

Cutaway

GUITAR MAGAZINE

Yngwie Malmsteen Dan Warner

- Jackson Pro DK2
- Tyler Studio Elite HD
- Grestch G6659TG Broadkaster
- Guild F2512E
- Córdoba Mini II EB CE
- Gibson Acoustic J-200

Fotografía Austin-Hargrave

Nº 69 marzo \ abril 2019

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

Entrevista

- 04 *Yngwie Malmsteen*
- 08 *Dan Warner*

Guitarras

- 18 *Jackson Pro Dinky DK2*
- 23 *James Tyler Studio Elite HD*
- 28 *Gretsch G66659TG Broadkaster Jr.*
- 33 *Guild F2512E*
- 38 *Córdoba Mini II EB CE*
- 42 *Gibson Acoustic J-200*

Trucos y ajustes

- 46 *Poniendo la Telecaster fuera de fase*
- 48 *Teoría de los ajustes IV*

Pedales y efectos

- 51 *Pro Co Rat / Potencia con control*
- 54 *Fender Pelt Fuzz*

Amplificadores

- 56 *Fender Bandmaster Silverface 1967*

Multimedia

Casi Famosos

Didáctica

/Editorial

Hay ocasiones en las que por una alguna razón se pone al alcance para poder entrevistarlo algún astro de la guitarra de estos que son referentes, amado y odiado a partes iguales. Esto nos ha sucedido con Yngwie Malmsteen, no sin dificultad –como no podía ser de otra manera- conseguimos hablar con él.

Se encontraba en UK y pudimos entrevistarle por teléfono, charlamos con él en relación a su último trabajo y aprovechamos para que nos contara algunas cosas más. Yngwie nunca deja a nadie indiferente.

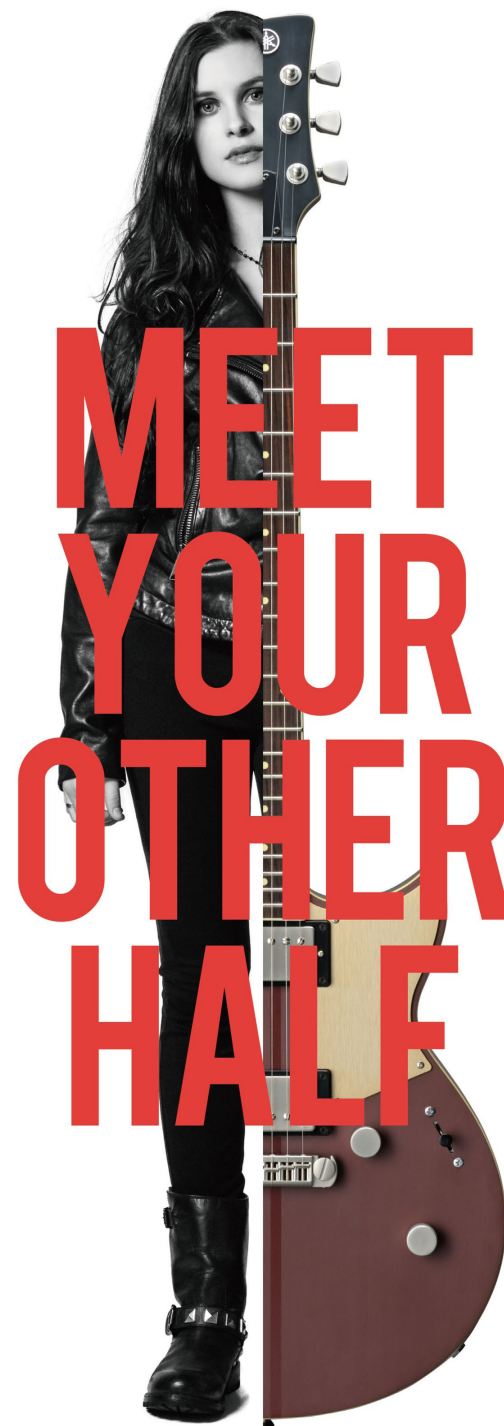
Le acompaña en el apartado de entrevistas un “capo” de la sesión residente en Miami, el gran Dan Warner. Una gran entrevista donde nos desvela lo relacionado con el trabajo de un freelancer de primer nivel mundial.

En la sección de reviews contamos con un buen número de novedades y clásicos como son: Gretsch G6659TG Broadkaster Jr, GuildF2512E, Córdoba Mini II EB CE, Jackson Pro Dinky DK2, Gibson J-200 de 1954 y James Tyler Studio Elite, esto en guitarras. Una revisión del clásico Fender Bandmaster 67 en amplis y el Fender The Pelt y otro clásico, el Pro Co RAT en pedales.

Un número de lo más completo que hemos realizado en estos 12 años de trayectoria, que espero que os guste o al menos os entretenga durante un buen rato.

Gracias por estar ahí

José Manuel López



THE NEW  REVSTAR AMANDA HARDY

 YAMAHA
www.es.yamaha.com



YNGWIE MALMSTEEN

En momento bluesy

Fotografía Austin-Hargrave

Pocas presentaciones necesita un nombre como el de Yngwie Malmsteen dentro de mundo de la guitarra. Con cuatro décadas de actividad a sus espaldas el virtuoso sueco publica a finales de este mes su vigésimo primer álbum de estudio. Siempre es un placer charlar con una leyenda de las seis cuerdas.

En esta entrevista hablamos de todo ello.



Tu nuevo disco “Blue lightning” será publicado el próximo 29 de marzo. Incluye cuatro canciones nuevas y versiones de grandes clásicos. ¿Cómo surgió esta idea?

Perdona, no son versiones. Son lo que yo llamo “variación”. Una versión es cuando tocas exactamente lo mismo.

Hace mucho tiempo, como 20 ó 30 años. La gente venía en las pruebas de sonido o donde fuera y me decían “deberías hacer un álbum de blues” porque me escuchaban tocar blues

y no entendían cómo no hacía nada en ese estilo porque sólo habían escuchado mi material más neoclásico.

Hace como un año, Mascot Label Group me contactaron. Ed, de la compañía, me propuso que hiciera un disco de blues. Yo le dije “no sé si un disco de blues, pero os daré un disco bluesy”.

Ellos querían que fueran clásicos, así que les propuse las canciones y les gustaron. Y por supuesto escribí esos cuatro temas nuevos.



Fotografía Austin-Hargrave

...el trémolo está elevado (flotante), eso es importante. Y la acción muy alta, el sonido es mejor con la acción elevada. Con las cuerdas bajas no suena igual...

¿Cómo fue el proceso de grabación del disco?

Estaba en mitad de la gira de mi álbum "World on fire" por todo el mundo.

Cuando parábamos durante una semana o el tiempo que fuera, iba al estudio y grababa, luego vuelta a la gira, y así poco a poco. Me gusta trabajar de esa forma. He tocado todos los instrumentos y grabado todas las voces.

¿Cuántas guitarras usaste en la grabación? ¿Tienes alguna preferida?

Solía tenerla, pero no me gustaba la idea de acostumbrarme demasiado a una.

Lo hago por elección propia, si ese fuera el caso y le pasara algo malo como que se dañara o la robaran... sería un gran problema.

Así que uso la que sea, tengo un montón de Stratocasters Yngwie Malmsteen Signature, también algunas Les Pauls y Flying V's, Stratos de los 50's y 60's etc. Tengo todas las guitarras del mundo, pero siempre acabo volviendo a mis Yngwie Malmsteen Signature.

¿Cómo ajustas tus guitarras?

El trémolo está elevado (flotante), eso es importante. Y la acción muy alta, el sonido es mejor con la acción elevada. Con las cuerdas bajas no suena igual.

Háblanos un poco del equipo que has utilizado para este disco: amplificadores, pedales...

He usado mis guitarras, llevan pastillas Seymour Duncan Yngwie Malmsteen (YJM Fury). Las pastillas son lo más importante de la guitarra.

A través de un pedal Yngwie Malmsteen Overdrive hecho por Fender. ¡Tienes que probarlo, es genial!

Todo conectado a un Marshall Yngwie Malmsteen (risas)

Todo material signature, ya sabes. Todo muy sencillo, también uso un Wah Cry Baby. En Junio Fender sacará la Yngwie Malmsteen Signature 30 Aniversario, ¡será genial!

El mástil será como un 1968 Maple Cap. Estará disponible en Sonic Blue, Candy Apple Red, Olympic White y Burgundy Mist. De hecho tengo los prototipos en el estudio ahora mismo.

¿Qué ajustes sueles utilizar para tus Marshalls?

Todo a tope

¿Hay planeada una gira de presentación? ¿Vendrás a tocar a Europa?

Se está trabajando en ello ahora mismo. Hay un montón de ofertas sobre la mesa. Tenemos un agente que se encarga del booking, no mi manager, ni yo.

Nosotros no nos encargamos de eso. Nosotros recibimos las ofertas y las valoramos.

Tengo una gran gira por América en abril es lo que sé por ahora.

Después de décadas de giras mundiales y muchos discos, ¿cómo mantienes la frescura para abordar nuevos proyectos?

Tengo el lujo de poseer mi propio estudio de grabación. Es lo mejor que pude hacer allá por 1995 cuando lo construí.

Antes de que todo el mundo tuviera ProTools y cosas así, yo tenía un estudio de grabación de verdad con grabadores de cinta, mesas analógicas enormes, un estudio de los grandes, ya sabes, porque siempre me sentía algo atrapado cuando iba al estudio.

Normalmente escribía una canción, hacía una demo, se la enseñaba a la banda, después íbamos al local de ensayo y finalmente al estudio a grabar las bases, guitarras, voces, etc.

Odiaba todo eso. Ahora si estoy inspirado voy a mi estudio y grabo lo que sea, guitarra o voz, lo que se me haya ocurrido y al hacerlo por primera vez es mucho más fresco, eso me encanta.



Fotografía Austin-Hargrave

Cuando no estoy en el estudio, si no estoy inspirado, hago como ahora mismo, doy una vuelta por Miami Beach en un Ferrari, juego al tenis, ese tipo de cosas, me alejo por un momento de la música.

¿Cuál fue tu primera guitarra? ¿Aún la conservas?

No. Mi primera guitarra me la regaló mi madre por mi cumpleaños cuando tenía cinco años. Empecé a tocarla cuando tenía siete.

A los ocho años tuve mi primera eléctrica de cuerpo sólido, así que destrocé mi primera acústica. Y cuando tuve mi siguiente eléctrica hice lo mismo con la anterior. Era algo que solía hacer. Ojalá las hubiera conservado, pero no lo hice. De eso hace mucho, mucho tiempo.

Y para acabar, ¿algún consejo para los guitarristas que estén comenzando?

Debes aprender teoría. DEBES aprender teoría. Y debes obligarte a improvisar. Es lo más importante, no trates de tocar como nadie más.

Aprende la teoría e improvisa. Cuando conoces las reglas, la parte matemática, cualquier cosa que te salga si crees que es buena, hazla.

Es la manera de encontrarte a ti mismo, porque muchos músicos tratan de imitar a otros músicos, y está bien tener influencias de otros, pero hay que dejar que la música fluya por sí misma. Suena un poco filosófico, pero ese es mi consejo.

Eso si quieres ser un buen músico. Si lo que quieres es tener éxito no tienes que saber nada, sólo conocer a la gente adecuada. No necesitas ser bueno. Son diferentes aspectos de lo que puedes hacer.

Muchas gracias por tu tiempo. Te deseamos un gran éxito con este nuevo álbum y la gira de presentación.

David Garcia



DAN WARNER

Dan es considerado el guitarrista "First Call" en Miami. No ha sido de la noche a la mañana. Muchos años de duro y excelente trabajo le han hecho forjar ese adjetivo. Como resultado de ese aprecio por la comunidad musical, adopto también el rol de productor durante muchos años.

Un tipo muy abierto, amable y relajado, y por supuesto, muy musical. Gran parte de las nuevas generaciones le consideran un mentor, siempre ha dedicado parte de su tiempo a esa labor. Con todos vosotros, el maestro Dan Warner.



Dan, muchísimas gracias por compartir este tiempo con nosotros.

Comencemos con los años anteriores a convertirte en un músico profesional. ¿Cómo fueron?

Comencé a tocar la guitarra en el mismo día que cumplí 5 años en 1975. Mi hermano había ya estado un tiempo estudiando acordeón y tenía muchas ganas de tocar pero en la escuela decían que tenía que esperar hasta que tuviese 5 años.

Estudí en la misma escuela musical en Florida desde que tuve esos 5 años hasta que me gradué en el instituto.

Esta escuela era realmente interesante porque además de lecciones privadas, tenían un extenso programa para banda que incluía todo tipo de música, desde música clásica a rock.

Fue de mucha ayuda porque me expuso a una gran cantidad de géneros musicales y técnicas, al igual que la experiencia de tocar y colaborar con otros músicos. No estoy seguro cuando podríamos decir que me convertí en un músico profesional pero comencé a enseñar en esa misma escuela más o menos a tiempo completo a la edad de 14 años y a la edad de 16 comencé a tocar un par de noches a la semana con una banda de rock en bares locales.

En mis últimos dos años en el instituto ya estaba consiguiendo tener un buen nivel de ingresos, y más considerando que era un adolescente, enseñando y tocando en vivo.

Estudiaste música/guitarra en la Universidad de Miami, ¿cierto? ¿Cómo fue esa experiencia y que significó más adelante en tu carrera?

Después de terminar el instituto, en 1992, me inscribí en el programa de música de la Universidad de Miami con grado en Studio Music y Jazz.

Estudí allí durante 4 años con un profesor brillante llamado Randall Dollahon. UM fue un tiempo increíble en el que fui expuesto a un completo nuevo nivel de musicalidad. Descubrí nueva música y artistas que realmente me cambiaron para siempre.

Muchos de los grandes músicos con los que compartí clases en UM son todavía colegas y amigos y más de unos pocos han conseguido inmensas cosas dentro de la industria musical.

Toqué mucho en vivo durante mis años de College y en esta ocasión fue la primera vez que tuve la oportunidad de realizar distintas sesiones para diferentes proyectos de estudiantes y combos. Una clase

en particular sobresalió sobre las demás. Se llamaba Studio Rhythm Section. Nos encontrábamos una noche por semana para grabar 3-5 canciones que habían sido escritas por los estudiantes del departamento de

Composición para Media. Fue la primera vez que estuve involucrado en algo que se pareciese a una sesión profesional de grabación en la que no sabías que música ibas a tocar por adelantado y cubrías un rango de estilos y requerimientos sonoros.

Lo otra parte interesante de esa clase era que me encontraba allí con mi amigo Jeff Babko. Incluso con 18 años, ya estaba claro que Jeff era un músico muy especial.

¿Cuál fue la primera vez en que te introdujiste en el mundo profesional de estudio en Miami?

Cuando me gradué en la Universidad, ya había hecho una sesión o dos para Lee Levin que es uno de mis mejores amigos y uno de los mejores baterías de estudio por mucho tiempo. Lee es unos pocos años mayor que yo y ya nos conocíamos un poco.

Él se graduó cuando yo estaba en mis primeros años allí y comenzó a girar y grabar álbumes en el mercado latino casi inmediatamente. Un amigo común me recomendó a Lee para grabar guitarras en unas demos en las que estaba trabajando con su compañero de producciones en ese momento.

Congeniamos inmediatamente. En ese momento, había un programa de televisión en los Estados Unidos llamado Star Search, un precursor de American Idol, The Voice, etc.

El show estaba siendo filmado en Orlando y la música estaba siendo grabada en Miami. Lee era parte de la sección rítmica de ese programa. Habían trabajado con 4 ó 5 guitarristas y el productor no estaba

contento con ninguno de ellos. Lee decidió recomendarme, a pesar de que solo tenía 22 años y acaba de salir de la escuela. Funcionó bien y acabé haciendo el show durante los siguientes tres años hasta que terminó.

Esas sesiones eran intensas porque se trabajaba mayoritariamente por la noche, algunas veces hasta las 5 ó 6 de la mañana y había muchas ocasiones en que teníamos 28 o más canciones a grabar en 8 ó 10 horas.

Cubríamos una tremenda cantidad de estilos y habitualmente hacíamos algún comentario leyendo el chart, grabar un pase o dos y después un pase o dos de overdubs.



Usualmente hacíamos 3 canciones por hora. Fue una presión muy intensa y me preparó mentalmente para el trabajo en estudio.

Desde ahí comencé a hacer giras con algunos artistas latinos como Ilán Chester, Raúl Diblasio y después en 1994 Julio Iglesias.

El puesto en la banda de Julio, en ese tiempo, venía ligado a algo de prestigio, especialmente en Miami, porque había estado trabajando en los anteriores 20 años con “lo mejor de lo mejor” en LA.

En mis 6 años con Julio desarrollé una reputación en el círculo de productores locales y pronto comencé a grabar más que a girar. Fué en ese momento cuando dejé la carretera.

¿Cuándo y por qué decidiste añadir el trabajo de productor a tu carrera como músico?

Realmente no decidí ser productor. Ocurrió de forma orgánica. En el principio de los años 2000, comencé a trabajar con Tommy Torres, que

...un amigo común me recomendó a Lee para grabar guitarras en unas demos en las que estaba trabajando con su compañero de producciones en ese momento. Congeniamos inmediatamente...

era un nuevo artista, pero a la vez un gran escritor y floreciendo como productor. Tommy tenía el respeto de la comunidad artística puertorriqueña y nosotros (Lee y yo) habíamos trabajado en sus primeros álbumes con la única función de músicos de estudio.

En algún momento del 2003, Tommy nos recomendó para que iniciásemos un equipo de producción y coprodujésemos un álbum con una excelente artista: Ednita Nazario.

Ella es la “Reina” de Puerto Rico y una tremenda cantante. La lógica era que Lee y yo que habíamos estado grabando todos esos “grandes” álbumes, contribuyendo a los arreglos más allá de “batería y guitarra”. Termináramos trabajando en algunos álbumes más para Ednita y Tommy.

Más tarde todo ello se repitió con muchos más artistas incluyendo a Luis Fonsi, Ricardo Arjona y muchos otros. Lee y yo siempre habíamos compartido una idea muy similar en general de la música con respecto a la estética que queríamos crear.

Nosotros veíamos nuestro rol como músicos como extensión de la canción y la producción. Fue muy natural para nosotros comenzar a producir álbumes en equipo.

Creo que eres uno de los primeros músicos profesionales en Miami en tener un estudio dedicado exclusivamente a la grabación de tracks de guitarra.

Muchos de nosotros lo tenemos en casa, pero en tu caso lo hiciste en un lugar diferente.

¿Cómo ocurrió y cuales piensas que son las ventajas de tal situación?

De nuevo, ocurrió de forma natural. En la primavera de 1999, la comunidad de grabación en Miami, por completo, había cambiado a Pro Tools.

Literalmente paso de un día para otro. Al mismo tiempo Avid presento su Digi001.

Era la primera oportunidad real de poder tener grabación multitrack digital en casa por un precio competitivo y rentable.

Por otro lado, era totalmente compatible con las versiones más avanzadas de Pro Tools que usaban en los grandes estudios.

Yo “salté” a por ello en combinación con un Apple G4, un par de monitores Mackie y un par de buenos micrófonos. Estuve trabajando en casa por un periodo de 4-5 años y estaba claro que mi equipo había superado mi espacio disponible.

Solo podía tener fuera de su funda un par de guitarras y el nivel de ruido y problemas de volumen con mi familia se convirtieron en muy evidentes.

Sobre el mismo periodo en que había comenzado a producir con Lee tuve la oportunidad de compartir un espacio con mi amigo John Merchan, quien había sido desde 1989 el principal ingeniero de Bee Gees.

Él tenía un pequeño espacio en el distrito de grabación en Miami, muy cercano a Criteria Studios y no lo usaba demasiado debido a su trabajo con Barry Gibb.

Fue un tiempo increíble en el que aprendí sobre grabación, micrófonos, explorar la grabación de guitarras acústicas y amplificadores. John y yo compartimos ese espacio por 3 años y cuando John se mudó a Nashville supe que necesitaba un lugar para trabajar.

Estaba haciendo muchas producciones y ya era aparente que la grabación DIY ya era el futuro.

A finales del 2006, encontré un estudio en venta y lo compre a medias con el director musical de Barry Gibb y excelente músico, Doug Emery. Ya estaba construido con su doble cristal y puertas. Además, tenía el espacio perfecto que necesitaba para mi equipo y la grabación de guitarras. He estado allí durante 12 años ya y me siento como en casa.

El equipo de producción que formas junto a Lee se llama “Los Gringos”. ¿Cuáles crees que son las ventajas de participar junto a más personas en las labores de producción?

¡Jajaja, realmente se llama “Los Gringo”! Intencionadamente queríamos ser gramaticalmente incorrectos para añadir el aspecto Gringo y hacer enfadar, idealmente, a alguien. Jajaja.

Como dije anteriormente, Lee y yo éramos un “conjunto” natural. Nos complementamos y entre los dos cubríamos bastante terreno. Sin

mencionar que es un tipo pequeño y yo no. Juntos hacemos el tamaño de dos hombres normales, jajaja. Lee es uno de los tipos más musicales que yo haya conocido. Sé que suena estúpido porque él es un músico, pero sus instintos musicales y referencias musicales nos son normales para muchos baterías.

Además de tocar batería y ser un programador de baterías increíble, también toca guitarra y teclados y realmente entiende como las canciones deben ser esculpidas.

Ya no producimos tantas cosas en común como antes, pero siempre estamos trabajando juntos en proyectos. Hemos llegado al punto en que sabemos lo que el otro va a querer poner en un track.

En algún punto lo debes saber tras grabar más de 500 canciones juntos durante muchos años. Simplemente entendemos cómo piensa el otro.

Dan, ¿Nos podrías describir cual es el set up que usas en tu estudio de grabacion?

Evidentemente ha evolucionado a lo largo de los años, pero es muy simple. Tengo un par de previos de micrófono Chandler LTD-1. Son básicamente Neve 1073s y para mí ese es realmente el sonido de la guitarra eléctrica.

Tengo muchísimas guitarras, pero cuanto más mayor me hago me doy cuenta que mantener todo lo más simple posible es lo mejor. Normalmente uso un par de guitarras tipo Strat, Telecaster, mi 335 o mi vieja amiga James Tyler.

Tengo algunas guitarras que proporcionan características especiales como un coral sitar, una guitarra barítono, una eléctrica de 12 cuerdas... pero son guitarras muy concretas que no uso demasiado.

Tengo una pedalera que es siempre un desastre y que tiene los pedales habituales en todas ellas: varios ODs, Fuzz y otros efectos. El único pedal que siempre esta ahí es un original Cali76 con un transformador Lundhal. Este pedal suena increíble

para mí. Esa pedalera la uso en combinación con distintos cabezales incluyendo un Two Rock Custom Signature Reverb, un 65 Amps London, Bogner Ecstasy y un Custom Audio Electronics OD100 Classic+.

También algunos cabezales vintage como un viejo Marshall JPM, 1965 Fender Deluxe y otros cabezales vintage extraños o peculiares.

Los cabezales los ruteo a través de mi Kahayan amp switcher, que es la mejor pieza de equipo que he comprado en una década. Tengo uno de los primeros prototipos, el cual solo puede combinar 6 cabezales y 4 altavoces. Aún tiene los stickers previos a la producción.

A través de esa unidad conecto mis cabezales a diferentes altavoces de estilo Fender y Marshall. Por muchos años, mi principal pantalla ha sido una Bogner 2x12 con Celestion V30s, pero también uso una Two Rock 2x2 abierta o una Germino 4x12 con Greenbacks, dependiendo de lo que necesite.

Normalmente tengo un Royer 122 y un Shure SM57 microfoneando los altavoces.

Tiendo a usar más el sonido del 122 pero el SM57 puede añadir una mayor presencia.

Estos micrófonos van a los dos Chandler que mencione al principio y de ellos a un rack que me construyo David Phillips en LA Sound Design hace unos 5 años.

Ha sido ya modificado un poco desde entonces pero tiene un par de procesadores de efectos digitales para delays y reverbs a los que accedo mediante un Switcher RJM



...compre mi James Tyler Studio Elite en el año 1996 y ha sido realmente mi guitarra principal durante la mayoría de mi carrera como músico de sesión...

y que mezclo en un CAE Mixer. Desde ahí voy en mono o estero, dependiendo de lo que necesite directamente a ProTools.

Una característica muy importante en la forma en que David cableo mi rack es que tengo dos puntos de inserción separados para entrar y salir de Pro Tools donde puedo usar plug ins dentro del flujo de señal normal dentro del rack.

Para acústicas uso o el previo Chandler y últimamente ando utilizando un Retro Instruments Power Strip, el cual es un canal completo a válvulas con EQ y compresión.

En cuanto a micrófonos uso un antiguo AKG 414 o un Geffell U75. No suelo usar mucha compresión o EQ en ellos y en mayoría de ocasiones, nada. En ocasiones únicamente hacer un corte en frecuencias graves o un suave limitador porque estoy tocando fuerte. Bastante simple.

Tengo un montón de acústicas Taylor. Esos chicos han sido muy buenos conmigo durante todos estos años y la consistencia de calidad en sus guitarras impresiona.

También uso una Gibson J50 del '63, que suena especialmente bella. Es de mucha calidad y una guitarra que necesita ser tocada más suave-

mente. Mi guitarra de Nylon es una vieja Takamine. No es nada especial pero trabaja perfectamente para mí y ¡suena genial! Ha estado en cientos de álbumes y en la era de las grandes baladas en 90s y 2000s tuvo "más hits than Bob Marley's bong"... jajaja.

¿Cuál es tu guitarra favorita o más grabada? ¿Por qué razón es así?

Compre mi James Tyler Studio Elite en el año 1996 y ha sido realmente mi guitarra principal durante la mayoría de mi carrera como músico de sesión. Al igual que tú, era y soy un gran admirador de Mike Landau y mi Tyler fue la primera guitarra "seria" que tuve. Es muy versátil y puede cubrir un gran campo de maniobra. Últimamente, me encuentro usando mi 335 y Tele mucho más.

Para mí, soy bastante práctico al usar una guitarra. Me gusta la que suena bien para lo que necesito hacer.

Suena simple, pero no me quedo demasiado colgado con lo de "mi sonido".

¿Tienes algún tipo de protocolo cuando alguien te manda una sesión en la que necesitas grabar algún track de guitarra?

En este punto estoy muy familiarizado con los gustos de mis clientes. Trato de obtener algún tipo de instrucción de la dirección general y si suele haber algún tipo de detalle específico como solos o intros.

Algunas personas me envían referencias de guitarra pre-producidas y otros dicen... "haz lo que creas". Prefiero siempre que me envíen algún tipo de stem session o como mínimo el track y la voz separada, pero no siempre es el caso.

Me gusta poder aislar el bajo o los teclados para estar totalmente convencido de la armonía que se está utilizando, pero en muchas ocasiones es solo un pobremente mezclado mp3 con la pista vocal a

muy alto volumen y una armonía que no siempre es evidente.

He aprendido a lo largo de los años que si hay una duda o pregunta acerca de la pista, no empezar a grabar hasta que no estén resueltos. Prefiero hacer las cosas una sola vez y obtener el resultado correcto.

Nunca he tenido un problema añadiendo algo a rehaciendo una parte si el producto o artista lo necesita, pero me enerva cuando pregunta y después de grabar las voces comienzan a fluir sus jugos creativos... jajaja. También me gusta cuando me envían una sesión que tiene todo en ella. En esos casos hago algún rápido bounce y reduzco la sesión a un tamaño razonable para poder ver que hay en ella de una forma obvia y razonable.

Sé que eres un tipo “perfect pitch / oído absoluto”. ¿Cómo ha sido eso de importante para tu carrera y como manejas la situación con personas que no lo son?

Es una habilidad muy útil, pero es solo eso. No hace el sonido mejor o creativamente la parte mejor. Obviamente ayuda a escribir charts muy rápido y escuchar que está pasando.

En ese aspecto, hace que la productividad y el flujo de trabajo se haga mucho más veloz. Para mí, la ironía es que la guitarra es inherentemente un instrumento desafinado. Hay días en los que puedo perder 20 minutos en afinar una guitarra porque no suena correctamente para mí. Es una bendición y un castigo.

Tu grabas mucho en LA, además de Miami. ¿Has pensado en mudarte alguna vez? ¿Cuáles serían las principales diferencias entre Miami y LA como centros de industria musical?

He sido muy afortunado de poder grabar tanto en LA, New York, Nashville, Londres y otros exóticos

...yo creo fervientemente que cualquier persona que pueda incorporar la música como parte de su rutina diaria va a ser un mejor habitante de este universo...

destinos. He pasado mi entera vida adulta considerando el mudarme a LA. Es el lugar donde todo ocurre.

El tamaño de la industria allí es fascinante. Miami es vibrante pero todo el mundo se conoce en mayor parte.

En LA, hay decenas de “scenes” en cualquier género imaginable. Piensas en el mundo del film y TV y hay una increíble cantidad de música generada en un lugar.

Gran parte de la historia de la música contemporánea ha ocurrido allí y todos nuestros héroes y leyendas han trabajado allí porque siempre ha

representado “lo mejor de lo mejor” en cuanto a músicos.

Para mí, vivir allí sería muy divertido por las diferentes experiencias que podría tener. Tengo muchos, muchos amigos allí y he pasado tanto tiempo allí que realmente la siento como una segunda casa en muchos sentidos. Nunca se sabe, quizás algún día acabe en LA.

Hiciste una gran cantidad de material didáctico algunos años atrás. ¿Nos podrías contar algo sobre la experiencia y si lo vas a hacer de nuevo en un futuro cercano?

Esos son unos videos que hice con una compañía que está localizada aquí en Miami. Han sido comprados-vendidos muchas veces a través de los años y ahora Alfred Music Publishing los posee.

Para mí, enseñar es muy natural. Yo crecí con lecciones toda mi vida y enseñé a lo largo de todos mis años en el instituto, al igual que un poco en la universidad. En ese momento en el que estábamos filmando esos videos, no había pensado demasiado sobre ello. Era tan solo otro "gig".

Pero después de que empezaran a ser visionados en algunos canales por cable, fui reconocido en algunas ocasiones y me llegaron comentarios de que algunas personas habían aprendido a tocar la guitarra a través de esos videos. Eso sienta realmente bien. Yo creo fervientemente que cualquier persona que pueda incorporar la música como parte de su rutina diaria va a ser un mejor habitante de este universo.

La música es una gran reconfortante y puede ser, en ocasiones, el único lugar en donde gentes muy dispares pueden encontrar un territorio común. No tengo planes de enseñar en un futuro cercano pero nunca me he opuesto a ello.

Tengo gente alrededor que me contacta regularmente y pregunta y siempre intento ser un libro abierto sobre lo que hago.

Pablo Padilla

...la música es una gran reconfortante y puede ser, en ocasiones, el único lugar en donde gentes muy dispares pueden encontrar un territorio común...



© 2019 Fender Musical Instruments Corporation. FENDER, FENDER en letra cursiva, TELECASTER y el diseño del mismo que se encuenanre comúnmente en las guitarras y bajos Fender son marcas registradas de FMI. Acoustasonic es una marca registrada de FMI. Todas las demás reservas.

ACÚSTICA. ELÉCTRICA. Y PARA TODO LO DEMÁS.

DESCUBRE NUEVOS SONIDOS CON LA AMERICAN ACOUSTASONIC™ TELECASTER®

Fender

FABRICADA EN CORONA, CALIFORNIA



JACKSON PRO DINKY DK2

Rápida como un Ferrari

Desde que Grover Jackson en compañía de Wayne Charvel comenzaron a fabricar guitarras allá por los 80, después del gran éxito que significó el modelo Concorde diseñado y usado por Randy Rhoads y que era un paso adelante sobre la más tradicional Flying V, Jackson no ha dejado de seguir avanzando, modelos como Soloist, King V, Dinky o Kelly son ya iconos de la marca y reconocidos por los aficionados que gustan de la guitarra más cañera.

Si hay algo que ha caracterizado a las guitarras y bajos Jackson son sus diseños elegantes, con formas delgadas, líneas agresivas y su pala “shark” que han sido deseo e inspiración para un buen número de guitarristas de hard rock y de metal en todas sus variantes.

El catálogo de Jackson Guitars está clasificado en 6 series que van desde las JS para guitarristas que se inician

en el instrumento hasta las Custom Select, en donde los clientes pueden seleccionar los componentes y características del instrumento y que se realizan en la Jackson Custom Shop.

A mitad camino se encuentra la Pro Series, instrumentos de fabricación mejicana y con un overall importante, como dicen en Jackson, instrumentos profesionales para músicos profesionales. A esta serie pertenece la gui-

tarra que vamos a revisar, la Jackson Pro Dinky DK2, un modelo que se presenta nuevo para y en un impresionante color Rocket Red.

CONSTRUCCIÓN, PALA, MÁSTIL

La DK2 es una guitarra de concepto superstrat, es decir la evolución de una Stratocaster en base a un diseño y características contemporáneas



pensadas para facilitar la ejecución de técnicas modernas de guitarra, sweep-picking, ligados, hipervelocidad, dive bombs etc.

Es de construcción atornillada, pesa 3.9 kg se siente muy cómoda para to-

car con los rebajes en el cuerpo, la profundidad del doble cutaway asimétrico, el perfil del mástil... nacida para correr.

La pala tiene la forma ya clásica "shark" de Jackson, este tipo de diseño fue la consecuencia de que a Fender no le gustara que imitaran sus palas y Jackson tuviera que cambiarlas, esa decisión con el tiempo se ha confirmado como un acierto ya que encaja perfectamente con el look que propone Jackson en sus instrumentos.

Está emparejada en color con el cuerpo y muestra el logo y un binding en negro, un destacado contraste con el Rocket Red, un color que por otra parte nos recuerda los colores macizos tan llamativos de los 80s, la etapa del "hair metal", ya sabes.

Incluye un clavijero Jackson Sealed Die-Cast en negro como el resto del hardware de la guitarra.

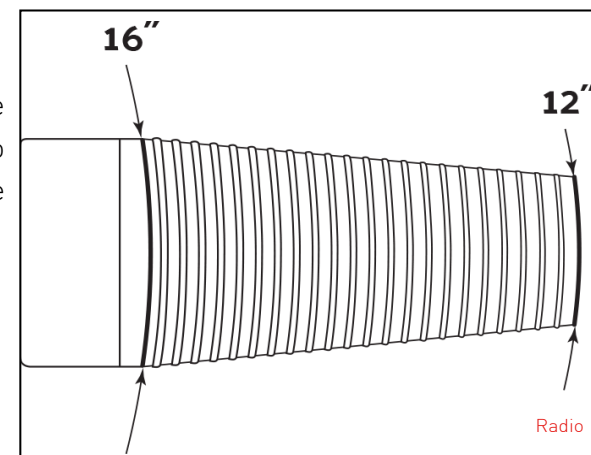
La cejuela mide 42.86 mm y se ajusta con 3 tuercas, necesario al montar la guitarra un puente flotante. La longitud de escala es de 25,5".

El mástil es de una pieza de arce, muy delgado con un perfil en "U" y está acabado con poliuretano satinado frotado a mano, suave y cómodo. Sobré él un diapasón de ébano de radio compuesto 12"- 16", como ya sabemos para que se adapte mejor según toquemos acordes en la zona más grave o soleemos en las partes más altas.

Tiene alojados 24 trastes Jumbo, bien alineados, limados y sin aristas extrañas, las cuerdas resbalan fácilmente al tocar bendings, ayuda a afinarlos bien

CUERPO, ELECTRÓNICA, SONIDO

El cuerpo muestra el diseño Dinky de Jackson, tipo superstrat como comentábamos antes, está construido en aliso y acabado gloss, el potente color contrasta con el puente, pastillas



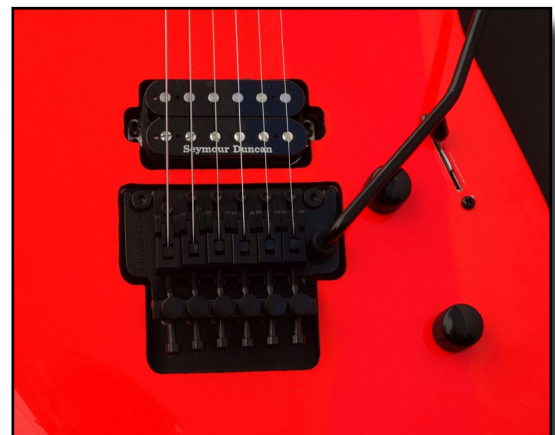
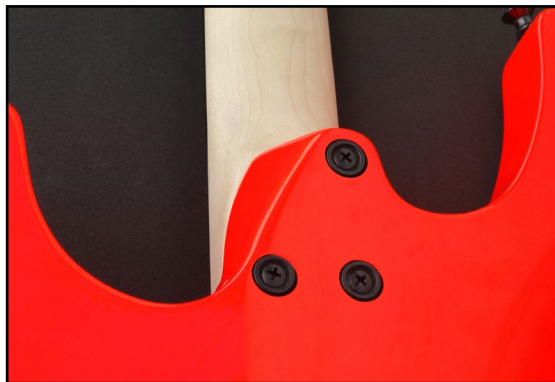
y controles en negro enseñando una imagen elegante y con mucha fuerza.

Monta pastillas Seymour Duncan en configuración HH, en concreto una Seymour Duncan '59™ SH-1N en la posición de mástil y una JB™ TB-4 en la posición de puente.

El selector para ellas es tipo cuchillo de 5 posiciones que funciona así: en la posición 1 la del puente en humbucker, en posición 2 la del puente en inner coil, en la posición 3 ambas pastillas en inner coil, en la posición 4 la pastilla de mástil en inner coil y en la 5 la pastilla del puente en humbucker. Inevitablemente tantas opciones incrementan la versatilidad sonora de la guitarra.

La JB TB-4 es una pastilla con una salida alta, con imanes Alnico5, poteada, para trabajar a un alto rendimiento sin ruidos. Está fabricada a mano en California.

Proporciona un ataque medioso, graves articulados y unos agudos cantarines con gran riqueza armónica.



La 59 es una pastilla muy versátil que se lleva bien con cualquier modelo en el puente con el que se empareje. Está basada en las PAF de los 50s con un aire más contemporáneo, curiosamente se bobina con la misma máquina que se usó por Gibson en Kalamazoo durante los 50s. Imprime carácter a los sonidos limpios con un ataque claro y brillante. Responde muy bien al ataque.

Refuerza los agudos para mejorar la claridad en el picking y muestra unos medios profundos para proporcionar un sonido abierto y suave que ayuda a que las notas en los acordes suenen definidas.

Los controles son un master para el volumen y otro para el tono.

El puente es un Floyd Rose 1000 Series Double-Locking Tremolo empotrado en el cuerpo de la guitarra de forma que ayuda a la mano derecha a estar más cómoda. Respeta totalmente la afinación incluso cuando lo usas de manera extrema.

CONCLUSIONES

Es necesario destacar como han mejorado las guitarras de facturación mejicana en la factoría de Ensenada, donde cada vez se aproximan más en calidad a sus hermanas del norte. Los componentes y materiales empleados en la Dinky Pro Series DK2 son premium por lo que ponen la guitarra en un nivel muy alto.

Con una imagen potente y pensada para sonar cañera con una versatilidad sonora específica para estilos extremos, puede convertirse en una guitarra para echar muchas millas con ella.

José Manuel López



20TM-CE

15CM

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

Córdoba



JAMES TYLER

STUDIO ELITE HD

James Tyler es un constructor de guitarras afincado en Van Nuys, costa de California, que lleva años fabricando instrumentos de alto nivel, basados en el clásico diseño de la Fender Stratocaster, y que han acabado siendo un estándar dentro del mundo de los estudios de grabación.



James empezó en 1972, reparando y modificando instrumentos, hasta que se hizo un hueco en la escena musical de los 80, trabajando para varios guitarristas de sesión de la escena de Los Angeles, modificando y reparando sus instrumentos, hasta que, más tarde, acabó construyendo guitarras para músicos tan representativos como Steve Lukather, Michael Landau o Dann Huff; llegando a fabricar un modelo Signature de estos dos últimos.

Con el paso de los años, Tyler, se ha hecho un hueco destacado dentro del mercado de las guitarras de alta gama; en gran parte debido tanto a un tono "signature", que lo distingue del resto de fabricantes de Stratos modernizadas de alta gama, como a sus originales acabados.

Desde los años 80, y a lo largo de su catálogo podemos encontrar modelos tan dispares como la Classic, la Tylerbstar, Ultimate Weapon o Moongose, pero es su modelo Studio Elite, en sus diferentes variantes (Elite, Deluxe, Standard, HD y Retro), la guitarra más representativa de su producción, y seguramente la que le ha dado fama. Hoy analizamos el modelo más representativo de esta gama, la Studio Elite HD.

CONSTRUCCIÓN

Lo primero que salta a la vista en este instrumento es su llamativo acabado, característico de las guitarras de James Tyler, en este caso se trata de un Purple Shmear, basado en tonos dorados y morados que dan la sensación de fundirse y derretirse sobre el instrumento; este tipo de acabados pueden no ser del gusto de todos, pero desde luego, no dejan indiferentes.

Como se espera de un instrumento de estas características, la construcción es de primer nivel.

...el instrumento tiene un carácter eminentemente moderno, distante del concepto de Strato añeja, esto es apreciable en las posiciones de single coil...

El cuerpo esta realizado en aliso, y el mástil de arce, con un diapasón de palorrosa, rematado por un clavijero con clavijas bloqueantes Sperzel. La guitarra presenta una configuración SSH, con un vibrato G2H.

Cabe destacar la cuidada unión del mástil al cuerpo, en cuya zona se ha hecho un gran rebaje para facilitar el acceso con la mayor comodidad posible a la zona del diapasón más cercana al cuerpo. Aunque no es apreciable a primera vista, el cuerpo es unos milímetros más grande y ancho que el de una Stratocaster, lo cual es, en parte, responsable de su tono característico.

ELECTRÓNICA

Dentro de este apartado que nos ocupa, cabe destacar que, la guitarra que hoy tratamos, tiene una particularidad con respecto al modelo Studio Elite HD, y es que es totalmente pasiva; es decir que carece del booster de medios que montan estas guitarras, con lo cual no

tiene ningún tipo de electrónica extra, comportándose, de esta manera, como una guitarra común.

Siguiendo el concepto SuperStrato, la guitarra presenta una configuración de dos single coil y una humbucker, concretamente dos singles Hot Laura y una humbucker Supercharged Studebaker, ambas fabricadas por el mismo Tyler, dado que, si bien en un principio Tyler hacia uso de pastillas de diferentes fabricantes, como DiMarzio, Suhr o Seymour Duncan, desde 2007 fabrica y monta sus propias pastillas en sus guitarras.

Ambas pastillas son de salida moderada, con un tono que va más allá del corte clásico, sin llegar a ser en exceso demasiado modernas.

AL TACTO

En el primer contacto con esta guitarra, lo mas sorprendente es el mástil, que aunque no deja de ser el estándar de Tyler en cuanto a tamaño y acabados, si que puede llegar a representar

cierta novedad en comparación con la mayoría de mástiles de guitarras que podemos encontrar en el mercado.

El mástil es el Tyler 59 neck, con una cejuela de 1 11/16"; puede resultar algo mas gordo de lo habitual a primera vista, pero rápidamente, a los pocos minutos, se nota y siente muy cómodo, pareciendo mas pequeño de lo que en realidad es; pero quizás lo que más sorprende es el acabado del mástil, ya que Tyler utiliza un producto químico que provoca la sensación de que el mástil no este terminado con producto alguno, el efecto, al tacto, es estar tocando la propia madera, sin que medie ningún tipo de acabado barnizado o satinado.

Otro aspecto habitual en los mástiles de Tyler, que encontramos en esta guitarra, es un pequeño rebaje en el lateral de los trastes.

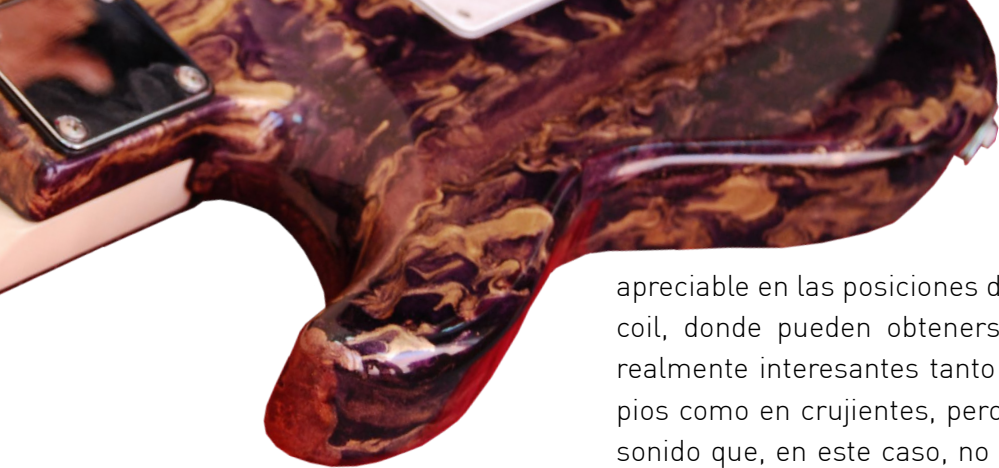
La guitarra tiene un peso de 7 libras, con lo que no resulta pesada, aunque tampoco puede ser calificada de "ligera".



En general, es una guitarra con la que el guitarrista se siente como a los pocos minutos de estar tocando con ella, en todos los sentidos, y no la siente como un instrumento "extraño"; además uno no tiene la sensación de que este tocando una guitarra nueva, recién sacada de la caja.

SONIDO

Como hemos comentado en la introducción, James Tyler ha conseguido crear un tono signature en sus guitarras, y ello es fácilmente apreciable en este instrumento.



La primera definición que salta a la mente al probar esta guitarra es "Strato con esteroides"; la guitarra suena grande, gorda, sin caer en excesos, pero de una manera que no esperarías que sonara una guitarra de estas características.

La guitarra da una sensación de estar realmente "presente", con un sonido muy directo, que al ser comparado con otras guitarras da aun más sensación de cercanía y potencia.

Esto no significa que esta guitarra sea mejor que otras, simplemente tiene un carácter diferente, que puede gustar más o menos al usuario.

Se aprecia una gran compensación en las frecuencias, sin estridencias resaltables.

El instrumento tiene un carácter eminentemente moderno, distante del concepto de Strato añeja, esto es

apreciable en las posiciones de single coil, donde pueden obtenerse tonos realmente interesantes tanto en limpios como en crujientes, pero con un sonido que, en este caso, no trata de emular a la referencia "vintage", pero que se hace igualmente agradable al oído.

La pastilla del puente tiene un carácter rockero, y es ideal para buscar sonidos desde potentes crunch hasta high gain; se encuentra en una posición media entre las pastillas Tyler de corte mas agresivas, como la Shark o la Super, y las mas clásicas tipo Studebacker, esta estatus la hace des- involucrarse con soltura en un amplio terreno, pero destacando en sonidos con un buen grado de saturación y haciendo gala de una buena dinámica.

CONCLUSIÓN

La conclusión general, después de probar esta guitarra, es que estamos ante un instrumento de primer nivel, con una construcción impecable, un aspecto que la hace no pasar

desapercibida (cada uno decide si para bien o para mal, según gustos y preferencias) y con un tono propio, que se ha convertido en una seña de identidad del fabricante y que la diferencia del resto de SuperStratos de Boutique del mercado.

Quizás por estos elementos citados deberíamos pensar en la Studio Elite, no como una evolución de la mítica Strato, si no como un concepto de guitarra diferente en si mismo; y más, teniendo en cuenta la variedad de opciones que el fabricante ofrece a la hora de encargarse uno de sus instrumentos, pudiendo ajustarla a nuestras preferencias y necesidades, pero siempre manteniendo la personalidad que caracteriza a estas guitarras.

Lógicamente, lo anteriormente citado, refleja un precio bastante elevado que lo alejara de bastantes bolsillos.

Finalmente, es conveniente volver a destacar que nos encontramos ante un instrumento bastante "particular", con una personalidad propia y un fuerte carácter, por lo que sería

conveniente probar primero, si se esta pensando adquirir una de estas guitarras, ya que puede no ser del agrado de todos, sobre todo si se buscan tonos clásicos; en cambio, si se esta buscando una Strato, pero diferente, buscando ese "algo más", pocas guitarras hay mejor situadas que una Studio Elite HD.

José Luis Morán



Ficha Técnica

Fabricante: James Tyler Guitars
Modelo: Studio Elite HD
Cuerpo: Aliso
Mástil: Arce
Diapasón: Palorrosa
Forma mástil: Tyler '59
Trastes: 22
Puente: Vibrato G2H
Hardware: Cromado
Clavijero: 6 en línea Sperzel bloqueantes
Golpeador: Perlado
Controles: Volumen – Tono – Tono
Entrada Jack: Lateral
Pastilla Mástil: Tyler Hot Laura
Pastilla Central: Tyler Hot Laura
Pastilla Puente: Tyler SuperCharged Studebacker
Acabado: Purple Shmear

CLASSICS NEVER DIE



Starfire V



Made ^{TO} BE *Played*
SINCE 1953



GRETSCH G6659TG BROADCASTER Jr.

El pequeño Cadillac

Sin duda Gretsch es uno de los apellidos ilustres en la industria del instrumento musical, desde sus inicios en Brooklyn fabricando baterías en 1883 hasta la actualidad han pasado por ella varias generaciones. Del mismo modo la marca ha pasado a su vez por diferentes propietarios puesto que fue vendida a Baldwin en 1967.

La denominada “Baldwin era” se extendió hasta 1985 cuando fue recuperada de nuevo por Fred W. Gretsch y donde comenzó a resurgir, aunque nunca alcanzó el éxito de los años 50s y 60s.

Sin duda la popularidad de los Stray Cats, la aparición en la portada del Cloud Nine de George Harrison y el hecho de figurar en muchos videos musicales que comenzaban a ganar foco en los 80s. , tuvo algo que ver con ello

Siguiendo con la historia, en 2002 Gretsch y Fender llegaron a un acuerdo en donde Fender se encargaría de todo lo relacionado con la

marca en cuanto a fabricación, marketing etc. quedando esta en propiedad de la familia Gretsch.

NOS ACTUALIZAMOS

Y hasta aquí la historia. Hace un par de años en una charla de sobremesa con Garrett Gretsch, embajador de la marca, me comentaba el interés de la compañía en no convertirse en una marca de museo, o anclada en el pasado. Vista la evolución en los últimos años se nota el esfuerzo que realizan en ese sentido.





...en el otro lado se encuentra la Players Edition, 18 modelos clásicos Gretsch diseñados con actualizaciones y especificaciones que responden a las necesidades del músico actual...

La aparición de la colección Streamliner por ejemplo, trata de acercar la marca a las nuevas generaciones que disfrutan más de estilos musicales contemporáneos y no tienen precios prohibitivos para la mayoría.

Por otro lado hace bien poco Gretsch lanzó 2 nuevas series de modelos, la Players Edition y la Vintage Select Edition. Las Vintage Select son una propuesta de 16 modelos que se parecen bastante a los creados en la custom shop y con especificaciones de los períodos correctos.

En el otro lado se encuentra la Players Edition, 18 modelos clásicos Gretsch diseñados con actualizaciones y especificaciones que responden a las necesidades del músico actual y

que tratan de hacerla la compañera ideal para los directos en cualquier situación.

Dentro de la Players Edition se encuentran Falcon, Anniversary, Nashville... y también los modelos Broadkaster que es como la compañera denomina a sus Center-Block.

Este nombre usado por Gretsch en algún modelo de baterías hizo que las primeras Fender Broadcaster dejaran de llamarse así para convertirse en Telecaster por el asunto de propiedad de la marca.

Gretsch ofrece 4 modelos Broadkaster, nosotros hemos probado la G6659TG Players Edition Broadkaster Jr. Center-Block Single-Cut con String-Thru Bigsby y Gold Hardware. ¡Casi nada de nombre nobiliario!



...presenta un puente Anchored Adjusto-Matic y un tailpiece Bigsby B7GP con las cuerdas a su través, lo que facilita la sustitución de estas...

CONSTRUCCIÓN, PALA, MÁSTIL

La guitarra está fabricada "handcrafted" en Japón y desde luego tiene uno de los aspectos más bonitos que hemos visto en una Gretsch, la mezcla del sparkle azul con los herrajes dorados, el Bigsby, las pastillas, el binding crema y la pala matched... es muy destacable y atractiva.

Es una hollow-body con bloque central de abeto para evitar los acoples -la

maldición de los cuerpos huecos-, agujeros en "f" y single-cut. Pesa 3.4 kg y destaca el tamaño "junior" de su cuerpo, se siente equilibrada.

Está muy cuidada en acabados, hay que tener en cuenta que tiene un precio de alrededor de los 2.650 euros de pvp y de lo contrario sería decepcionante.

La pala es la clásica en Gretsch, a excepción de las Falcon y algún que otro modelo menor, además del logo muestra una plaquita con el nombre tallado "The Broadkaster", el acceso al alma y un clavijero Gotoh Locking, un detalle de especificación moderna para mantener más estable la afinación, algo que consigue junto a la cejuela de Graph Tech TUSQ XL y el puente Adjust-o-Matic. ¡No podemos dejar de olvidarnos de las peleas con la afinación con las Gretsch vintage y sus Bigsbys!

El mástil es de arce con un perfil Standard "U", incluye un binding Aged White y está acabado en uretano brillante, cómodo y moderno, se

siente uniformemente delgado hasta en la zona de los trastes más altos.

El diapasón, de ébano, muestra un radio de 12". Encastrados en él 22 trastes Medium Jumbo, perfectamente alineados, pulidos y sin aristas.

Los inlays marcadores de posición son Aged Pearloid Neo-Classic™ Thumbnail, situados en los lugares habituales.

CUERPO, ELECTRÓNICA

El cuerpo de la G6659TG Players Edition es un single-cutaway, semi-hollow con bloque central de abeto como ya hemos comentado, los aros y la trasera son de arce laminado.

Presenta un puente Anchored Adjusto-Matic y un tailpiece Bigsby B7GP con las cuerdas a su través, lo que facilita la sustitución de estas.

Monta las nuevas pastillas FullTron en posición de mástil y de puente, estas son de fabricación USA y otorgan un





sonido suave y percusivo, brillante y claro en limpio, bastante onda Gretsch y con unos medios redondeados y bien presentes cuando se le agrega saturación.

Los controles son Volumen 1 (pastilla mástil), Volumen 2 (pastilla puente), Master Volumen y Master Tono. El selector de pastillas es un toggle de 3 posiciones.

La entrada de Jack está en el lateral del cuerpo.

SONIDO, CONCLUSIONES

El bloque central de la guitarra consigue, además de administrar el feedback, que las notas suenen con un gran sustain y una proyección sonora controlada, sin gruñidos – como ocurre a veces con las arch-top-, con un sonido detallado y rico. Ya en acústico suena con una gran cantidad de sustain.

La tensión de la cuerda se siente resbaladiza y elástica, algo que probablemente se debe en parte al vibrato B7GP de Bigsby con un suave y mantecoso manejo y su inteligente diseño de cuerdas que proporciona una manera eficiente de cambiarlas rápidamente.

Estamos ante una guitarra que partiendo de lo clásico incorpora especificaciones para convertirla en un caballo de batalla preciso y estable, lista para enfrentarse a cualquier situación musical (obviamente no estilos extremos) y salir airoso, con una estética inmejorable y conservando el poso que toda Gretsch debe de tener. Una prueba en tu tienda favorita se merece.

José Manuel López



Ficha Técnica

Fabricante: Gretsch
Modelo: G6659TG Broadkaster Jr.
Cuerpo: Tapa, aros y fondo de arce laminado con Center Block
Mástil: Arce
Diapasón: Ébano
Trastes: 22 Medium Jumbo
Cejuela: Graph Tech Tusq XL
Puente: Anchored Adjusto-Matic + Bigsby B7GP
Hardware: Dorado
Clavijero: Gotoh Locking
Pastillas: Full Tron
Controles: Volumen 1 (pastilla mástil) Volumen 2 (pastilla puente) Master Volumen y Master Tono
Entrada de Jack: Lateral
Acabado: Azure Metallic



GUILD F2512E

Maple

Brillante y jangly

Todo el mundo debería de tocar alguna vez una acústica de 12 cuerdas, la amplitud y profundidad de su sonido es una experiencia que no se iguala, ni con pedales ni con afinaciones Nashville, es una sensación puramente orgánica aconsejable para cualquiera que disfrute del sonido de una guitarra acústica.



La Guild F2512 E Maple es una de las propuestas en 12 cuerdas que ofrece Guild dentro de su Westerly Collection y que se pone en el mercado con el sorprendente precio de alrededor de los 500 euros de pvp.

Las primeras Guild de 12 cuerdas tienen su origen a principios de los años 60 del siglo XX concretamente en 1964, en ese momento presentaban una tapa de spruce y aros y fondo de caoba, unas especificaciones que fueron cambiando según fueron apareciendo modelos en los años posteriores, se trata de las F-212 Artist y F-312, otra vez cuatro años después se

introdujo la Standard F-112 y siendo Special Orderse incorporaron las Custom F-412 y F-512. Por último ya en 1972, la Custom F-612. Todos los modelos se lanzaron con cuerpos tipo Jumbo.

La combinación de una Guild con cuerpo Jumbo y 12 cuerdas, una de las mejores características de la marca que hacen a estas acústicas instrumentos clave poseedores de una merecida buena reputación.

Veamos como pinta la Guild F2512E Maple que es una guitarra de 12 cuerdas, jumbo, con un look austero y vintage.



...el cuerpo de caoba con la tapa de abeto garantiza la definición y una respuesta firme al ataque...

CONSTRUCCIÓN, PALA, MÁSTIL

Una de las especificaciones más destacadas de la F2512E es la trasera arqueada (archback) que como ya hemos visto en reviews de modelos como la D-240E y la M240 Trobadour, consiguen aligerar el peso de la guitarra al evitar el braceado en la parte trasera a la vez que incrementan la proyección y el volumen.

La pala es de tipo "open book center raised" es decir libro abierto con el centro elevado, las clavijas de afinación 6 a cada lado -lógicamente- de mecanismo cerrado y muestra el logo de la marca sin más ornamentaciones.

Uno de los misterios con los que se encuentra alguien no acostumbrado a las 12 cuerdas es como afinar.

Lo explicamos básicamente, lo primero es afinar las cuerdas gruesas de cada par (1, 3, 5, 7, 9 y 11) como una guitarra en afinación estándar EADGBE.

Se sigue con las cuerdas 2 y 4 que afinan igual que sus parejas, es decir la 2e como la 1 y la 4B como la 3. Y por último las 6, 8, 10 y 11 una octava por arriba de su pareja. Atención que el "e" de la

cuerda 12 estará una octava por debajo que el "e" de la primera o de la segunda cuerda.

Continuamos con la descripción, la cejuela es de hueso y mide 1 7/8". El mástil es de caoba con un perfil "Slim C", se siente bastante plano y se nota, de entrada, la anchura mayor necesaria para poder situar las 12 cuerdas y que haya suficiente espacio entre ellas para tocar con comodidad.

El diapasón es de palorrosa con un radio de 12" y 19 trastes médium jumbo. Los inlays marcadores de posición son puntos situados en los lugares habituales. La longitud de escala mide 25 1/2".

CUERPO, ELECTRÓNICA

El cuerpo presenta una tapa sólida de abeto sitka y los aros laterales y la trasera de arce, que como ya hemos comentado es arqueada. El acabado es en poliuretano mate, en Natural, que deja ver el vetado de las maderas y el suave contraste de sus colores.

La roseta que circula la boca está adornada con círculos de plástico ABS negro y madreperla, sencillo y elegante.





El braceado presenta la disposición en "X" con las piezas que lo conforman "scaloped". El puente es de palorrosa e incluye una selleta compensada de hueso y 12 pines de plástico color marfil con punto negro. El golpeador es de tortoise.

En cuanto a electrónica presenta un sistema Guild/Fishman AP1 con pastilla Sonicore y controles de volumen y tono. Funciona manteniendo la calidad del tono y el color que proporciona la guitarra sin desplazarlo demasiado, es fiable.

SONIDO Y CONCLUSIONES

La guitarra es ligera, pesa 2.6 kg, tiende a cabecear ligeramente si tocas de pie, algo inevitable con una pala tan grande y un cuerpo ligero. El cuerpo de caoba con la tapa de abeto garantiza la definición y una respuesta firme al ataque, se toca con comodidad una vez te adaptas a la anchura del mástil algo que cuesta pocos minutos.

Con diferencia las sonoridades que proporciona, con un amplio espectro sonoro y brillantes armónicos que funcionan en correcta armonía, son lo más destacable de la guitarra, suena y suena bien.

Resulta altamente inspiradora, que puede ser el mejor piropo que dedicarle a un instrumento

musical, que transmita sensaciones que te "obliguen" a seguir tocando. En este segmento de precio donde se mueve la Guild F2512E parece una guitarra invencible, así que ya sabes, intenta probarla y disfruta de la sensación de la vibración de la trasera arqueada en contacto con tu cuerpo.



José Manuel López



RGAX6FMTGF

IRON LABEL

RGDIX7MPBSBB

METAL TO THE CORE

Ibanez.com 

 **Mogar**
www.mogarmusic.es

CORDOBA MINI II EB CE

Pequeño gran instrumento





Siempre que se habla de una guitarra de viaje se tiende a cometer el error por parte de muchos de pensar en una guitarra de juguete o de mala calidad, un instrumento para salir del paso y en donde el tamaño prima por encima de cualquier otra característica. Sin embargo esto no tiene por qué ser así.

Está claro que por no ser un instrumento principal para un guitarrista, no se suele invertir una gran cantidad de dinero en una guitarra de viaje y eso lo saben los fabricantes perfectamente.

Sin embargo no necesariamente los instrumentos de pequeño tamaño deben de tener una construcción deficiente o estar realizados con maderas y demás elementos de poca calidad, y si hay un nicho de mercado existente ¿Por qué no atenderlo con estándares de calidad interesantes?

En este sentido en Córdoba Guitars incluyeron en su catálogo la Serie Mini que ahora ha llegado a su puesta al día con la Serie Mini II y perteneciente a uno de los 3 modelos que conforman la serie tenemos para revisar La Córdoba Mini II EB CE.

CONSTRUCCIÓN, PALA, MÁSTIL

La guitarra tiene un tamaño algo mayor que una guitarra de talla de viaje y presenta una longitud de escala de 22 7/8" (580 mm) que permite que el instrumento se afine en un E estándar, algo que es una ventaja comparado con otras guitarras que por sus medidas deben afinar en A por ejemplo, con lo que ello implica a la hora de acompañar o tocar en contexto con otros instrumentos.

De la misma manera el tamaño la aproxima al tono de una guitarra clásica de cuerda de nylon más que a la sonoridad de un ukelele por ejemplo. La guitarra es muy liviana, pesa 1.2 kg, está acabada en poliuretano satinado en color Natural, no se observan juntas mal acabadas, ni sobrantes de cola, ni trastes mal limados, ha pasado un buen control de calidad.



La pala presenta un clavijero Córdoba Satin Nickel con palometas negras, tipo open book pero con el centro inverso. En el frontal se ve el logo en madreperla. La cejuela es de NuBone y mide 48 mm.

El mástil en madera de caoba muestra un perfil en "C", el diapasón es de composite y sobre él 19 trastes tipo vintage. Incluye un alma Single Action a la que se accede por la base del mástil con una llave Allen de 4 mm.

CUERPO, ELECTRÓNICA

La Mini II presenta un cuerpo de guitarra clásica con cutaway y unas medidas reducidas, de largo marca 397mm, los anchos en las curvas son 222mm y 286mm y la profundidad se define entre 75mm y 85mm.

Incluye una tapa armónica sólida de madera de abeto y los aros y el fondo son de Striped Ebony (un ébano rallado).

El bending de la tapa es de arce y el fileteado blanco/crema/blanco en plástico ABS. La boca armónica tiene

un diámetro de 84 mm y una roseta de abulón que le otorga un punto de elegancia. El puente es de composite y la cejuela también de NuBone.

La electrónica que incluye la guitarra es un sistema Belcat ACUS-3TN con ecualizador de dos bandas que incluye afinador y es alimentado con una batería de 9v. Con esto finalizamos la descripción de la mini-guitarra comentando que tiene un pvp de alrededor de los 280 euros.

No deja de sorprendernos el nivel que está alcanzando ya desde hace años la fabricación asiática cuando cuenta con un buen control de calidad, algo bueno para guitarristas sin complejos.

SONIDO Y CONCLUSIONES

Estamos ante una guitarra con una talla algo mayor que una guitarra de viaje, y se trata de eso de una guitarra para llevarla contigo de viaje, sin más pretensiones.

Sin embargo te puede dar algo más, si la amplificas respeta bastante la sonoridad acústica de la propia guitarra y puedes ecualizarla para

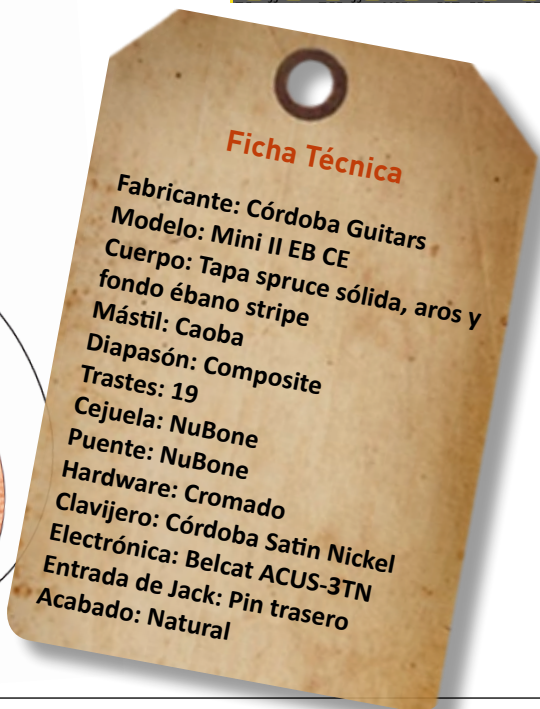




darle un poquito más de graves, que se echan en falta al igual que los armónicos, como no puede ser de otra manera dadas sus dimensiones.

Suena bastante definida en single-notes y menos cuando rasgueas. Es ideal para practicar y tocar fuera de casa. Teniendo en cuenta que cuesta como un pedal, presenta buenos acabados, una tapa sólida e incluye un preamp ¡Qué más le puedes pedir!

José Manuel López Gil



Ficha Técnica

Fabricante: Córdoba Guitars
Modelo: Mini II EB CE
Cuerpo: Tapa spruce sólida, aros y fondo ébano stripe
Mástil: Caoba
Diapasón: Composite
Trastes: 19
Cejuela: NuBone
Puente: NuBone
Hardware: Cromado
Clavijero: Córdoba Satin Nickel
Electrónica: Belcat ACUS-3TN
Entrada de Jack: Pin trasero
Acabado: Natural

TODO BAJO CONTROL

HXEffects™ es el nuevo módulo multi-efectos para los guitarristas y bajistas que lo quieren todo en uno, y en formato compacto. ¿Quieres integrar los efectos de la generación Helix en tu pedalera convencional? HX Effects incluye todos los efectos de la marca Line 6: la nueva serie HX y toda la serie Legacy de la serie M... Si quieres preservar el tono de tu amplificador pero quieres todos los efectos, pero sin emulaciones de amplificador, no hay nada más versátil ni fácil de configurar.



HX EFFECTS



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

www.line6.com/hx-effects/

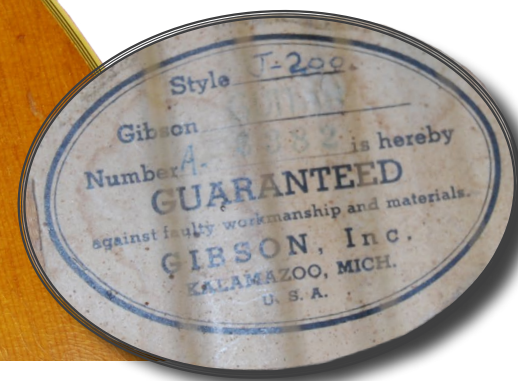
es.yamaha.com

facebook.com/europeline6/



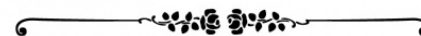
GIBSON ACOUSTIC J-200

La reina de las flat-tops





Este modelo fue introducido por Gibson en 1938 como el tope de gama de su producción de guitarras acústicas de tapa plana. Inicialmente se le denominó simplemente Jumbo, pero al año siguiente cambió su nombre por Super Jumbo 200



Se fabricó en la antigua factoría de Kalamazoo, Michigan. Su nombre definitivo J-200, lo adquirió en primer lugar en 1947, aunque en los 50, durante unos años, la guitarra cambió su denominación con el añadido de una S, es decir, SJ-200.

Se trata de una flat-top con 25-1/2" de longitud de escala, inicialmente de tapa de píceas y de trasera y laterales de palorrosa, aunque, después la trasera y laterales se cambiaron por arce. Los primeros modelos de palorrosa son muy apreciados por los coleccionistas.

Otras características son, agujero redondo, golpeador tortoise en el que aparece grabado un patrón de tema floral, diapasón de palorrosa con marcadores MOP Crowns, puente de palorrosa del tipo moustache, es decir, bigote.

El modelo del que vamos a hablar hoy es una J-200 de 1954 en acabado natural. Este tipo de acabado que no era el habitual de la época donde era más usual el sunburst, hace de la guitarra una rareza, teniendo en cuenta además que en ese año se fabricaron sólo 250 unidades.

Lleva añadido - aunque no parece original si parece de la época- un golpeador en la parte superior, posiblemente debido a la influencia de los Everly Brothers, dúo muy popular en los años cincuenta y que llevaban sus Gibson J-200 con el golpeador a ambos lados de la boca.

Su número de serie es el A-2382 y como en las Gibson de entonces no viene troquelado en la parte posterior de la pala, se le puede ver en la etiqueta que lleva en el interior.

...el puente es estilo moustache (bigote) de palorrosa al igual que el diapasón y lleva un inlay de cuatro bloques en el interior también en madreperla...

PALA Y MÁSTIL

La pala es la habitual en Gibson con perfil "open book", tiene el logo y el adorno central en un nácar dorado y el acceso al alma es la plaquita campana típica.

La parte posterior está pintada en negro y en ella las seis clavijas de afinación tipo Kluson, también en dorado.

El mástil es de arce al igual que la pala, sin llegar a ser un rounded exagerado es bastante grueso y se nota el desgaste del acabado en la parte más cercana a la pala, debido a que se ha tocado mucho con ella acordes en posición abierta. Sobre él, el diapasón de palorrosa brasileño, con marcadores de posición- que son bloques ornamentados en nácar MOP Crowns- en los lugares habituales.

Encastrados en él veinte trastes, es en el traste número quince donde el mástil se une al cuerpo.

CUERPO

El estilo del cuerpo es Super Jumbo, la tapa de Sitka Spruce y los laterales y el fondo de arce. El arce de los lados tiene un veteado muy bonito en esta guitarra.

En el fondo se encuentra un adorno que lo atraviesa y tanto la tapa como el fondo llevan un binding single-ply.

El puente es estilo moustache (bigote) de palorrosa al igual que el diapason y lleva un inlay de cuatro bloques en el interior también en madreperla.

Los pines originales son blancos aunque esta guitarra los lleva cambiados por un set híbrido para equilibrar si cabe la definición del sonido de la guitarra (el propietario conserva el set original).

Un golpeador tortoise con motivos florales a cada lado de la boca de la tapa termina la descripción del cuerpo de esta acústica.



SONIDO Y CONCLUSIONES

La guitarra tiene un tacto muy agradable, el hecho de tener sesenta y cinco años y haber sido tocada durante tanto tiempo, le da una personalidad propia respetando los tonos Gibson.

Suena muy equilibrada, con una buena definición de todas las notas. Las notas graves respetan la presencia de los agudos, que están muy contenidos. Interpretar fingerpicking tal vez no sería su hábitat ideal, aunque para nada desmerece, si nos acompañamos con la púa aparece el carácter y el punch de una jumbo con un buen balance de frecuencias.

Es evidente que un instrumento de esta edad, bien conservado, tiene una personalidad propia y es toda una experiencia el disfrutar de ella tocándola un rato, un lujo que se nos da de vez en cuando.

Will Martin



Ficha Técnica

Marca/modelo: Gibson. J-200
Cuerpo: Super Jumbo
Mástil: Arce
Diapasón: Palorrosa
Forma mástil: Redondeado
Cejuela: Hueso
Trastes: 20
Puente: Moustache Palorrosa
Hardware: Dorado
Clavijero: Tipo Kluson
Golpeador: Tortoise con motivos florales
Acabado : Natural en nitrocelulosa

VIE PEDALS

EFFECTOS ANALÓGICOS HECHOS A MANO EN ESPAÑA

NUEVOS MODELOS



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

PONIENDO LA TELECASTER FUERA DE FASE

¿Estás listo para aprender cómo obtener los sonidos fuera de fase de una Telecaster?

En este artículo, cubriremos la modificación eléctrica fuera de fase, no la versión magnéticamente fuera de fase. Para ello es necesario añadir un "out-of-phase switch" a la Teleca.

¿CÓMO FUNCIONA?

Primero, es importante comprender el principio básico: para obtener este efecto fuera de fase, se deben usar dos pastillas juntas, una de ellas conectada en fase inversa en relación con la otra.

Cuando dos pastillas están en fase, se refuerzan entre sí de forma sonora. Cuando están en la fase opuesta, muchas frecuencias se cancelan. Lo que escuchamos son las "sobras" de estas cancelaciones.

Cuanto más cerca estén físicamente las dos pastillas, mayores serán las cancelaciones, lo que se traduce en un sonido más delgado y un volumen reducido.

Por eso es mejor usar las pastillas de mástil y puente para el cableado fuera de fase que emparejar cualquiera de ellas.

¿CÓMO SUENA?

Básicamente, es un sonido "de adentro hacia afuera", en el que dos pastillas que normalmente suenan llenas y se convierten en una pareja delgada y aguda.

¿PARA QUÉ NECESITARÍAS ESTO?

Es ideal para el reggae o el funk, donde un tono delgado encaja bien en la mezcla. Además, este sonido funciona bien a través de efectos o distorsiones fuertes, que de otra manera harían que su tono fuera demasiado embarrado, poco claro.

El primer músico famoso en descubrir las glorias desfasadas de una Telecaster fue James Burton, y lo hizo por accidente. Cuenta que tropezó con este sonido en su Telecaster de finales de los años 50, al tiempo que tocaba para Ricky Nelson.

Burton descubrió que podía obtener el sonido colocando el selector de selección de 3 vías entre posiciones, algo similar a lo que hicieron los guitarristas de Stratocaster para alcanzar las posiciones 2 y 4 antes de que el interruptor de 5 vías se convirtiera en el estándar.

Lo llamó su "pequeño tono chino".

Puedes escuchar esto en muchos discos de Nelson, incluido el solo de Burton en "Travelin' Man". Este sonido funciona bien como decíamos a través efectos o una gran distorsión que, de lo contrario, haría que el tono

Para poner nuestras pastillas Tele desfasadas eléctricamente y tener la capacidad de volver al sonido original, utilizamos un interruptor de inversión de fase como se muestra en el diagrama.

¿CUÁL DE LAS DOS PASTILLAS TELE DEBERÍA CONECTARSE AL CAMBIO DE FASE?

No importa, suena de la misma manera.

Esto implica desconectar o bien la masa de la pastilla del puente de la placa base de metal o la masa de la pastilla del mástil de su cubierta metálica.

El tercer cable a tierra conectado a la placa base o la cubierta de metal siempre permanece conectado a

tierra, mientras que el cable a tierra de la pastilla es el que debe conectarse al interruptor de fase.

Naturalmente, solo se tiene que hacer esta modificación para la pastilla que se conectará al interruptor de fase, la otra pastilla puede permanecer sin alterar.

Puedes utilizar cualquier interruptor de encendido DPDT on-on para esta modificación. Una ubicación perfecta para el interruptor está en la placa de control donde se ubica el selector de pastillas y los potes de volumen y tono.

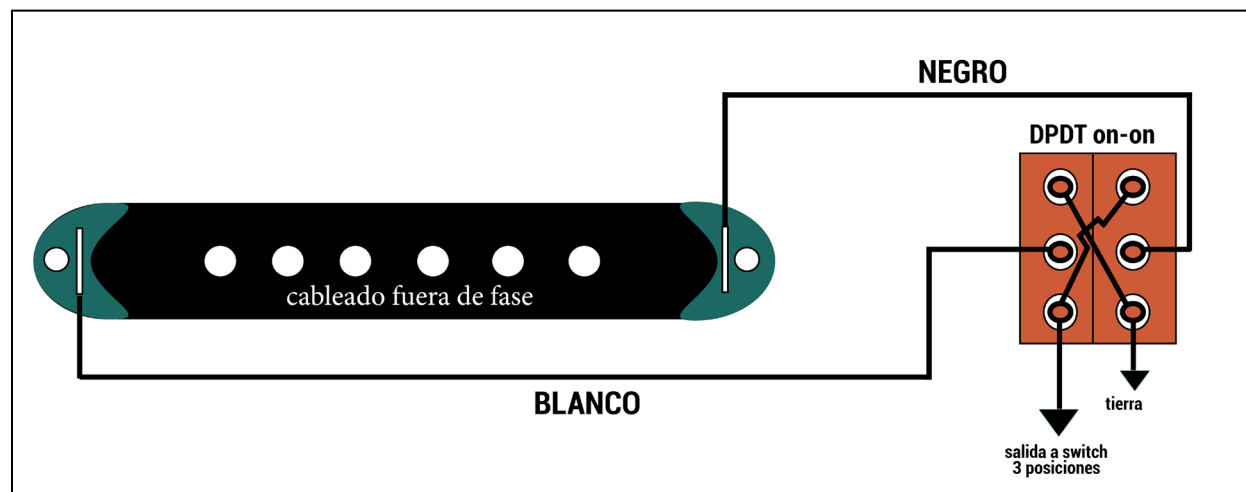
Simplemente se hace un pequeño orificio entre los potes y se monta el interruptor allí. O se puede usar un push/pull o un push/push en el switch, reemplazando uno de los potenciómetros convencionales.

EL CABLEADO ES BASTANTE SIMPLE: Suelta los dos cables de puente en el interruptor de inversión de fase como se muestra en el diagrama. Elige una de las pastillas y desenrolla los dos cables de las pastillas donde se conectan a tu guitarra.

Suelda los cables de "salida" del interruptor de fase (vivo y masa) a los lugares exactos donde antes estaban los cables de la pastilla.

Suelda los cables de las dos pastillas a los terminales de entrada en el interruptor de fase. Monta el interruptor en la placa de control de Telecaster y comienza a disfrutar del nuevo sonido.

Will Thomas



TEORÍA DE LOS AJUSTES (IV)

EL RADIO DEL DIAPASÓN Y LA ALTURA DE CUERDAS EN EL PUENTE

En los capítulos anteriores, hemos estudiado el comportamiento de la torsión del mástil y cómo está afecta a la altura de las cuerdas y el trasteo.

Llegados a este punto podemos continuar con unos principios que probablemente ya conocías, la correlación entre altura de cuerdas en el puente y el trasteo.

En este artículo estudiaremos los factores que afectan a esa altura, el más importante es el radio del diapasón, y la manera objetiva y precisa de medir la altura de las cuerdas.

EL RADIO DEL DIAPASÓN

A excepción de las guitarras españolas, cuyo diapasón es plano, todas las guitarras acústicas o eléctricas presentan curvatura (transversal) en su diapasón. La curvatura del diapasón se mide por el radio del mismo. Los diapasones más curvos tienen un radio pequeño y los más rectos un radio más amplio.

El radio se acostumbra a medir en pulgadas. Los radios más habituales son:

-7y ¼: habitual para las Fender tipo vintage.

-9 y ½: Fender modernas.

-12: Gibson

-16 Ibanez, Jackson y demás guitarras de estilo heavy

El radio del diapasón tiene ventajas e inconvenientes. De esta manera, los muy curvos (7y1/4 por ejemplo) son muy cómodos para hacer acordes con cejilla, pero tienen un inconveniente: si se hace un bending en las cuerdas 1º y 2º entre los trastes 12 y 17, tienen una tendencia a ahogar la nota.

Este inconveniente se produce porque al hacer el bending, variamos la geometría de la altura de la cuerda

respecto a los trastes. Los diapasones muy curvos requieren por tanto un poco más de altura de cuerdas en la 1º y 2º cuerdas que los que tienen un radio más plano.

Los diapasones muy planos (16 pulgadas) tienen la ventaja de que permiten bajar la altura de las cuerdas 1º y 2º mucho más que en los curvos sin que se ahogue la nota al hacer el bending. En contrapartida, su tacto para hacer acordes y cejillas es un poco más duro para algunos gustos.

El radio del diapasón es una decisión del fabricante de la guitarra y cada guitarrista se sentirá más cómodo con uno u otro dependiendo de su gusto.

No hay un radio mejor que otro, sino sólo una elección que el guitarrista debe hacer

Todos estos mástiles se caracterizan por tener un radio constante a lo largo de toda su extensión. Se podría decir que son la sección de un cilindro.

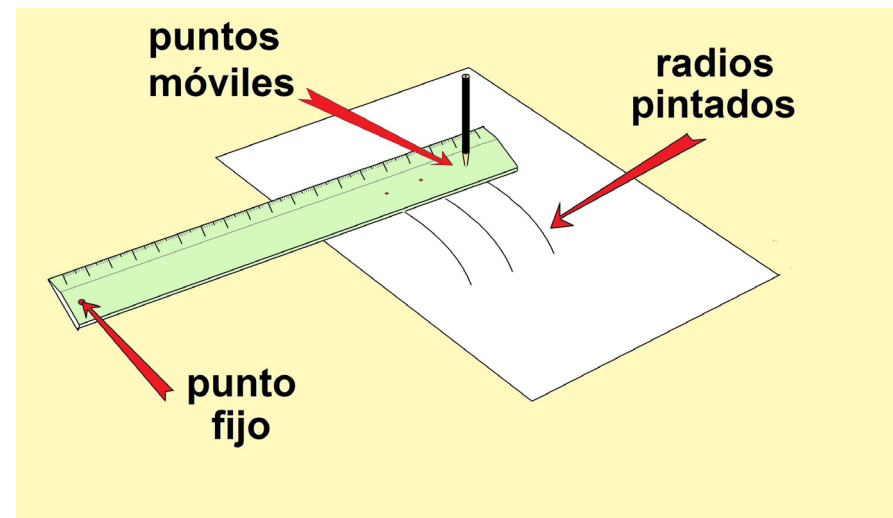
Existe otra categoría de mástiles llamada "compound" o de radio compuesto en los que el diapasón no es la sección de un cilindro como los anteriores, sino que se trata de la sección de un cono.

De esta manera, en la parte del diapasón que está cerca de la cejuela, el radio puede ser de 12 pulgadas, y en el final del diapasón, el radio puede ser de 16 pulgadas.

El radio compuesto se ideó con la finalidad de tener las ventajas de los radios muy curvos en los primeros trastes y las ventajas de los radios más planos en los trastes superiores (no ahogan los "bendings"). En mi opinión, son una saludable alternativa a los tradicionales, aunque ni son la "panacea" como algunos predicen, ni unos monstruos difícilísimos de nivelar como otros detractan.

Desarrollaremos esta idea en futuras entregas para no desviarnos ahora de la materia que nos ocupa. Conocer el radio del diapasón de la guitarra es de vital importancia para ajustar correctamente la altura de las cuerdas en el puente. El radio influye en la altura que cada cuerda debe tener en el puente.

Para calcular el radio podemos coger una regla, practicarle unos agujeros y realizar radios sobre una cartulina.



Recortando nuestros dibujos, podemos tener una idea del radio de nuestra guitarra, que mediremos con las cuerdas quitadas.

Esta plantilla nos servirá posteriormente para comprobar la altura de las cuerdas y verificar que el radio de nuestro ajuste es similar al radio del diapasón.

LA ALTURA DE LAS CUERDAS

La altura de las cuerdas la mediremos respecto al traste 12 de la guitarra, colocando una cejilla en el primer

traste para que la altura de la cejuela (que trataremos en futuras entregas) no desvirtúe nuestras medidas.

Cuando empecemos con la práctica de los ajustes, las medidas de altura las daré en milímetros.

Las cuerdas deben acomodarse al radio del diapasón, y por tanto, es habitual comprobar que en el puente, la altura de cada cuerda es correlativa aproximadamente al radio.



foto 1

En la foto 1 se comprueba que las cuerdas se acomodan al radio del diapasón con una plantilla de bronce similar a la de papel que hemos creado con la regla.

Como ya estudiamos con anterioridad, las cuerdas graves necesitan de más altura que las agudas porque su elipse es mayor. Por lo tanto es habitual darles un poco más de espacio hasta el traste.

En los próximos capítulos por fin nos pondremos en la práctica de los ajustes.

Espero que la parte teórica estudiada en estas cuatro entregas no haya sido demasiado espesa, pero todos estos conocimientos harán más fácil toda nuestra labor y saber dar solución a problemas que antes eran inexplicables.

Juan Brieua



cut Records

Estudio de grabación

www.cut-records.es

RAT Pro Co

POTENCIA CON CONTROL



Con cerca de cuarenta años en el mercado, este pedal de distorsión puede llevar orgulloso la etiqueta de clásico. Odiado y amado a partes iguales, su contundencia no deja indiferente a nadie.

El modelo original del Rat salió al mercado en 1979 como producto de la compañía [Pro Co Sound](#), fundada por Charlie Wicks en Kalamazoo en 1974. Fue el ingeniero Scott Burnham, sin embargo, quien desarrolló el circuito. Se comenta que este ingeniero trabajó durante años reparando y modificando efectos de la marca Systech -actualmente desaparecida- y que de esa experiencia obtuvo las ideas para desarrollar el Rat.

Sea como fuere, lo cierto es que sus ideas le permitieron crear un efecto de distorsión novedoso, al menos para la época.

El circuito del Rat presenta dos factores claves que son los que le caracterizan el sonido final. El primero de ellos es el empleo de un amplificador operacional LM308N y el uso que se le da.

La etapa de "drive" del pedal está configurada de forma que nos permite obtener una cantidad brutal de ganancia y lleva al propio amplificador a distorsionar cuando empleamos valores elevados en el control "distorsion".

Este comportamiento, que se trataría de evitar en la mayoría de los diseños, es una de las características del sonido del Rat. Además, justifica la elección del integrado, ya que es posible que otros amplificadores operacionales equivalentes no se comporten tan bien al hacerlos trabajar a esos niveles.

Las condiciones en las que va a trabajar el amplificador y la arquitectura de esta primera etapa, harán que obtenamos también una gran cantidad de frecuencias agudas.

Y aquí viene el segundo factor clave, el control de tono -en los modelos actuales, se denomina "Filter"- constituido por un simple filtro pasa bajo. A pesar de lo sencillo de su naturaleza, este filtro es altamente efectivo debido a la gran cantidad de agudos que hemos generado en la etapa previa, de forma que nos encontramos con una gran herramienta que nos permitirá matizar el tono final en un espectro muy amplio.

La distorsión de la señal se genera a través de dos diodos entre la señal y la masa situados entre la etapa de "drive" y la de filtrado. Para ello, el Rat emplea 2 diodos de silicio 1N4148. Aunque en la actualidad estos -o sus equivalentes, los 1N914- son uno de los diodos más convencionales, en la década de los setenta era más común emplear diodos de germanio.

Los de silicio ofrecen un recorte de la señal más abrupto y endurecen el sonido, por lo que parece que la elección fue hecha a propósito y no fue fruto de la coyuntura de la época.

Otro dato curioso de los Rat es que son efectos "True Bypass" desde que se empezaron a construir, algo también poco habitual en ese momento.

Sin embargo, carecían de LED indicador. A finales de los 80 se introdujeron leves cambios en el circuito original, se colocó el LED indicador y dejó de ser "True Bypass".

Más adelante, sacaron la reedición del Vintage Rat original, con todas las características del modelo original, incluida la ausencia de LED. En la actualidad, el modelo comercial se denomina Rat 2 y viene a ser el circuito original equipado con LED indicador y "True Bypass".



En todos los modelos, excepto en los originales, el control de tono se denomina "filter" y actúa de forma invertida frente a lo que es tradicional.

Al máximo, dejamos pasar todos los agudos, mientras que al ir girando en contra de las agujas del reloj, recortamos la respuesta de las frecuencias más altas.

Adicionalmente, la gente de Pro Co decidió ampliar el abanico del Rat, sacando al mercado diversos modelos basados en el circuito original pero con ligeras variaciones.

Así, podemos encontrar el "Turbo Rat", con un nivel de salida superior al original y que emplea LED's en lugar de diodos para conseguir un sonido aún más duro y agresivo. El "You Dirty Rat", que emplea diodos de germanio, el DeuceTone Rat, que viene a ser 2 Rat configurables servidos en una misma carcasa y el Juggernaut Bass Rat que, como su nombre indica, es una versión específica para bajo y que cuenta, además, con un sistema de loop de efectos adicional.

SONIDO

Si hay una característica que define el comportamiento del Rat, esa es versatilidad. Trabajando a valores muy bajos de "distorsion" podremos obtener un tono típico de overdrive, ideal para calentar un ampli de válvulas.

En cuanto subamos este control, observaremos que la saturación se encabrita rápidamente, aportando una gran cantidad de armónicos a nuestro sonido. Tendremos que tratar con cuidado el control de "filter" para que el sonido final no se nos vaya de las manos.

Sin embargo, si le prestamos un poco de tiempo a compatibilizar la respuesta del efecto con el tipo de guitarra y amplificador que utilicemos, conseguiremos una variedad de registros que hará las delicias de cualquier rockero. Palm mutes ultra definidos, sustain infinito en notas únicas, tono aflautado para solear y, si es lo que queremos, barrera de sonido infranqueable.

La presencia de nuestra guitarra en el contexto de una banda está garantizada si empleamos un Rat para atacar nuestros solos. E incluso, atacando sobre el canal saturado de un amplificador, conseguiremos ese plus que tantas veces se hecha en falta.

Os dejamos un par de muestras de audio en las que podéis ver los diversos niveles de saturación obtenidos con un Rat 2 (muestra 1) y la versatilidad del control de "filter" (muestra 2). Además, un listado más extensivo de las diversas versiones del Rat a lo largo del tiempo, además de la información original que proporcionan los fabricantes.

David Vie



Muestra 1: Limpio - Gain 1 – Gain 4 – Gain 7 – Gain 10



Muestra 2: Variando el control de "filter"



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

¡VISÍTANOS!



FENDER THE PELT

Después de la gran acogida de los nuevos pedales Fender que tuvo lugar el año anterior poniendo de manifiesto que la compañía norteamericana se ha tomado muy en serio el construir un catálogo de stomboxes interesante, se han sumado 3 nuevos modelos: Engager Boost, Full Moon Distortion y un fuzz: el The Pelt



El aspecto distintivo de la primera oleada de pedales continúa en los nuevos modelos, el mismo chasis de aluminio, el mismo tipo de acabado metálico texturizado y el mismo compartimento para alojar la pila que se abre/cierra con las mano como una tronera sujeta por imanes.

Continúan también con los botones de los potenciómetros con iluminación LED para detectar el setting con luz de escenario y un LED de advertencia en rojo que avisa cuando el nivel de la pila comienza a descender demasiado. Características comunes a todos los pedales

En este artículo vamos a echarle un vistazo al fuzz The Pelt, un efecto clásico que debe a Hendrix mucha de su aceptación en mayor o menor medida en los últimos 50 años.

Antes que nada comentar que el Pelt es un fuzz versátil que se puede integrar en muchos contextos musicales.

Puede generar las sonoridades gruesas con un sustain infinito propias del Big Muff o la vibrante sensación de transistor del Shin-Ei, por citar 2 ejemplos de referencia.

Los controles para gestionar el pedal son el LEVEL para ajustar el nivel de salida cuando el fuzz está conectado. El TONE para ajustar las frecuencias de la señal en función del nivel de graves o agudos deseados. El BLOOM para controlar el ataque del efecto y el FUZZ que va añadiendo saturación según lo vas abriendo.

Por último cuenta con dos miniswitches el Thick que permite pasar mayor cantidad de frecuencias graves a través del circuito para engordar el tono y el Mid que lleva 3 posiciones para seleccionar y así darle forma a los medios, bien para impulsarlos o bien para recortarlos y poder determinar, ajustar, punch y presencia. En la posición central los medios quedan sin afectar.

El Pelt es un fuzz con transistores de silicio que de partida te entrega las sonoridades fuzzy propias de los 60s con los controles habituales en este tipo de pedal, si les sumas las posibilidades de dar forma al sonido que te ofrecen los switches Thick y Mid lo convierten en un fuzz con un amplio rango tonal y la versatilidad sonora que es inherente a ello. Todo lo que usuario de un pedal de fuzz necesita para configurar su sonido.

Will Thomas



FENDER BANDMASTER SILVERFACE 1967

SILVER TRIM

Empezamos por el final: esto no sólo es un artículo del Maestro de la Banda, es una oda a los Silverface. Sobre todo a esa época dorada –plateada– de los silverface denominados “Silver Trim” por el ribete plateado que va alrededor del tolex. Una barra que te dice que ese cacharrín es más blackface que silverface, a pesar de las apariencias.



No es un bassman y nunca quiso serlo. De ese tweed cincuentero eclosionó una mariposa rubia en los años 60, que se tiñó de negro un par de años más tarde y pasó su jubilación con un maravilloso tinte plateado rollo “las Chicas de Oro” hasta finales de los setenta. La diferencia entre un 50s y un 60s es total.

Es otro buen ejemplo de la progresión de los amplis Fender hacia el sonido más limpio posible, partiendo de esos tweed que saturaban antes de que te diera tiempo a decir “hola”, a amplis con mucho techo limpio, menos carácter y más rollo hifi. Eso quiere decir que los blues-country-funkymen están de enhorabuena.

Este cacharrín de 1967 tiene unas cuantas cosas curiosas y típicas de esta época: el número de serie del chasis dice que es de 1967 pero el

transformador de salida data de 1966. Huy, eso me huele a blackface... Pues sí, muchos silver trim llevan piezas de la última época blackface (o BF, como dicen los guiris), no sólo trafos, sino condensadores, etc.

Mucha gente data los amplis Fender con el número de serie en el chasis (en este caso un A26924, si encuentras otro por ahí o es su hermano gemelo o me lo han robado).

En 1997, Greg Galiano redactó un artículo para 20th Century Guitar Magazine que todavía se sigue usando como referencia para datar Fenders por número de serie. Ojo, no es 100% fiable.

La mejor manera de datar un Fender viejo es con este número de serie y el de los transformadores. A veces un '66 es un '67, nunca son más antiguos.

Tampoco he visto ninguno con más de dos años de diferencia. En este caso se puede datar por los trafos, es muy sencillo: si el transformador es original, llevará dos filas con un número de serie encima con el Part # (siempre comienza por 022) y debajo otro con este formato: 606-X-YY. 606 es el fabricante, X es el año de fabricación e YY la semana en la que se fabricó el trafo.

Así que por el número de serie este Bandmaster es de los primeros del '67, el trafo de salida es del '66 (606-6-42) y el de potencia es del '67 (606-7-12). Otra cosa curiosa de los silverface de la época silver trim es que suelen llevar una número de serie estampado dentro del chasis y más numeritos en los lados, por fuera, etc.



El que hay dentro suele indicar el año. Si tu silverface lleva el año marcado dentro es fetén. Es de los de la época "buena".

Vamos al tema. Los silverface que dan mala fama al resto son los de mediados de los '70 en adelante.

Hasta a los del '72-'75 les tengo cariño. Al resto... eh... más bien poco. Es decir, hay unos 10 años de silverface que son gloriosos.

1.- Los primeros silverface aparecen en agosto de 1967, entre agosto del '67 y mediados del '68 sale la primera hornada de plateaditos. Llevan muchos componentes blackface, el famoso "silver trim", suenan como los ángeles y los circuitos son prácticamente idénticos a sus hermanos mayores BF... cuando no i-dén-ti-cos. La estética no es la misma, pero el mojo está ahí.

2.- La segunda hornada de SF ya empieza a meter puñetitas a partir del '68, hasta mediados del '70, estamos hablando de la primera versión de CBS puros y duros.

[... son unos pocos de mediados y finales de los años '70 los que dieron mala fama a los silverface. El resto es una jodida delicia...]

Todavía no habían contratado al lumbreras de los Master Volume, así que estos bichos también son muy parecidos a los BF, algunos incluso con piezas de la época BF pero ya varían el circuito de ajuste de bias por uno que "balancea" las válvulas de potencia y otras chorraditas. Se modifican muy fácilmente y estos son los primeros candidatos a "blackfacear" (devolver el circuito al original BF).

3.- En el '72 empezaron a meter volúmenes Master a mansalva, el Twin Reverb fue de los primeros en sufrirlo (¿un Master en un Fender? Aun así, estos amplis no suenan mal. Son algo más finitos, los componentes empiezan a sufrir el bajón de calidad post-CBS. A estos amplis se les puede anular el Master o acostumbrarse a

él, pero puesto al diez suenan a grillo. Ojo, no suenan mal con todo hacia la mitad.

4.- Y llega el '76. ¡Qué año más grande, el de los boosts push-pull y trafos ultralineales!. Son los SF que dan tan mala fama al resto y duraron hasta finales de los '70.

En mi humilde opinión, sin ánimo de ofender a nadie, se podían haber metido esos trafos por... uno tras otro. Ya a mediados de la década casi todos los SF llevaban el Master y el Boost.

Estos amplis también son candidatos al blackfacing pero por muchas piezas que cambies si llevan un trafo ultralineal suenan terriblemente finos.

Hay que hacer cirugía fina, no siempre vale la pena y es un dinero, es mejor encontrar un buen SF de principios de los '70 y meterle mano.

¿Qué amplis se salvaron de la criba? Princeton Reverb y Deluxe Reverb. Llevan el circuito SF fetén. Por eso cuestan un ojo de la cara, porque con un poco de mimo suenan brutales. Ni trafos ultra lineales, ni masters, ni inventos.

EL MAESTRO DE LA BANDA (Y DEL '67, OIGA)

Si nos remontamos a la época de los primeros Fender, tenemos el Bandmaster Tweed que se fabricó entre el '53 y el '55. No tiene nada que ver con las versiones sesenteras. Son los famosos "wide panel" (se diferencian de los "narrow panel" porque el panel superior del frontal es más ancho, así de sencillo, nada más y nada menos).

Básicamente, el Bandmaster 53-55 era un Pro con tone stack (treble & bass). El Pro lo sacaron un año más tarde con tone snack.

Y ahora viene lo bueno, en 1955 llega el Bandmaster Tweed de 3x10". ¿Cómo? ¿Un 3x10"? Pues sí, con la configuración más "innovadora" de Fender hasta la fecha, pero en un pedazo de señor cacharro. El BM '55 metía tres conos de 10" en un mueble de bassman. Que sí, que sí, que no tiene nada que ver con el bandmaster del artículo, así que: ¿Por qué se está poniendo el Bestron tan pesado con este bicho?

Tan sencillo como que más de uno tenemos grabados en el ADN el sonido de ESE ampli y una Gretsch gracias al "Who's Next" de The Who. Pete Townshend lo usó en ese pedazo de disco y muchos otros, pero el Who's Next suda Bandmaster Tweed del '55 por todos sus poros.

Volviendo al '67, esta vez de verdad de la buena. Este ejemplar vino de USA hace unos 8 años y fue de los primeros en infectarme con el virus de Fenders viejunos. Costó unos 400 euros, vino intacto y me hizo descubrir las mieles de los silver trim.

CONSTRUCCIÓN Y SONIDO

Una vez más, típica construcción Fender en amplis de dos canales. Tolex negro, el famoso "silver trim", la cara plateada con un ribete azul y el grille plateado. El primero tiene volumen y ecualización para agudos y graves. El segundo más de lo mismo pero con trémolo, que es la repera.

Los dos canales tienen dos entradas (Hi y Low) y un selector de Bright, que para mi gusto a este ampli le sobra porque ya es bastante agudito sin necesidad de darle más cuchillo treble. Quizás le pueda venir bien con Gibsons, con Fenders para surf y poco más, lo normal es que tires del control de treble por debajo del 7 y ya ahí es agudo de narices.

Por detrás el ON/OFF, el Standby, entrada de vibrado y dos salidas para dos pantallas.

Sencillo, sin mucha historia y ready to rock. Es un ampli limpio en gran parte del recorrido, no es como un Bassman o Tweed Deluxe que a partir del 3 ya empiezan a rajarse. El BM se mantiene limpio (¡y a qué volumen!) hasta más de la mitad.



Con singles se puede apretar un poco más y con dobles ya sí que cruje. Es un ampli que da mucho juego para experimentar con pantallas distintas y lo mejor es que para mi gusto se lleva igual de bien con una 1x12" que con una 4x12" y todo lo que haya en medio (hasta una 2x15" de un Dual Showman que tuve unos meses). Con una pantalla de 2x10" tiene un rollito chilloncete más para rasguear que solear, con una 1x12" es más contenido y versátil, con una 2x12" se suelta la melena y le puede con todo.

Las dos 6L6s no son tan dulces como unas buenas 6V6 pero tienen más pegada y para ciertas cosas son más útiles, sobre todo a la hora de meterle chicha por medio.

La rectificación a diodos también ayuda a tener un sonido más "directo" y una sensación de más mala leche. No es tan dulce y cantarín como un Deluxe Reverb, pero para country es sensacional, para funk corta como un cuchillo y para blues si le metes una strato le sacas un tono genial tono a lo Buddy Guy.

Sin que sirva de precedente, el BM me encanta con Gibsons. Métele una Les Paul o SG y le sacas un rollo 60s Beat monumental. Le quita un poco de ese "twang" pero consigues sacar el lado menos chillón del ampli, suenan más redondos y dóciles. Me siguen gustando más con Fenders y es que no hay nada como una buena Tele o Strato para sacarle el sonido americano puro y duro.

CONCLUSIÓN

Los silverface tienen muy mala fama, aunque la fiebre "vintage" está empujando los precios a marchas forzadas desde hace años. Da igual que el ampli sea una castaña, si es viejo no baja de los 300 euros. Por suerte todavía se ven Silver Trims a precios majos.

El que quiera un blackface con piel de silverface que se lance a por uno YA, dentro de unos años habrá pocos, caros y seguramente maltratados por el paso de los años y los desalmados del taladro o el tuneo. Como decía más arriba – son unos pocos de

mediados y finales de los años '70 los que dieron mala fama a los silverface. El resto es una jodida delicia.

Y no me canso de decirlo, esto ha salido en cienos y cienos de discos. Lo han usado cienos y cienos de chicken-pickers en todo tipo de garitos, pequeños, medianos y hasta granjas.

Un bluesman al que le guste el rollo Chicago se sentirá en casa con esos agudos que taladran el tímpano y con

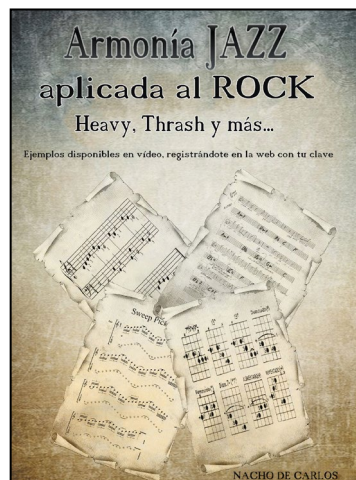
un poco de reverb puede meterse desde Otis Rush hasta Slim Harpo. O engancha una Jaguar/Jazzmaster, enchufa un reverb a válvulas y a darle a los Ventures hasta el amanecer.

En inglés es el "Maestro de la Banda", pero yo creo que lo deberían rebautizar "El Puto Amo de la Banda". El Bandmaster reproduce el clásico sonido limpio Fender, o, speaking in silver, "ese" sonido.

Chals Bestron

FICHA TECNICA

- Fabricante: Fender
- Modelo: Bandmaster 1967 (silver trim) AB763
- Formato: Cabezal AB Potencia 40W
- Canales: 2 - Normal y con trémolo
- Loop de efectos: Seleccionable desde panel frontal
- Salida Altavoces: 2 x 4Ω 2 x 8Ω 1 x 16Ω
- Válvulas: Previo, 12AT7, 12AX7, 2 x 7025 Potencia: 2 x 6L6GC
- Carcasa: Tolex Negro
- Dimensiones: 24x61x20 cm
- Peso: 15 kg

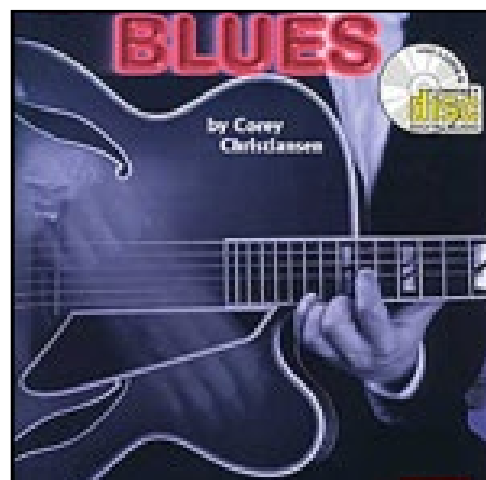


ARMONÍA JAZZ APLICADA AL ROCK HEAVY, THRASH Y MÁS... Nacho de Carlos

Este libro no es un libro de consulta al uso como su propio autor indica, aunque las materias tienen un orden desde lo más sencillo a lo más complejo, pueden haber conceptos que se han avanzado en capítulos anteriores a los que marca el índice, así que Nacho de Carlos recomienda leerlo como si de una novela se tratase y confiando en que todo cobrará sentido en su momento.

Este es un libro de armonía funcional para guitarristas pero con actitud, actitud rockera. Nos vamos a encontrar contenidos para trabajar conceptos de armonía que van desde la armonización de la escala mayor, tríadas, cuatríadas, funciones tonales de los acordes, tensiones de los acordes, inversiones, progresiones... en resumen, un tratado de armonía. Todo ello con ejemplos de canciones rock en donde se muestra el tema teórico que se está tratando.

Todos los ejemplos se encuentran disponibles en video a los que puedes acceder registrándote en la web con el código que aparece en el libro. Más de 300 páginas de contenidos que te pueden acompañar durante muchos años de aprendizaje. ¡Hay algo más que la técnica! La armonía cuando la conoces y comprendes hace que la música tenga sentido, además de sentimiento.



BEBOP BLUES / Corey Christiansen Mel Bay Publications

En este manual el autor nos tiende un puente para llegar desde el blues clásico hasta el jazz blues, incorporando conceptos que añaden color, musicalidad y un paso más allá de la escala pentatónica o la escala de blues.

Como enriquecer un comping con sustituciones de acordes jazzeros, incorporación de los modos o la escalas bebop para conseguir sonoridades menos obvias.

Todo en 80 páginas con cd para los ejercicios prácticos y los ejemplos en solfeo y tabs para facilitar la comprensión.

Una manera interesante de enriquecer el blues y a la vez aproximarse al lenguaje del jazz



JAMBASE. Go see live music YouTube

www.jambase.com es una web de carácter musical con sede en San Francisco dedicada a los fans de la música en vivo, proporciona la base de datos más grande de listas de espectáculos e información sobre entradas desde su sitio web y su app.

Trabajan en colaboración con promotores, festivales, discográficas como Live Nation, AEG Live, Bonnaroo, Hangout, Universal Music Group, Concord Music Group etc.

Pero lo que nos hace traerla aquí es su canal YouTube y en concreto los videos de 100 versiones que se hicieron de canciones de Grateful Dead, la mayoría en acústico, por artistas que pasaban de gira por el Bay Area de San Francisco. Todo un songbook en homenaje a la mítica banda californiana.



Casi famosos

MORGAN / AIR



Morgan es una banda creada en Madrid por Paco, Ekain y Nina con la idea de montar unas canciones para tocar juntos. Trabajaron un par de años en el local con las ideas que tenían e integraron a Ove para entrar a grabar. Durante la grabación en “La Cabaña” de su primer álbum de la mano de José Nortés conocen a David Schulthess y terminan siendo los cinco la formación básica de lo que a día de hoy es la banda.

En febrero de 2016 publican “North”. El 16 de diciembre de 2017 cierran la gira “North” en la sala BUT de Madrid y en marzo de 2018 presentan “Air”, su nuevo disco. La gira “Air” ya está en marcha y este año lo están presentando tanto en salas como en teatros y festivales con “sold outs” en casi todas de ellas.

En este [enlace](#) podéis encontrar más info de la banda y seguir su tour nacional.

ZELADA / MIL VENTANAS



Mil Ventanas es el nuevo y cuarto disco de “Zelada” ofreciendo nuevos estilos, nuevas posibilidades y una mezcla de géneros que fueron saliendo de manera natural.

Tras 4 años de vuelta en España tras un periplo británico de más de 10 años,

“Zelada” se atreve con el castellano, manteniendo su esencia y lo característico de su voz musical. La mezcla de temas en español y en inglés fluye igual que el contenido y el lenguaje universal que es la música. El disco es un reflejo de la persona que es Juan Zelada, a saltos entre el “aquí” y el “allí”, acompañado de una banda consolidada en Madrid hace casi 3 años, tras giras nacionales de sus discos anteriores.

En los tiempos modernos que corren, muchas son las distracciones “online”, muchas son las ventanas abiertas de nuestro portátil, y pocas las experiencias verdaderas, lo auténtico y lo importante de lo tangible, aprovechar la verdadera ventana disponible que tenemos ahí afuera. Se mezclan referencias de soul, funk, rock, música latina, en un intento de expresión libre, de no tener que definirlo tan concretamente ni encasillarlo.

Lo que es de diverso, lo es de complejo y ambiguo. “Zelada” procura una vez más sorprender con un directo potente que sustenta el proyecto tras una trayectoria sobre el escenario, invitando a nuevos públicos en un mundo globalizado.” Os dejamos el enlace a su último vídeo [“Hasta que no me bailes”](#).

TRÍADAS ABIERTAS

Hola a todos! Para esta edición, vamos a explorar las tríadas de una manera particular, de manera que podamos ampliar nuestro conocimiento al respecto y practicar algunas posiciones interesantes alrededor del diapasón. Aprendí este estudio con el gran Andrés Rotmistrovsky quien me presentó este sonido, estoy seguro de que te divertirás con eso.

EJEMPLO 1

El primer ejemplo es la tríada básica de 1 3 5 que se mueve alrededor de los 12 tonos en el círculo de las cuartas.

The image displays 12 examples of open triads (1-3-5) for guitar, arranged in a circle of fourths. Each example consists of a treble clef staff with a melodic line and a guitar tablature staff with fret numbers and picking notation.

- Example 1 (C):** Treble clef, 4/4 time. Melody: C4, E4, G4, A4, B4, C5. Tab: 8-12, 10-14, 12-17, 14-17, 14-15, 10-12, 8-10, 1-5, 3-7, 7-5, 10-7, 7-8, 3-5, 4-1.
- Example 2 (F):** Treble clef, 4/4 time. Melody: F4, A4, C5, B4, A4, G4, F4. Tab: 1-5, 3-7, 7-5, 10-7, 7-8, 3-5, 4-1.
- Example 3 (Gb/F#):** Treble clef, 4/4 time. Melody: Gb4, Bb4, Db5, Cb5, Bb4, Ab4, Gb4. Tab: 2-6, 4-8, 6-11, 8-11, 8-9, 4-6, 2-4.
- Example 4 (B):** Treble clef, 4/4 time. Melody: B4, D5, F#5, E5, D5, C#5, B4. Tab: 2-6, 4-7, 8-7, 7-7, 8-7, 9-4, 6-2.
- Example 5 (Bb):** Treble clef, 4/4 time. Melody: Bb4, D5, F5, Eb5, D5, C5, Bb4. Tab: 6-10, 8-12, 10-15, 12-15, 12-13, 8-10, 6-8.
- Example 6 (Eb):** Treble clef, 4/4 time. Melody: Eb4, G4, Bb4, Ab4, G4, F4, Eb4. Tab: 6-10, 8-10, 7-12, 11-11, 12-11, 13-8, 10-6.
- Example 7 (Ab):** Treble clef, 4/4 time. Melody: Ab4, C5, Eb5, D5, C5, Bb4, Ab4. Tab: 4-8, 6-10, 8-13, 10-13, 10-11, 6-8, 4-6.
- Example 8 (Db):** Treble clef, 4/4 time. Melody: Db4, F4, Ab4, Gb4, F4, Eb4, Db4. Tab: 4-8, 6-7, 10-9, 9-9, 10-9, 11-6, 8-4.
- Example 9 (Gb/F#):** Treble clef, 4/4 time. Melody: Gb4, Bb4, Db5, Cb5, Bb4, Ab4, Gb4. Tab: 7-11, 9-13, 12-12, 13-14, 9-11, 7-9.
- Example 10 (B):** Treble clef, 4/4 time. Melody: B4, D5, F#5, E5, D5, C#5, B4. Tab: 7-11, 9-13, 12-12, 13-14, 9-11, 7-9.
- Example 11 (E):** Treble clef, 4/4 time. Melody: E4, G4, B4, A4, G4, F#4, E4. Tab: 5-9, 7-7, 11-9, 14-14, 11-12, 7-9, 5-5.
- Example 12 (A):** Treble clef, 4/4 time. Melody: A4, C5, E5, D5, C5, B4, A4. Tab: 5-9, 7-7, 11-9, 14-14, 11-12, 7-9, 5-5.

D G

En el ejemplo 1, estamos explorando las 12 tonalidades principales con el arpeggio básico (1 3 5). Al final hay un arpeggio Maj9 (1 3 5 7 9 3 5 7 9). Encontrarás ese arpeggio muy útil en tu vocabulario.

EJEMPLO 2

Ahora vamos a seguir jugando a las tríadas, pero ahora Tríadas Abiertas. Para aquellos que ignoran lo que son las Tríadas Abiertas, aquí tienen: Las Tríadas Abiertas son tríadas que exceden una octava. El segundo ejemplo es simple pero excelente para su vocabulario; contiene 2 intervalos diferentes: 6ª y 5ª. El acorde mayor se toca de esta manera: 3 1 5. El último acorde es un Cmaj7 con tríadas abiertas.

C F Bb Eb Ab Db Gb/F#

B E A D G Cmaj7

Puedes tocarlo solo con la púa o de forma híbrida con púa y dedos.

EJEMPLO 3

En este ejemplo estamos abriendo las tríadas aún más, ahora estamos tocando dos intervalos diferentes: el primero es un quinto entre la primera y la segunda nota y luego un sexto entre la segunda y la tercera nota. El intervalo entre la primera y la tercera nota es una décima. El último acorde es el mismo que el ejemplo 2, Cmaj7 con tríadas abiertas.

C F Bb Eb Ab Db Gb/F#

B E A D G Cmaj7

EJEMPLO 4

Aprendí este movimiento de un gran guitarrista estadounidense: Horace Bray. ¡Hizo un video con esto y estuve en shock varios días! ¡Qué gran manera de usar los dedos y la mente! El ejercicio es el siguiente: Arpeggios mayores, subir un tritono y luego una tercera menor. El último movimiento es solo un arpeggio de Do mayor.

Measures 1-3: G, Db, Bb

Measures 4-6: E, Db, G

Measures 7-9: E, Bb, G

Measure 10: C

Ejercicios 

Espero que disfruten de esta lección. Estoy abierto a responder preguntas y sugerencias, así que no duden en contactarme.
¡Nos vemos la próxima vez!

Cristian Camilo Torre



CARÁCTER PANDIATÓNICO II

Hola a todos!

Bienvenidos a esta segunda entrega del artículo dedicado a la composición "Spain" de Chick Corea. En esta ocasión os propongo un pequeño estudio de los 4 compases siguientes (Compases 5 a 8). Aquí un chart del ritmo armónico en el vamp utilizado para los solos:

The chart is titled "Spain" and "Chick Corea". It shows a 4-measure harmonic vamp in G major (one sharp). The chords are: GMAJ7, F#7, Emin7, A7, DMAJ7, C#7, F#7, Bmin, and B. The chart is written on three staves in treble clef, 4/4 time. The first staff has GMAJ7 and F#7. The second staff has Emin7, A7, and DMAJ7. The third staff has C#7, F#7, Bmin, and B. The chart is numbered 5, 9, and 13. The copyright notice is ©PABLOPADILLAMUSIC.COM.

Es fácil detectar que nos encontramos ante una progresión o célula II V I por lo que el contenido que proponemos para este estudio se podrá usar en numerosas ocasiones donde aparece esta célula o podremos aplicar en esta lo que hayamos aprendido en nuestro estudio de II V I.

En esta progresión podríamos emplear el grupo de notas perteneciente a la escala diatónica (Escala de Si Menor Natural), sin aplicar ninguna alteración sobre los acordes. De hecho, es una opción interesante, en mi humilde opinión, ante la gran cantidad de acordes dominantes que hay en la progresión. Pero, aun así, he decidido crear tensión en el V grado usando los arpeggios de la escala alterada sobre dicho acorde.

The top excerpt is a chart for "Spain" by Chick Corea, showing a 4-measure harmonic vamp in G major with various chords: F#7, DMAJ7, Bmin, and B. The bottom excerpt is a musical score for "Spain (Etude #2)" by Chick Corea, showing a melodic line starting with an A7 chord.

Sobre el primer acorde, aquellos que hayan chequeado el primer artículo, publicado en el número anterior de Cutaway, podrán darse cuenta de que se trata de la misma secuencia de arpeggios con una separación interválica de 4a (diatónica). He querido hacerlo de esta forma para reafirmar la idea de que lo que aprendemos sobre un acorde lo podemos aplicar sobre todos los acordes diatónicos de la tonalidad, siempre teniendo en cuenta la relación con las notas importantes de dicho acorde.

En este primer compas (Compas 5) estamos superimponiendo los arpeggios de C#min7(5), F#m7, Bmin7 sobre el acorde de Emin7. Será un buen ejercicio que vosotros obtengáis (al igual que hice yo en el anterior artículo) cual es la relación de esos arpeggios con respecto al acorde sobre el que estamos tocando.

En el acorde V (A7) he empleado los arpeggios pertenecientes a la escala alterada de A. Muchos músicos, especialmente guitarristas ven este recurso desde el punto de vista de Bb Melódica Menor. El modo alterado es el séptimo grado de la escala menor melódica con lo que un concepto equivale al otro de forma general.

Para este pasaje he usado el mismo concepto: arpeggios de séptima en intervalos de 4a (diatónicos a la escala), pero lo interesante es el punto de partida de una tercera menor (= #9) con respecto a la tónica del acorde (A7 - Arpeggio de Cmin7).

- Cmin7 ~ C Eb G Bb ~ Con respecto a A7: #9 b5 b7 b9**
- F7 ~ F A C Eb ~ Con respecto a A7: #5 1 #9 b5**
- Bbmin(maj7) ~ Bb Db F A ~ Con respecto a A7: b9 b5 #5 1**
- (E#7) F7 ~ F A C Eb ~ Con respecto a A7: #5 1 #9 b5**

Como podéis ver, arpeggios en que todas las notas menos una son alteraciones. Su empleo creará una mayor tensión y "densidad" sonora.

Por último, la resolución, el acorde de Dmaj. En este acorde he querido marcar el hecho de que tenga una duración de dos compases. El primer compas con un sentido de resolución sobre el II V I y el segundo un sentido de tensión hacia el siguiente acorde. Fijaros que en la primera parte los arpeggios son más cercanos a la sonoridad "pura" del acorde y en el segundo compás introduce dos elementos, un carácter un poco más escalar que en el primero y el empleo de un arpeggio más "inestable", el del cuarto grado sobre un acorde mayor, usando la escala mayor natural.

Con esto me despido de vosotros hasta la siguiente entrega. Espero que estos ejercicios sirvan de comienzo para nuevas ideas y supongan motivación para la práctica e investigación armónica.

Os mando un caluroso saludo.

Pablo Padilla
Los Angeles, Febrero 2019

ESCALAS MODALES

LOS 7 MODOS DE LA ESCALA MAYOR

Desde Aristógenes a Joe Satriani



Los modos no son solamente unas escalas, son una forma filosófica de organización y son música. Una tradición que arrastra una larga historia, tiene sus raíces en la antigua Grecia y sigue teniendo una fuerte influencia sobre el sistema musical moderno.

Desde la antigüedad, músicos, poetas, científicos... han intentado organizar las diferentes notas musicales en escalas que pudieran expresar un estado de ánimo, o incluso más, una manera de pensar o de vivir.

Empezamos a encontrar los nombres de estas escalas en Grecia, en el 300 a.C. los mismos nombre aparecen nuevamente en la historia más de mil años después, en el medievo, pero con un sentido muy diferente al del original.

Llegamos así al siglo veinte, después de muchos cambios en los sistemas musicales occidentales, y descubrimos nuevamente los 7 modos, con un nuevo sentido, gracias a la música jazz y sucesivamente con el rock progresivo y el metal.

¿Por qué tenemos que complicarnos la vida para aprender siete escalas cuando son las mismas notas de la escala mayor?

Esta es la pregunta que intentamos responder en este artículo. Pero recuerda: **“los modos no son simplemente escalas”**.

Como siempre haremos una pequeña introducción histórica para los más curiosos, pasaremos a la teoría y al final a los ejercicios técnicos.

UN POCO DE HISTORIA

Cuando hablamos de **modos griegos, modos medievales y modos modernos**, hay que saber que estamos hablando de escalas diferentes.

Para comprender un poco más es fundamental mencionar que el **sistema de afinación** que utilizamos hoy en día, **el sistema temperado**, se empezó a popularizar a partir de la mitad del siglo XIX.

Afinar un instrumento con el sistema temperado nos permite transportar una melodía por diferentes tonalidades, ya que las relaciones entre las notas son uniformes. Esto significa que si tocamos un D dórico en la guitarra y subimos la misma digitación de dos trastes tenemos un E dórico.

Con los sistemas de afinación antiguos, como el pitagórico, el mesotónico, o el sistema natural de Zarlino, no era tan sencillo.

Volvemos a la historia. El filósofo griego Aristógenes (375 a.C.) teoriza los nombres de estas escalas (el nombre modo aún no existía...) que en ese momento no parecen tener un centro tonal de referencia.

Simplificando, en el **sistema griego** existían 7 escalas:

Hypate meson–nete diezeugmenon (mi'–mi'') (Modo dórico)

Mese–nete hyperbolaion (la'–la'') (Modo locrio o hipodórico)

Lichanos hypaton–paranete diezeugmenon (re'–re'') (Modo frigio)

Lichanos meson–paranete hyperbolaion (sol'–sol'') (Modo hipofrigio)

Parhypate hypaton–trite diezeugmenon (do'–do'') (Modo lidio)

Parhypate meson–trite hyperbolaion (fa'–fa'') (Modo hipolidio)

Hypate hypaton–paramese (si–si'') (Modo mixolidio)

LOS MODOS MEDIEVALES

Siglos más tarde en el medievo la práctica del canto llano y canto gregoriano vuelve a utilizar el sistema de los modos griegos. Pero parece que ocurrió algún error de transcripción de los antiguos textos y alguien cambió el sentido de los nombres.

El canto gregoriano reorganiza la manera de hacer música, y aporta también una información clave en esta historia: el sentido de **centro tonal**, que convierte el modo en un centro gravitacional, donde una nota se convierte en principal y domina sobre las demás.

En el **sistema medieval** existían 8 modos:

Modo I / dórico / protus authenticus (re-re)

Modo III / frigio / deuterus authenticus (mi-mi)

Modo V / lidio / tritus authenticus (fa-fa)

Modo VII / mixolidio / tetrardus authenticus (sol-sol)

Modo II / hipodórico / protus plagalis (la-la)

Modo IV / hipofrigio / deuterus plagalis (si-si)

Modo VI / hipolidio / tritus plagalis (do-do)

Modo VIII / hipomixolidio / tetrardus plagalis (re-re)

Para comprender mejor los **modos modernos**, tenemos que esperar al siglo XVI, cuando Glareanus escribió el Dodekachordon, introduciendo ya el concepto de “mayor” y “menor”.

En el último siglo, los modos han vuelto a tener un nuevo sentido a través la música jazz (pensamos en el cool jazz) y han sido ampliamente utilizados en el rock progresivo, en la música instrumental de guitarra (Joe Satriani, Steve Vai...) y en música clásica y metal.

TEORÍA

Los siete modos hoy

Habiendo visto un poco de historia y de cómo los modos han llegado hasta nosotros, vamos a ver cómo les llamamos hoy en día y a qué corresponden (en tonalidad de C mayor).

JÓNICO (C - D - E - F - G - A - B)

DÓRICO (D - E - F - G - A - B - C)

FRIGIO (E - F - G - A - B - C - D)

LIDIO (F - G - A - B - C - D - E)

MIXOLIDIO (G - A - B - C - D - E - F)

EÓLICO (A - B - C - D - E - F - G)

LOCRIO (B - C - D - E - F - G - A)

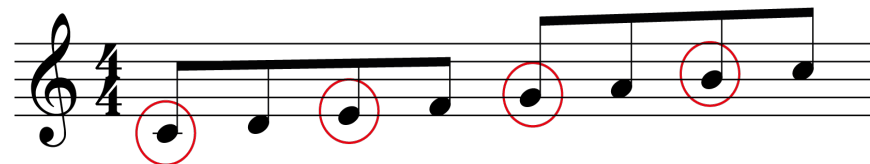
¿Por qué siete escalas?

Muchos alumnos me preguntan: “¿Por qué hay 7 escalas cuando al final las notas son siempre las mismas?”

Pensemos por un momento que existen **escalas principales**, y **escalas derivadas**. La escala mayor es una escala principal (C D E F G A B) si ahora empezamos esta escala desde la segunda nota (D E F G A B C) obtenemos una escala derivada, en este caso el modo dórico. Algunas de las otras escalas principales son: menor armónica, menor melódica, mayor armónica.

Tenemos que tener en cuenta también que nuestro cerebro considera notas que pertenecen a la armonía todas aquellas que están en el pulso (beat). En un 4/4 el uno, el dos, el tres y el cuatro, cuando contamos los tiempos del compás

Así que si toco la escala de C mayor las notas que resaltan serán C E G B



Si toco la misma escala, pero empezando desde el D, la armonía que percibirás será un Dm7 (o Dm)



Los siete modos de la escala mayor

JÓNICO: Es el primer modo y es lo que todos conocemos como la **escala mayor**

Intervalo:	T	9	3	4	5	6	7	8	
Nota:	C	D	E	F	G	A	B	C	Cmaj7

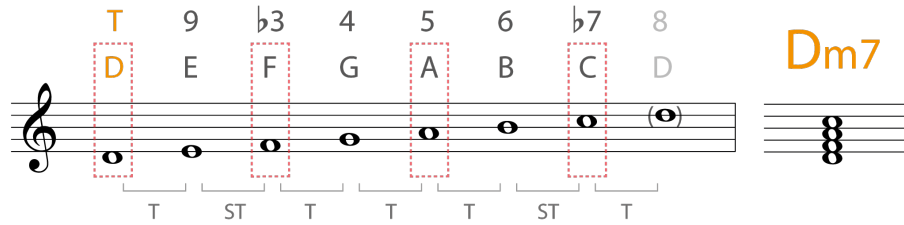
Patrón: T T ST T T T ST

Si tocamos en orden las notas de esta escala percibimos un acorde mayor con séptima mayor (en este caso C mayor).

Vemos además que las notas extra son la 9, 4 y 6. Así que podemos usar el jónico en todos los acordes que representan un primer grado, como: C, Cmaj7, C6, C6/9, Cadd9.

Ejemplo: Let it be (Beatles)

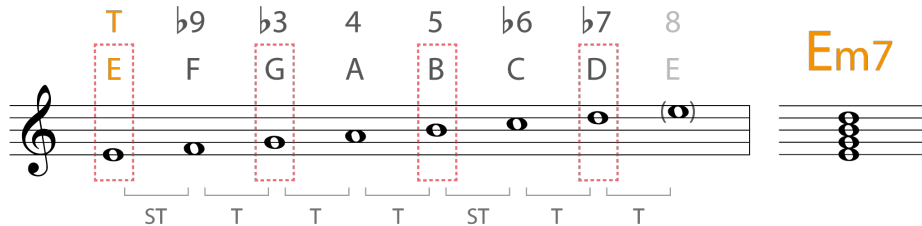
DÓRICO (II): Es el segundo grado de la escala mayor y nos proporciona un sonido menor con séptima menor.



Si vemos las extensiones de este acorde podemos apreciar el sonido de la 6 mayor, que caracteriza esta escala menor y la diferencia del modo eólico. Es una escala muy utilizada en el jazz y podemos tocarla sobre acordes: m7, m9 m11, m6.

Ejemplo: Surfing with the alien (Joe Satriani) A horse with no name (America)

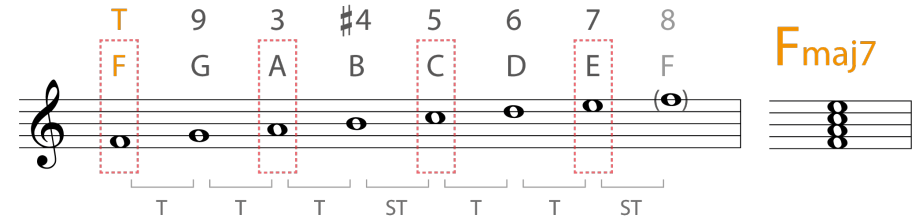
FRIGIO (III): El tercer grado nos proporciona un acorde m7 con un sonido peculiar, la novena menor (b9).



¿Dónde usar este acorde?: A causa del intervalo b9 estamos frente a una escala menor con un sonido peculiar.

Ejemplos: London Calling (The Clash), War (Joe Satriani)

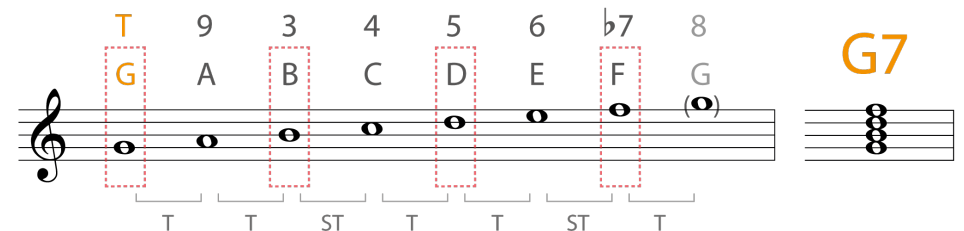
LIDIO (IV): El modo lidio es el segundo que nos proporciona un sonido mayor con séptima mayor, como el primer grado. La diferencia entre esta dos escalas está en la cuarta (o 11), que ahora es aumentada.



Podemos utilizar este acorde cada vez que encontramos un maj7#11 o si queremos añadir algo especial a un simple acorde maj7.

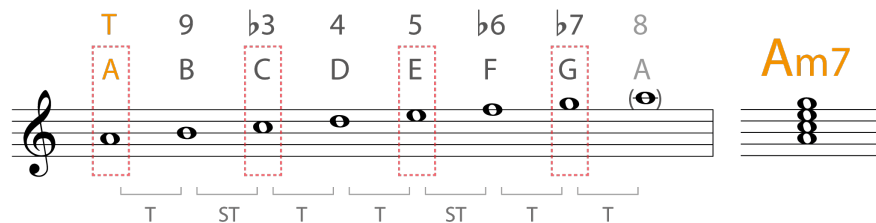
Ejemplo: Los Simpson, Oceans (Pearl Jam), Flying in a blue dream (Joe Satriani)

MIXOLIDIO (V): Llegamos a la escala del acorde de séptima dominante, el mixolidio. Esta escala es la que, junto a la pentatónica, se utiliza más en el blues.



Podemos aplicar el mixolidio en todos los acordes dominantes, menos aquellos que resuelven en el primer grado menor.

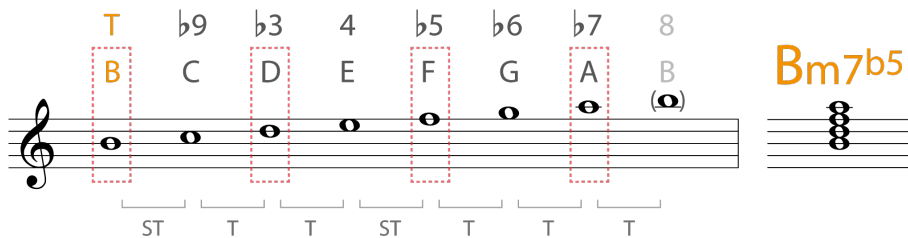
EÓLICO (VI): El sexto grado es lo que conocemos como escala menor (natural).



Podemos utilizar esta escala en cualquier acorde m7, m9, m11.

Es la escala típica que se utiliza en canciones menores, menos en jazz donde se suele intercambiar por el dórico.

LOCRIO (VII): El último modo es el raro de la familia.



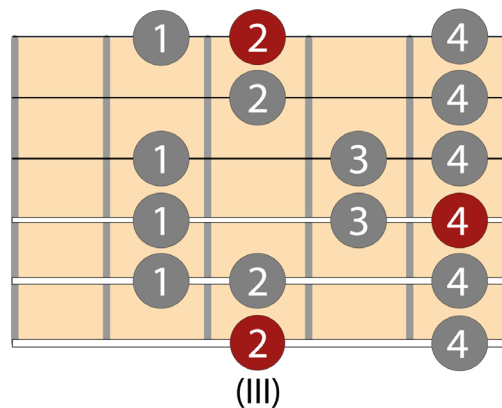
El modo locrio nos proporciona un acorde semidisminuido, entonces podemos utilizar esta escala cada vez que tenemos: m7b5, o m7b5 con 11 añadida.

Diagramas

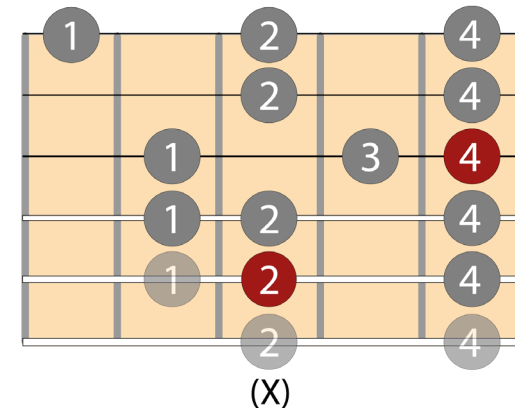
Los siguientes diagramas se basan en los 7 modos de la escala mayor. En rojo la tónica (y octavas). Tienes un diagrama con la tónica en 6ª y en 5ª cuerda. Los ejemplos son en tonalidad de G mayor, el número entre paréntesis se refiere al traste donde empezar.

JÓNICO

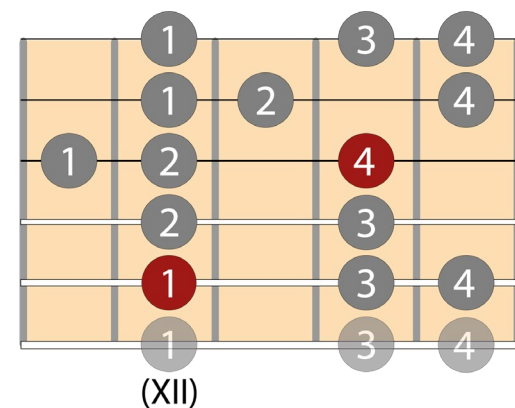
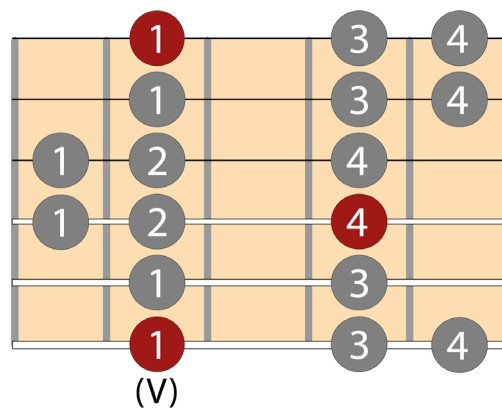
TÓNICA EN 6ª CUERDA

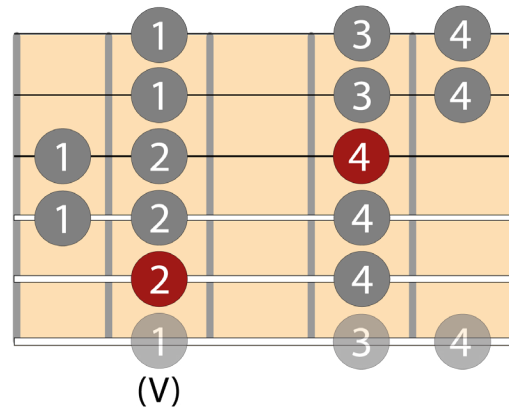
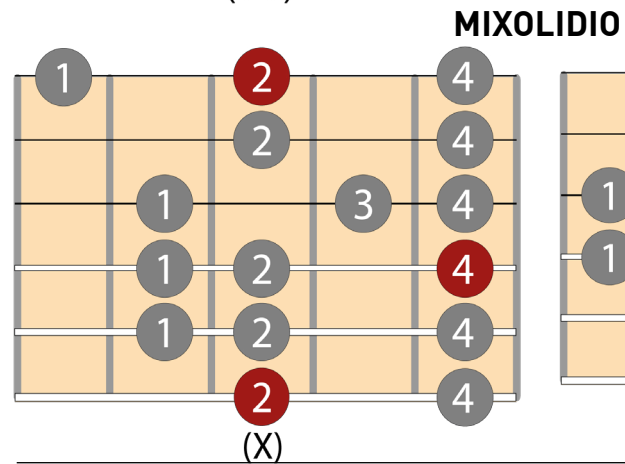
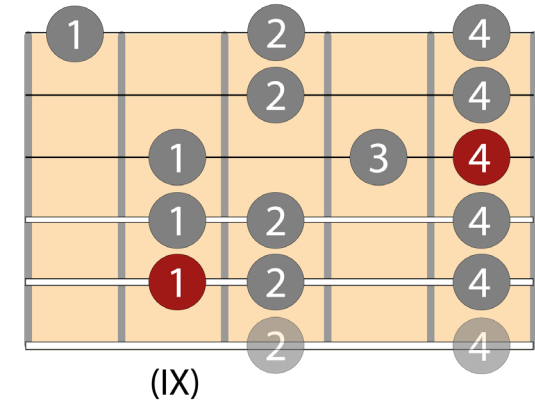
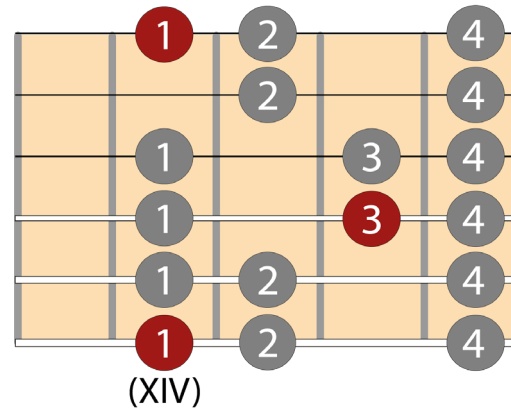
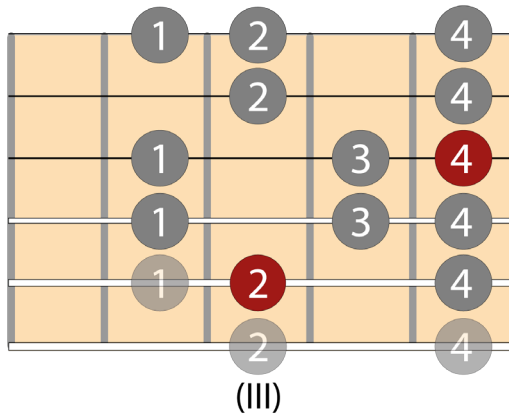
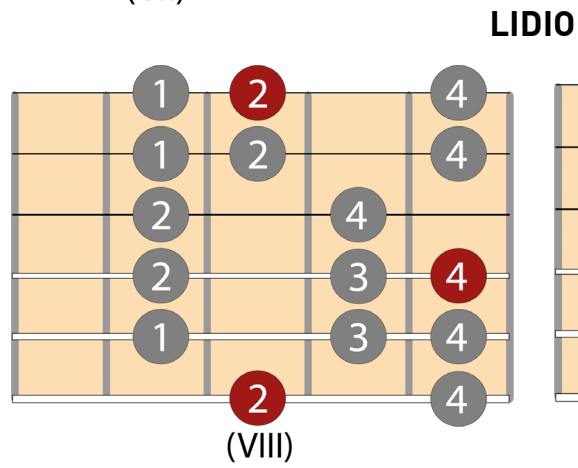
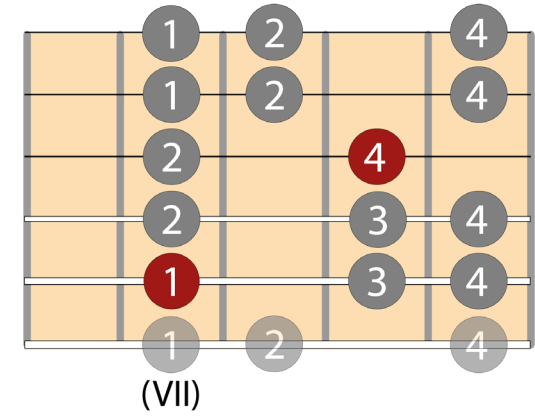
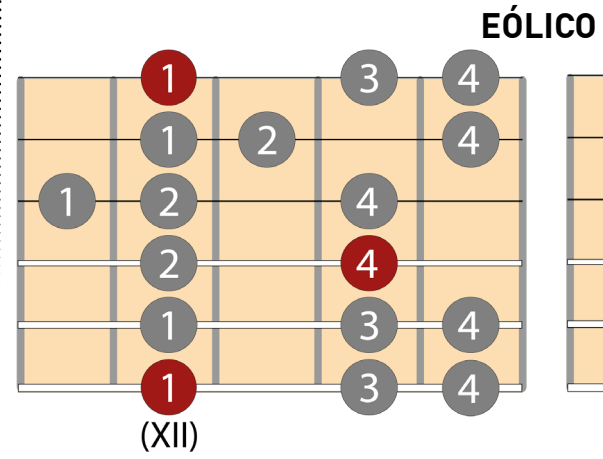
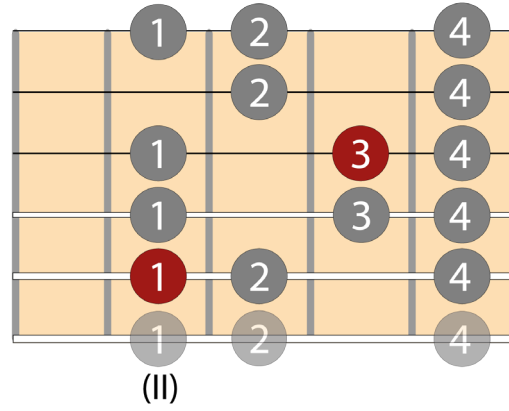
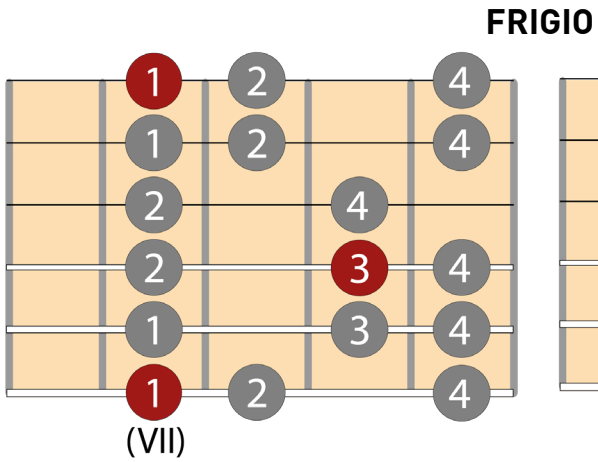


TÓNICA EN 5ª CUERDA



DÓRICO





PRÁCTICA

Algunos consejos prácticos a seguir para aprender bien estas escalas:

Aprende de memoria las posiciones de los siete modos y conecta cada escala con el acorde correspondiente.

Canta las notas mientras las tocas, para así de interiorizar el sonido de cada escala.

Empieza en la tonalidad de G que hemos visto, luego transporta las posiciones a otras tonalidades.

Toca el arpeggio de forma ascendente y descendente del acorde con la escala correspondiente.

Una escala al día

Un buen ejercicio consiste en aprender una escala modal al día, en las dos posiciones, y practicarla sobre una pista de acompañamiento. De esta manera en apenas una semana podrás aprender las 7 escalas en todas las posiciones.

EJERCICIOS

Presentamos aquí tres ejercicios de técnica sobre escalas modales. Cada ejercicio está escrito solo en el modo jónico.

Es muy importante practicar los patrones en todos los otros modos.

1

ASCENDENTE

T
A
B

2 5 4 3 5 5 3 2 | 3

DESCENDENTE

3 5 2 3 5 5 3 4 | 5 2 4 5 2 4 5 2

4 5 2 3 5 2 3 5 | 3

Jacopo Mezzanotti

2

ASCENDENTE

Exercise 2 consists of three staves of musical notation. Each staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff shows an ascending scale starting on G4 and ending on D5. The second staff shows an ascending scale starting on A4 and ending on E5. The third staff shows an ascending scale starting on B4 and ending on F#5. Each staff has a blank bass staff below it.

3

DESCENDENTE

Exercise 3 consists of three staves of musical notation. Each staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff shows a descending scale starting on D5 and ending on G4. The second staff shows a descending scale starting on E5 and ending on A4. The third staff shows a descending scale starting on F#5 and ending on B4. Each staff has a blank bass staff below it.

RIFFSTORY

5 Riffs clásicos de los años 70 [8ª parte]

Bienvenidos a un nuevo capítulo de Riffstory. Seguimos sin movernos de la década de los 70, y en concreto centrándonos en famosos temas que tienen en común haber sido publicados todos en el mes de junio entre los años 1972 a 1979. Como ya es habitual, a continuación tenéis cada intro acompañada de Tab/Partitura y vídeo con enlace directo a Instagram.

MY SHARONA The Knack



Este tema compuesto por **Berton Averre** y **Doug Fieger** es el responsable de que "Get the Knack" fuera en su momento uno de los álbumes de debut más exitosos de la historia. The Knack lo publicaron el 11 de junio de 1979.



MY SHARONA
The Knack



$\text{♩} = 144$

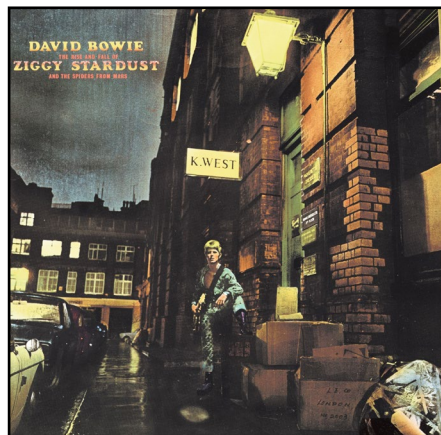


ZIGGY STARDUST

David Bowie

Este Riff del guitarrista **Mick Ronson** abría el tema que daba título al célebre álbum conceptual de **David Bowie**. “The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the

Spiders from Mars” se puso a la venta un 16 de junio de 1972.



ZIGGY STARDUST

David Bowie



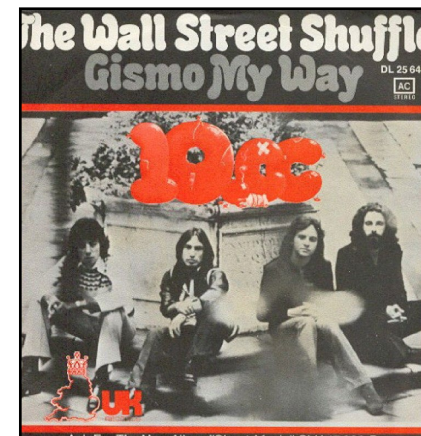
♩ = 80

Sheet music for the Ziggy Stardust riff by David Bowie. It includes a treble clef, a 4/4 time signature, and a tempo marking of ♩ = 80. The music is written in G major. The first system shows measures 1 and 2, and the second system shows measures 3 and 4. Below the staff is a guitar tablature with fret numbers and picking patterns. A 'Slow' guitar icon is present in the top right corner of the sheet music area.

THE WALL STREET

10cc

Eric Stewart fue coautor de esta canción junto a **Graham Gouldman** y autor del Riff de guitarra de uno de los temas de más éxito del álbum “Sheet Music” de 10cc. La banda británica publicó “The Wall Street Shuffle” como single el 15 de junio de 1974.



THE WALL STREET

10cc



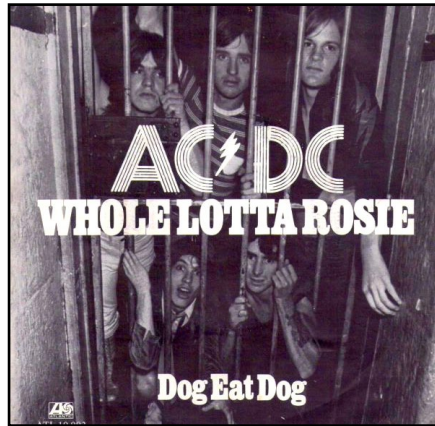
♩ = 92

Sheet music for the Wall Street Shuffle riff by 10cc. It includes a treble clef, a 4/4 time signature, and a tempo marking of ♩ = 92. The music is written in G major. The first system shows measures 1 and 2, and the second system shows measures 3 and 4. Below the staff is a guitar tablature with fret numbers and picking patterns. A 'Slow' guitar icon is present in the top right corner of the sheet music area.

WHOLE LOTTA ROSIE

AC/DC

Este tema escrito por **Angus Young**, **Malcolm Young**, y **Bon Scott**, era la pista que cerraba el album "Let There Be Rock" de **AC/DC**. El lanzamiento internacional del single "Whole Lotta Rosie" tuvo lugar un 23 de junio de 1977.



WHOLE LOTTA ROSIE

AC/DC



$\text{♩} = 170$

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

TAB

2-5-2-7-0-5-2 | 2-5-2-7-0-5-2 | 2-5-2-7-0-5-2

2-5-2-7-0-5-2 | 2-5-2-7-0-5-2 | 2-5-2-7-0-5-2

AIN'T NO LOVE IN THE HEART OF THE CITY

Whitesnake version

Junio de 1978, **Whitesnake** hacen su estreno discográfico con un EP de 4 temas titulado "Snakebite". Un trabajo que incluía una versión del tema "Ain't No Love In The Heart Of The City" en el que sonaba este Riff de **Micky Moody**.



AIN'T NO LOVE IN THE HEART OF THE CITY

Whitesnake version



$\text{♩} = 140$

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

TAB

5 5-7 5 5 | (5) 5 7-9 7 7 | 5 5-7 5 5

(5) 5 7-9 7 7 | 5 5-7 5 5 | (5) 5 7-9 7 7

(b) 5 7-9 7 / | 5 5-7 5 b | (b) 5 7-9 7 /

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

Cutaway

69

Dirección

José Manuel López

Colaboradores

Chals Bestron

Cristian Camilo Torre

David Vie

Henry Amat

Jacopo Mezzanotti

José Luís Morán

José Manuel López

Juan Brieva

Pablo Padilla

Will Martin

Will Thomas

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.
