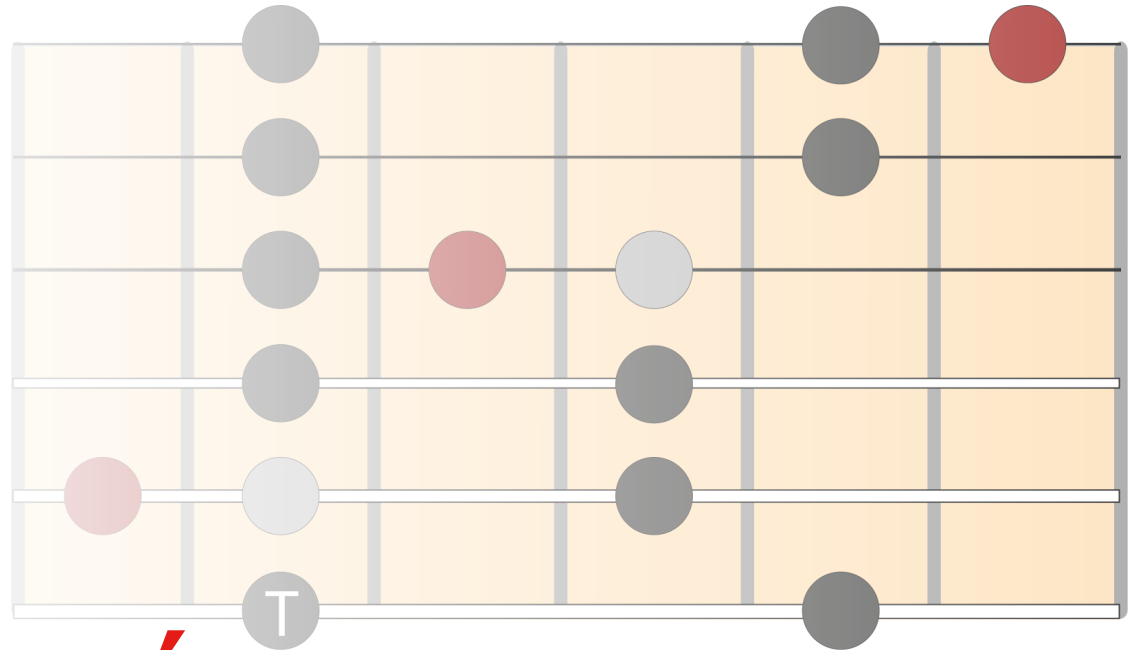
D#)(F# G# A#) de tal manera que cada cuatro días de estudio habréis pasado por todas las notas, también es recomendable que se piensen las notas como bemoles en lugar de como sostenidos.

Todo este trabajo puede parecer muy básico pero os aconsejo que le dediquéis un poco de tiempo puesto que el desconocimiento de las notas a lo largo del mástil es algo demasiado común entre los guitarristas noveles.

Con lo visto en este artículo hemos puesto lo que será la columna vertebral de los conocimientos que estudiaremos en el futuro, puesto que encima de estas notas iremos añadiendo las diferentes escalas, arpeggios etc... Como siempre espero que el artículo os resulte útil.

Pablo García





BLUES Y PENTATÓNICAS

DOS ELEMENTOS FUNDAMENTALES DEL GUITARRISTA

El blues y la guitarra han compartido muchos caminos juntos. Sin duda este estilo ha sido un elemento principal en el desarrollo del instrumento y de la técnica.

La escala pentatónica es uno de los primeros recursos que nos enseñan para empezar a improvisar en un blues. Es una escala que tiene un poder “mágico”, algo que aún desconocemos.

Encontramos pentatónicas en un gran número de canciones infantiles, en la música tradicional de países con importante sustrato celta, así como en la música tradicional de África occidental, de los países de la cordillera de los Andes, de Grecia, en las tierras altas

de los montes Tatras al sur de Polonia, en Hungría, hasta llegar a las melodías populares de Corea, Japón, China y Vietnam.

Bobby Mc Ferrin lo demostró en el World Cience Festival del 2009, cuando hizo cantar una melodía al público, que automáticamente y sin darse cuenta, cantó los intervalos de la escala pentatónica mayor.

Pero... **¿Qué tienen en común el blues con la escala pentatónica?** ¿Por qué tocamos una pentatónica menor en un blues mayor? ¿Es verdad que todas las notas de la escala suenan bien con los acordes del blues?

Vamos a descubrirlo juntos en este artículo.

BLUES

El blues se desarrolla a partir de 1900 en Estados Unidos y se convierte en uno de los estilos musicales más populares en el mundo, influenciando a otros estilos, como el swing, el jazz y el rock and roll.

A parte de ser un género musical, el blues es también una estructura musical. Hay diferentes estructuras del blues en la historia. En este artículo utilizamos la más popular que es de 12 compases.

I7	I7	I7	I7
IV7	IV7	I7	I7
V7	IV7	I7	V7

Esta es la estructura con los grados de la escala. Utilizamos ahora en nuestro ejemplo un blues en G mayor. Substituimos entonces los grados con los acordes

G7	G7	G7	G7
C7	C7	G7	G7
D7	C7	G7	D7

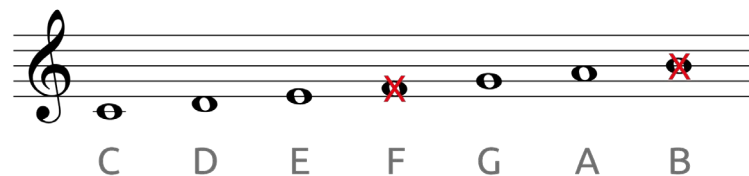
ESCALA PENTATÓNICA

Como sugiere el nombre, la escala pentatónica o pentafónica es una escala de 5 notas.

Podemos construir una escala pentatónica utilizando el esquema de intervalos :

TONO - TONO - TONO y 1/2 - TONO - TONO Y 1/2

O quitando la cuarta y la séptima nota de una escala mayor:



PENTATÓNICA MENOR

La escala pentatónica menor tiene las mismas notas de la mayor, pero empezando desde la última.

C Mayor	C	D	E	G	A
A Menor	A	C	D	E	G

¿QUÉ LE PASA AL BLUES?

Cuando intentamos analizar un blues con las normas comunes de teoría musical comprendemos que hay algo que no encaja. Sabemos que en una tonalidad mayor no existe un acorde de séptima dominante en el primer o en el cuarto grado de la escala. Cuando llamamos un blues en G mayor, ya sabemos que en realidad no estamos hablando de la escala de G mayor, sino de una aproximación. No obstante, seguimos percibiendo el acorde de G7 como centro tonal de resolución.

Entonces podemos aplicar algunas de las reglas de teoría convencional, aceptando excepciones.

No olvidemos que este estilo musical nació como expresión cultural popular y que la mayoría de músicos que hicieron la historia del blues no tenían una formación musical académica, la única referencia su propio oído. Como siempre, al final de nuestros análisis y teorías el oído de cada uno de vosotros tiene que evaluar el resultado.

ANÁLISIS DE LA ESCALA Y ACORDES

ACORDE I7

Si queremos saber cómo suena una nota dentro de un acorde, tenemos que analizar el intervalo que se forma entre la nota y el bajo.

El acorde G7 está formado por las notas:

G	B	D	F
T	3	5	b7

Visualizamos ahora las notas de la escala pentatónica menor de G y escribimos qué intervalo tienen con respecto al acorde

G	B \flat	C	D	F
T	b3	4	5	b7

Vemos entonces que 3 de las 5 notas pertenecen al acorde.

La tercera menor tocada arriba de un acorde mayor será la nota que caracterizará el sabor "blues" de esta escala. Por otro lado, la cuarta tendrá un impacto armónico bastante débil.

En la escala no encontramos la tercera mayor, podríamos entonces añadirla.

G	B \flat	B	C	D	F
T	b3	3	4	5	b7

ACORDE IV7

El acorde C7 está formado por las notas

C	E	G	B \flat
T	3	5	b7

Visualizamos las notas de la pentatónica de G menor con los intervalos relativos al C7

G	B \flat	C	D	F
5	b7	T	9	4

También en este caso la escala pentatónica de G- nos proporciona tres de las cuatro notas del acorde, más la novena y la cuarta. Por un lado la novena nos resultará muy agradable siendo una extensión diatónica del C7, por otro lado, la cuarta (el F) nos resultará un sonido “débil”.

También en este caso podríamos añadir a la escala la tercera mayor del acorde: el E.

G	B \flat	C	D	E	F
5	b7	T	9	3	4

ACORDE V7

El acorde V7 es para la mayoría el punto débil del blues. Cada vez que tenemos que improvisar sobre el quinto grado nos sentimos incómodos con la pentatónica menor (que de todas formas nos proporciona algunas notas de la escala alterada). Alguien utiliza la pentatónica mayor, otros se limitan a tocar las menos notas posibles para evitar sonidos “raros”. Veamos por qué y qué podemos hacer.

El acorde D7 está formado por las notas:

D	F \sharp	A	C
T	3	5	b7

Visualizamos nuevamente las notas de la pentatónica de G-, esta vez con los intervalos relativos al D7

G	B \flat	C	D	F
4	b6	b7	T	b3

Aquí vemos que las notas comunes entre la escala y el arpeggio son sólo 2 (C y D). Las otras nos proporcionan un intervalo de cuarta y un intervalo de b6 (o b13) que dependiendo del registro y del desarrollo melódico sonará más o menos agradable, y una b3 que hemos visto ser un intervalo característico en el blues, aunque en el quinto grado no tiene el mismo impacto que en el primero.

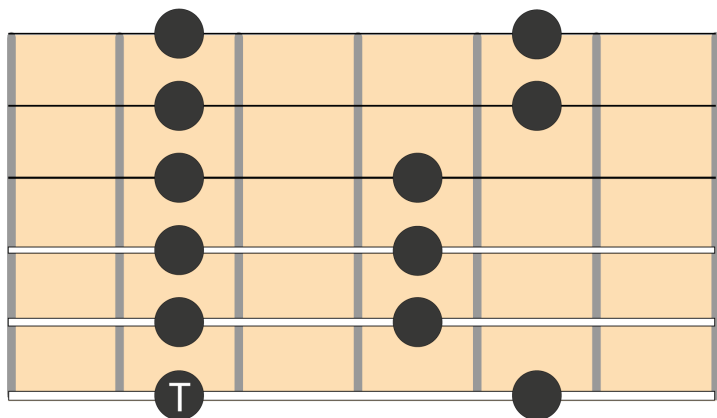
G	A	B \flat	C	D	F	F \sharp
4	5	b6	b7	T	b3	3

CONCLUSIÓN

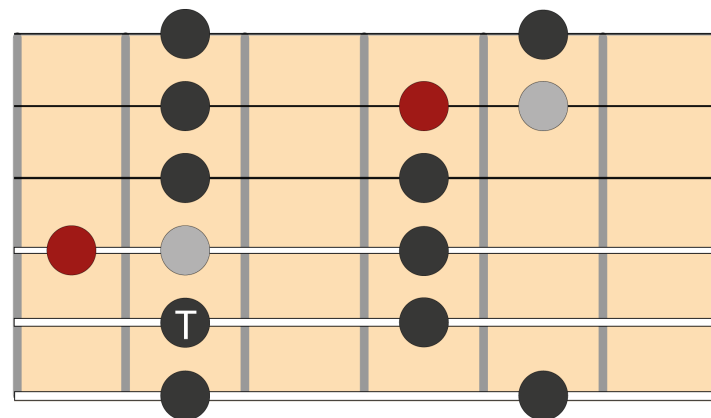
Teniendo en cuenta este análisis de la escala pentatónica en relación a cada acorde del blues hemos visto que la pentatónica menor es un buen recurso para poder tocar una única escala en toda la estructura, aunque tiene sus puntos débiles. Además hemos averiguado que hay notas del arpeggio que podemos añadir para que el sentido armónico sea más explícito.

Este no es el único recurso, en un blues podemos añadir muchas más notas como la blue note o utilizar notas de las escalas modales. De todas formas en este artículo nos limitamos a este recurso.

EN PRÁCTICA
ESCALA PENTATÓNICA MENOR



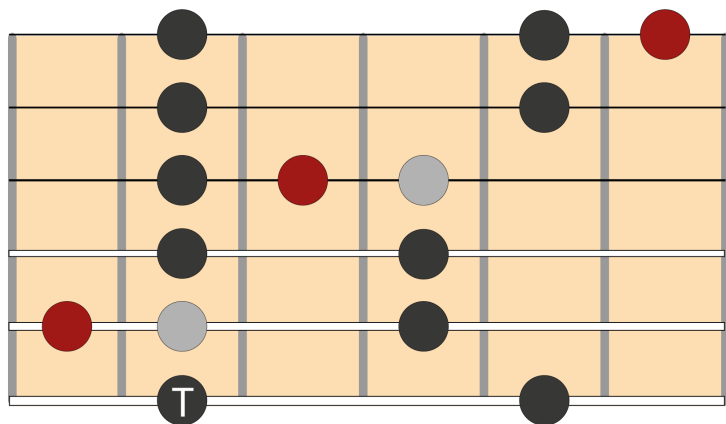
PENTATÓNICA MENOR + NOTAS DEL IV7



Mismo diagrama pero con las notas añadidas de IV, en nuestro caso un C7. La T representa la tónica del acorde.

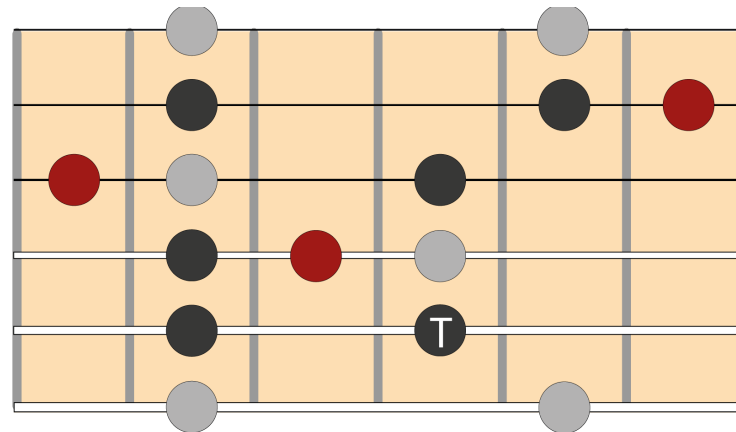
PENTATÓNICA MENOR + NOTAS DEL I7

En rojo las notas añadidas y en gris las notas armónicamente más débiles.



Este es el diagrama que podemos utilizar en el primer grado de un blues mayor. En nuestro caso en el G7.

PENTATÓNICA MENOR + NOTAS DEL V7



EJERCICIOS

Como ejercicio podemos practicar algunos licks que contienen el concepto trabajado. Hay 2 por cada grado/acorde.

En verde las notas que hemos añadido a la pentatónica.

1

G7

Aquí una frase de Josh Smith

2

G7

3

C7

4

C7

5

D7 **C7**

Y cerramos con una frase jazz blues de Joe Pass

6

D7

[Jacopo Mezzanotti](#)

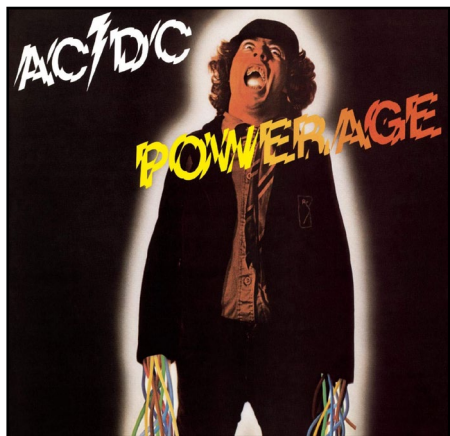
RIFFSTORY

5 Riffs clásicos de los años 70 [6ª parte]

Bienvenidos a una nueva entrega de esta sección didáctica en la que rendimos homenaje a las intros de guitarra más populares de la historia. A continuación tenéis 5 conocidos de temas publicados en la década de los 70, que encontraréis acompañados de Tab/Partitura y vídeo con enlace directo a Instagram.

RIFF RAFF

AC/DC




Este Riff de los hermanos **Angus** y **Malcolm Young** que formaba parte de "Powerage", cumple 40 años.

El 5º álbum de estudio de la banda australiana se puso a la venta en 1978.



RIFF RAFF
AC/DC



$\text{♩} = 184$

1

2

3

4

5

6

7

8

9

E
B
G
D
A
E

T
A
B

	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	0	3	4	2	4	3	0	5	3	0	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$
	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	0	3	4	2	4	3	0	5	3	0	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$
	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	0	3	4	2	4	3	0	5	3	0	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$

T
A
B

	$\frac{2}{0}$	0	3	4	2	4	3	0	5	3	0	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$
	$\frac{2}{0}$	0	3	4	2	4	3	0	5	3	0	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$
	$\frac{2}{0}$	0	3	4	2	4	3	0	5	3	0	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$

T
A
B

	5	3	0	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	0	3	4	2	4	3	0	5	3	0	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$
	5	3	0	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	0	3	4	2	4	3	0	5	3	0	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$
	5	3	0	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	0	3	4	2	4	3	0	5	3	0	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$	$\frac{2}{0}$

ROCK BOTTOM

UFO

Con solo 19 años, y todavía miembro de **Scorpions**, **Michael Schenker** grababa su primer trabajo como guitarrista de **UFO** creando Riffs tan enormes como este en "Rock Bottom".


Tema incluido en el álbum "Phenomenon" estrenado en 1974.



ROCK BOTTOM

UFO

♩=150
Intro



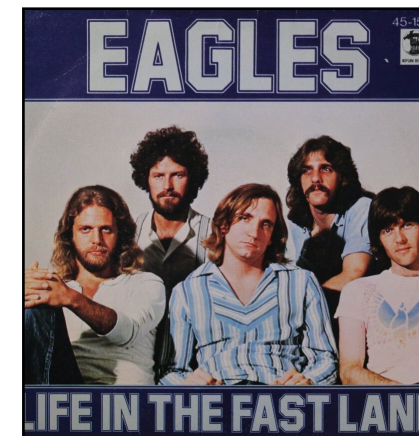
Musical notation for the introduction of "Rock Bottom" by UFO, including a treble clef staff with a 4/4 time signature and a guitar tablature staff with fret numbers.

LIFE IN THE FAST LANE

Eagles

Un Riff que **Joe Walsh** solía tocar en los ensayos, acabó tomando forma de canción con la colaboración de **Glenn Frey** y **Don Henley**, e incluida en el álbum "Hotel California".


Eagles lanzaron "Life In The Fast Lane" como single en 1977.



LIFE IN THE FAST LANE

Eagles

♩=109



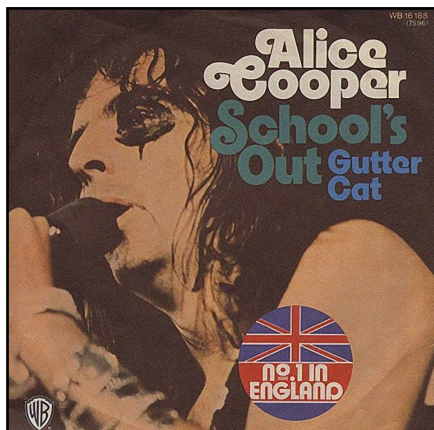
Musical notation for the introduction of "Life in the Fast Lane" by Eagles, including a treble clef staff with a 4/4 time signature and a guitar tablature staff with fret numbers and a 'Slow' tempo marking.

SCHOOL'S OUT

Alice Cooper

El guitarrista **Glenn Buxton** estuvo tocando durante años este Riff a base de 'Double Stops', hasta que al final se convirtió en la intro de "School's Out".

La canción y el álbum al que daba título vieron la luz en 1972, y se convirtieron en el primer gran éxito de **Alice Cooper**.



SCHOOL'S OUT

Alice Cooper

♩=132

E
B
G
D
A
E

T
A
B

14 14 14 14 12 14 12 14 13 12

12 12 12 12 12 14 12 14 13 12

DANCE THE NIGHT AWAY

Van Halen

Riff de **Eddie Van Halen** en un tema compuesto durante la grabación del segundo álbum de estudio de la banda, "Van Halen II". "Dance The Night Away" fue el primer single extraído de ese trabajo y se publicó en 1979.



DANCE THE NIGHT AWAY

Van Halen

♩=128

T
A
B

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

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

Cutaway

67

Dirección

José Manuel López

Colaboradores

Cristian Camilo
Chals Bestron
Henry Amat
Jordi Canivell
José Manuel López
Jacopo Mezzanotti
Juan Brieva
Pablo García
Pablo Padilla
Xavier Lorita

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.
