

Cutaway

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

Nº23 JUNIO-JULIO '11

Entrevistamos a:

Albert Lee

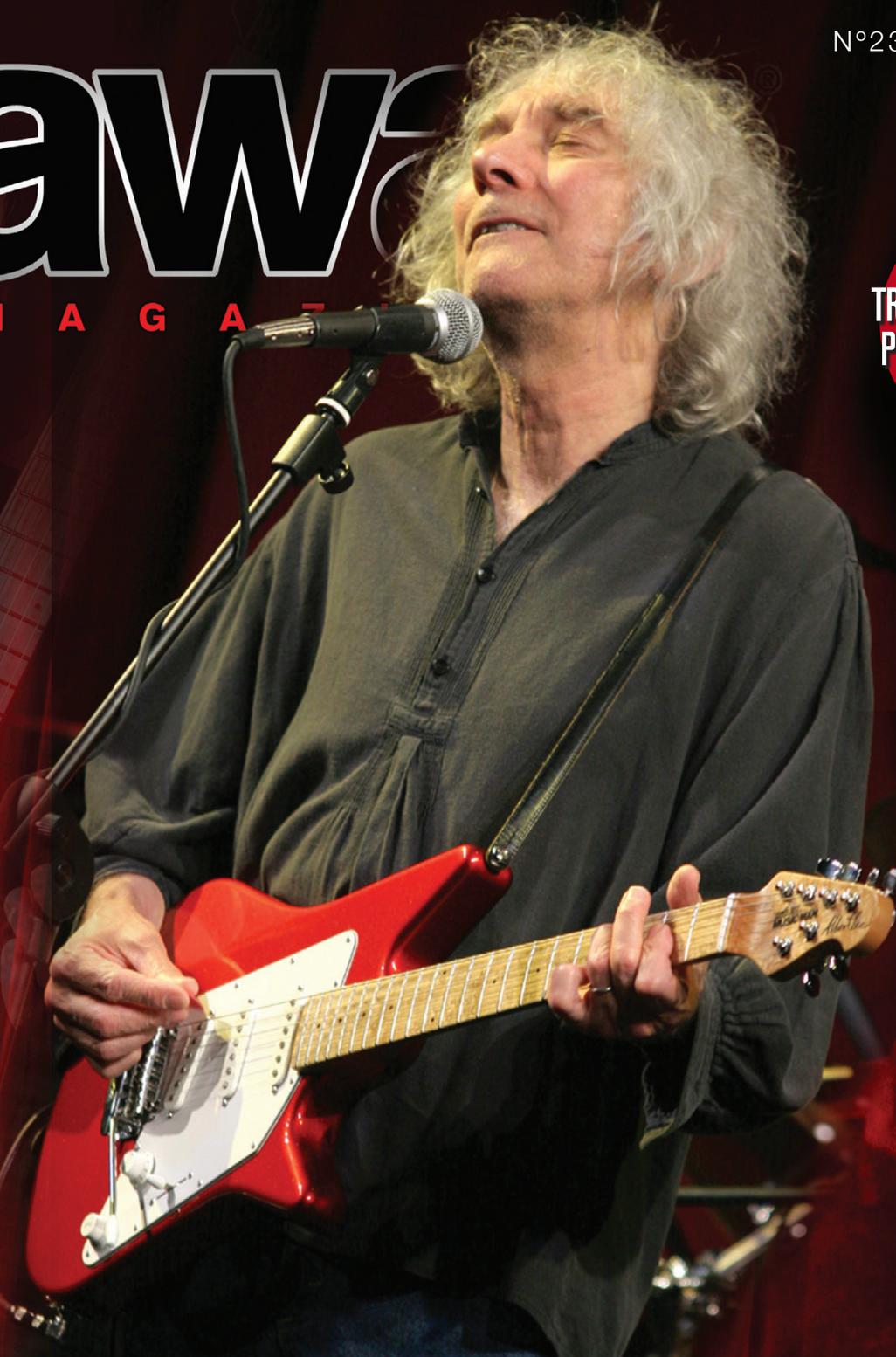
Diego García

Raúl Huelves

Análisis:

- Fender Nocaster
- Hagstrom Swede
- Fender Bandmaster

Además:
TRUCOS Y CONSEJOS
PEDALES Y EFECTOS
HOME STUDIO





Fredrik Åkesson
 OPETH

Blackstar®

HT CLUB 40
 40W a válvulas
 altavoz 12" Celestion
 (pantalla aparte)



HT STUDIO 20
 40W a válvulas
 altavoz 12" Celestion.



Blackstar®
 Blackstar AMPLIFICATION

HT VENUE SERIES - INSPIRACIÓN DEL ESTUDIO AL ESCENARIO

Con auténticos tonos limpios de boutique y unos overdrives Super High Gain, la serie HT Venue de amplificadores a válvulas apuesta por la innovación y el tono que te inspirará sobre el escenario.



HT SOLOIST 60
 60W a válvulas
 altavoz 12" Celestion



HT STAGE 60
 60W a válvulas
 2 altavoces 12" Celestion



Designed and Engineered by
 Blackstar Amplification UK

SuproVox.com
 Distribuidor exclusivo



Hola amigos

En ocasiones el trabajo realizado en su momento no alcanza los objetivos que uno planea y resulta algo decepcionante. Hay otras en las que cuando aparcas un proyecto, el destino juega contigo y te lo devuelve. Algo así nos ha sucedido en Cutaway, hemos estado casi dos años "perseguido" a un guitarrista como Albert Lee y por unas u otras razones no coincidíamos, ahora una llamada de teléfono nos acercó a él y aprovechando su estancia en Londres nos concedió una entrevista que es la que publicamos en esta edición que estás leyendo. Si sacamos conclusiones nos damos cuenta que tal vez la práctica tocando la guitarra, que puede resultar tediosa, es casi seguro que a largo plazo exprese su resultado, que esa canción que estás componiendo y se te atraganta, se convierta en un temazo años después o que esa transcrip-

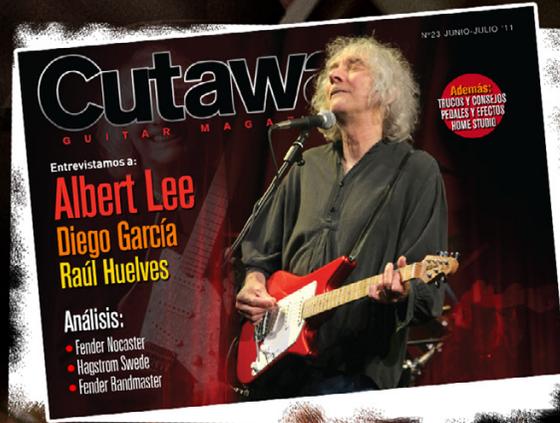
ción que no acabas de sacar te proporcione licks para usar el resto de tu vida.

Todo trabajo hecho con dedicación y buen rollo ya es un triunfo en si mismo pero además puede dar mucha satisfacción. Esa satisfacción es la que sentimos después de ver los contenidos que ha elaborado el equipo de la revista y de los que particularmente me siento muy orgulloso.

Hoy no voy a escribir nada sobre los artículos de este número, me gustaría que los disfrutais simplemente leyendo la revista, porque hay ganas de gustar en ellos, al igual que se disfruta de información e ideas visitando las webs de nuestros anunciantes, porque tienen propuestas interesantes que ofrecer. Como siempre gracias por estar ahí.

José Manuel López - LOP
 Director de Cutaway Guitar Magazine





Contenidos

GUITARRAS	04	DIDÁCTICA	31
Hangstrom Swede			
VINTAGE	07	TRUCOS Y CONSEJOS	42
Fender Nocaster		Ajustes del mastil	
Fender Bandmaster		Mods para un Fender Champ	
PEDALES Y EFECTOS	16	INFORMÁTICA MUSICAL	49
T-Rex Phaser			
T-Rex Chorus + Flanger		BIBLIOTECA MUSICAL	53
ENTREVISTAS	19	CASI FAMOSOS	54
Albert Lee			
Diego García		POSTALES ELÉCTRICAS	55
Raúl Huelves		Gran Salida	

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



CUB

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

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

Echa un vistazo a la línea CUB todo válvulas en www.laney.co.uk

Escúchalo en acción en www.youtube.com/laneytv



PANTALLA CUB

CABEZAL CUB



Hagstrom SWEDE

GUITARRAS CALIENTES LLEGADAS DESDE EL FRÍO

A priori cuando nos referimos a una guitarra Hagstrom, el nombre de marca puede parecer relativamente nuevo, sin embargo la compañía sueca responsable de la fabricación de estos instrumentos, lleva haciéndolo desde 1958 así que en el ámbito de las guitarras de cuerpo sólido se la puede considerar veterana. La producción que sostenía desde sus inicios se detuvo en 1983 pasando a ser las Hagstrom fabricadas hasta entonces modelos susceptibles de ser coleccionados.

Pasados los años, exactamente 23, la herencia continúa con la reedición de aquellos modelos, realizados con las mismas especificaciones, los mismos diseños que hicieron que Hagstrom -en su momento- fuera una marca utilizada por músicos como Frank Zappa, Bryan Ferry, Elvis Presley, Steve Hackett, ZZ Top

o David Bowie por citar algunos de los más relevantes, ahora se ha desplazado la producción a oriente. De la misma manera se han incorporado avances tecnológicos patentados para mejorar aspectos constructivos como son el Exclusive Resinator Fretboard y el H-Expanded Truss Rod, que comentaremos después. Llegamos



dos a este punto vamos a analizar el modelo Swede de la marca que pertenece a la Vintage Series.

Construcción, pala y mástil

La guitarra hay que situarla en su segmento antes que nada y para ello es necesario decir que sale a la venta con un pvp cercano a los 600 euros. Es de construcción encolada, con un mueble más que digno y buenos acabados. Hablando de acabados en este modelo es de poliéster de alto grado que es más suave y más denso, produciendo un mejor rendimiento acústico que otros tipo de poliuretanos. La pala de esta Hagstrom es indicativa de la marca, con los clavijeros tres y tres a cada lado y el pico inferior más largo que el superior, recuerda a las palas de mandolina Gibson y en nuestra opinión le confiere un cierto aire retro. De fondo negro muestra un ornamento nacarado con la figura de una flor de Lis y el logotipo de la marca. Una plaquita de color negro con el nombre del modelo cubre el acceso al alma. Las clavijas de afinación Hagstrom, correctas, recuerdan en su diseño a

“El concepto
Les Paul desarrollado
con un sonido
ciertamente caliente,
suave y equilibrado.”

las Grover Imperial aunque de tamaño menor y las capas onduladas. Una cejuela de grafito hace de guía para que las cuerdas se dirijan a sus clavijas. El mástil es de caoba, su perfil en “C”, cómodo, sobre él un diapasón con un radio bastante plano, que deja ejecutar bendings con comodidad y sin perder sustain. Dicho diapasón es de Resinator, innovación de la marca. Básicamente se trata de un compuesto denominado ebonol que es una versión sintética del ébano, compuesto por capas muy prensadas de papel unidas por una resina fenólica. Le da un aspecto y un tacto muy suave, mantiene el tono y expresa bastantes armónicos. Este material es utilizado también para los bajos sin trastes ya que por su dureza y tacto, muy con-

fortable, se adapta a la necesidad de estabilidad y duración frente al desgaste que produce el roce de las cuerdas.

En el diapasón bloques nacarados marcan las posiciones de referencia y encastrados en él se encuentran 22 trastes Medium Jumbo.

Otra de las aportaciones de Hagstrom que resulta innovadora es lo que denominan H-Expander Trussrod, mecanismo que añade tensión en los extremos del alma y la extiende en toda la longitud de la misma, lo que hace posible un ajuste que deje la acción más bajo de lo habitual.

Cuerpo y electrónica

El cuerpo es de forma single cut de clara reminiscencia Les Paul aunque un poco más estilizado y con un rebaje en la parte superior para facilitar una mejor ergonomía. Un binding recorre todo su perímetro. El acabado Wild Cherry Transparent de la tapa deja ver el ve-teado de la tapa curva de caoba de 10mm que va pegada al cuerpo también de caoba y de 45 mm de espesor. Esta combinación oscurece un poquito el sonido que habitualmente viene proyectado algo más chillón, porque la tapa suele ser de arce en este tipo de guitarras. En la Swede esta combinación tiene su explicación en el resultado sonoro final que otorga por su relación con las pastillas Vintage Custom 58 humbuckers de la casa que monta la gui-

tarra. Los controles son cuatro, uno de tono y otro de volumen para cada una de las dos pastillas, estos son de 500K y para los pots de tono lleva 2 condensadores uno por pote. Para gestionar la selección de pastillas la guitarra lleva un switch en la parte superior que activa la que deseamos, al igual que la originaria Les Paul, además en la parte inferior dispone de otro switch que amplía las sonoridades: en la parte alta opera de boost de graves, en la posición central está en modo by pass y en la baja realza las frecuencias agudas, funciona en las dos pastillas y proporciona matices sonoros que dan riqueza al tono final.

La entrada de jack es lateral, el puente un tune-o-matic y el cordal de seis bloques esta cubierto por una placa metálica que imprime un puntito vintage al look de esta Swede.

con una guitarra que se instala en un rango de precios medio, nos encontramos con un instrumento cómodo, al que los diferentes atributos que posee le dan una versatilidad sonora importante, por lo que resulta eficaz en diferentes estilos musicales.

Suena ciertamente caliente, seguramente más que las vintage originales y con un tono suave y equilibrado. Esta guitarra de imagen clásica tirando a retro, a la que se le ha incorporado ciertas ventajas a través de innovaciones tecnológicas, es una propuesta más que interesante para quien quiera el concepto Les Paul desarrollado, con una buena imagen y unas amplias opciones sonoras. ■

José Manuel López



FIGHA TÉCNICA:
Fabricante: Hagstrom
Modelo: Swede
Cuerpo: Caoba de 45mm
Tapa: Curvada de caoba de 10mm
Mástil: Caoba
Diapasón: Resinator Fretboard, Perfil "C"
Trastes: 22 Medium Jumbo
Cejuela: Grafito
Puente: Long Travel Tune-O-Matic y Hagstrom Stop Tail Piece.
Hardware: Cromado
Clavijero: Hagstrom 18:1 Die Cast Tuners
Golpeador: Negro de una capa.
Pastillas: 2x Hagstrom Custom 58 humbuckers
Controles: 2x Volume / 2x Tone / 3-Way Tone Filter Toggle (center bypass)
Entrada de Jack: Lateral
Acabado: Wild Cherry Transparent
Distribuido por: Suprovox

Sonido y conclusiones

Tocando con ella y sin olvidar que estamos



TEL. 937 299 755
693 803 322

INFO@RAMOSGUITARS.COM

Ramos Guitars
Luthier - Custom Shop



NUEVAS RAMOS PICKUPS
NO TE ARREPENTIRAS

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

INFORMATE EN WWW.RAMOSGUITARS.COM

Fender Nocaster

UN POCO DE HISTORIA

“Lopi, la historia de las Nocasters es bien conocida” está fue la primera frase que me contestó Nacho Baños –una de las mayores autoridades mundiales en este tipo de guitarras- cuando le pregunté por ellas. En abril de 1950 Fender, ante el asombro de muchos y la burla de algunos, presentó su nueva creación la “spanish solidbody guitar”, en la NAMM show. Una guitarra futurista con mástil atornillado a un cuerpo sólido sin caja de resonancia. Esta primera guitarra se denominaba Esquire, tenía una sola pastilla montada sobre un cuerpo sólido de madera de pino, lacado en negro y mástil sólido de arce sin refuerzo interno.

Durante los meses siguientes a la presentación se fueron desarrollando cambios en las especificaciones, que culminaron en Octubre de 1950, cuando Fender ante las reclamaciones surgidas con las primeras guitarras, decidió adoptar definitivamente el “truss rod” o sistema de alma regulable en los mástiles de sus guitarras. Además

se optó por salir al mercado con una versión más versátil de dos pastillas, montada sobre un cuerpo sólido de fresno –en lugar de pino- y acabado blonde más acorde con la moda y estética de mueble de entonces. Esta nueva versión se denominó Broadcaster (Cutaway 15). Se calcula que durante los primeros cinco meses entre Octubre de 1950 y Febrero de 1951 se



produjeron y vendieron aproximadamente 200 guitarras, unas 10 por semana.

Situación

El 22 de Febrero de 1951, coincidiendo con la reintroducción de la Esquire, esta vez como una versión más económica de una pastilla de la Broadcaster (la Esquire se ofrecía por 129,95\$ y la Broadcaster por 139,95\$, el estuche eran 39,95\$ a pagar al margen), Fender recibió un telegrama de Gretsch alertándoles que ellos tenían registrada la marca "Broadcaster" para una línea de baterías e instándoles a cambiar el nombre de la guitarra. El 23 de Febrero Don Randall envió un comunicado interno informando que a partir de ese momento se abandonaba la denominación Broadcaster y que se estudiaría un nuevo nombre para la versión de dos pastillas de la guitarra que estaba causando tanta sensación. A partir de ese momento algún empleado de Fender se dedicó a cortar la palabra Broadcaster de las calcas de agua utilizadas en la pala del mástil, de forma que las guitarras que comenzaron a salir por la puerta de Fullerton a partir del 24 de Febrero, ya no eran Broadcaster y sólo llevaban el logo Fender en la pala sin el nombre de ningún modelo, estas guitarras son conocidas por los aficionados como las Nocaster. Poco después Don Randall anunciaría la elección de Telecaster como el nuevo nombre, en concordan-



“Está fechada en el mástil y en el cuerpo con TG 8/51, es decir Tadeo Gómez Agosto de 1951, por lo que puede ser considerada una de las últimas Nocaster antes de la aparición de las Telecasters.”

cia con los tiempos de auge de la televisión en los primeros 50. Como Leo no era un hombre de desperdiciar nada, se siguieron utilizando las calca de agua recortadas que le proveía la Associated Silk Screening (Silk Screen es pantalla de seda, éstas eran calcas impresas con pantallas de serigrafía) hasta que se agotaron, sólo entonces encargó nuevas calcas con el nombre Telecaster.

Según los datos de venta de 1951 publicados en el libro "The Blackguard" se calcula que se vendieron entre 450 y 500 Nocaster entre Febrero y Septiembre –las primeras Telecaster como tal aparecen fechadas 9-51 en cuerpo y mástil- y son prácticamente idénticas a sus antecesoras las Broadcaster y sucesoras las Telecaster.

“El sonido que nos da quizá tiene más twang que el de la Broadcaster, que nos parece más agresivo y potente.”

● Perfil de una Broadcaster.

Construcción, pala y mástil

La Nocaster que nos ocupa se encuentra en muy buen estado, el lacado del cuerpo ha sido restaurado de forma maestra y realista. El golpeador se sustituyó por uno de reproducción pero tanto mástil como la electrónica y los herrajes son 100% originales. Todos los tornillos que se ven son de cabeza recta igual que las Broadcasters. La guitarra tiene un aspecto fabuloso.

La pala es la propia de Telecaster con la calca como hemos indicado antes, recortada, original de 1951, los clavijeros, 6 en línea, son Kluson Deluxe originales sin el nombre troquelado. Está fechada en el mástil y en el cuerpo con TG 8/51, es decir Tadeo Gómez Agosto de 1951, por lo que puede ser considerada una de las últimas Nocaster antes de la aparición de las Telecasters a finales de Septiembre del mismo año. El mástil es de perfil en “D”, bastante plano en los primeros trastes va cogiendo volumen según se va aproximando al cuerpo, tiene muy poco uso dada su antigüedad y los 21 trastes que lleva son originales, los marcadores de posición son “dots” de color negro.

Cuerpo, electrónica, sonido.

El cuerpo de fresno, “slab single cutaway” va unido al mástil de manera atornillada

con un neckplate entre tornillos y madera del cuerpo. El puente que monta es el original de tres selletas de latón redondas estilo clásico, las cuerdas atraviesan el cuerpo. La entrada para el jack es lateral y los controles son un toggle switch de 3 posiciones y dos potenciómetros uno para volumen y otro para tono, aunque este último no es un control propiamente dicho, puesto que la guitarra lleva el cableado “blend control” que se utilizó hasta finales de 1952 y en el cual en la posición de puente, el control de tono se puede utilizar para mezclar el sonido de las dos pastillas (puente y mástil) de ahí el nombre empleado.

Las pastillas single coil originales con el clásico sonido dulce y cremoso “flat pole” Alnico III de las blackguards anteriores a 1955, cuando Fender incorporó las staggered poles con imanes Alnico V que tienen un sonido más brillante. El sonido que nos da quizá tiene más twang que el de la Broadcaster, que nos parece más agresivo y potente puesto que las Broadcaster hasta principios de 1951 utilizaban un coil bobina más fina 0.043” con más vueltas en la pastilla, lo cual le daba una salida ligeramente superior de hasta 8.000-9.000 ohms y un sonido más poderoso y rockero que no es precisamente el que se suele asociar al clásico twang de las clásicas Telecaster.



Conclusiones

Nos hallamos ante un ejemplar histórico, de las primeras "Spanish Solidbodies" salidas de la factoría Fullerton allá por 1951, ha llegado hasta la actualidad en un estado muy bueno incluido el estuche original denominado "termómetro" por su forma característica recubierto de piel imitación cocodrilo. En esencia es la misma guitarra que la Broadcaster con algunos detalles diferentes, tal vez lo más significativo sea la ausencia en la Broadcaster del "route channel" entre la pastilla de mástil y el control de conexiones y el perfil del mástil que en la Nocaster es menos grueso y menos en "V". Con ella tenemos el sonido Telecaster fijado en la conciencia sonora de muchos de nosotros. Cierro la review citando de nuevo a Nacho: ¡Quién pudiera volver atrás en el tiempo y comprar 20 ó 30 de estas preciosidades a Leo por 139 dólares la pieza! ■

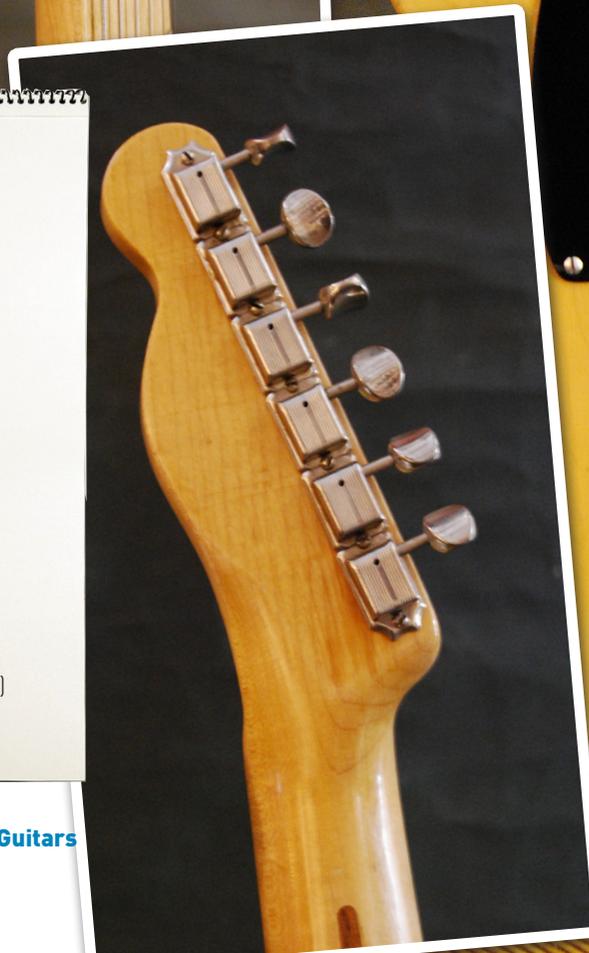
José Manuel López

Asistencia técnica: Nacho Baños

FICHA TÉCNICA:

- Fabricante:** Fender
- Modelo:** Nocaster
- Cuerpo:** Fresno
- Mástil:** Arce, Forma "D"
- Diapasón:** Arce
- Trastes:** Vintage
- Cejuela:** Hueso
- Puente:** Tres Silletas latón
- Hardware:** Cromado
- Clavijero:** Kluson Vintage
- Golpeador:** Negro Baquelita
- Pastillas:** Fender Alnico III
- Controles:** 1x Volumen y 1 x Tono (este mezcla la señal en la posición del puente)
- Entrada de Jack:** Lateral
- Acabado:** Blonde

Instrumento cedido por: [Tex-Mex Guitars](#)



Fender Bandmaster Silverface 1967

SPEAKING IN SILVER

“¡Cariño! ¡He convertido bitter kas en pacharán!”. Así de orgullosa se sentía María Dolores Fender en su cocina de Tennessee. Su marido Leo no tanto, porque ese pacharán sabía a rayos. “Endrinas, María Dolores, endrinas, no altramuces” le gritaba Leo desde su taller mientras miraba ese pedazo de esquema del 5E7. Pero esa es otra historia culinaria que quedará en la intimidad de la familia Fender – el Bandmaster es el que llegó a pasar a los anales y orales de la historia del rocanrola y evolucionó hasta convertirse en esta preciosidad silver trim de cara plateada.



Empecemos 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 – ayns, plateada – de los silverface denominados “Silver Trim” por el ribete plateado que va alrededor del tolex. Una barra metálica que sólo le falta un buen grifo de Mahou y que te dice que ese cacharrín es más blackface

que silverface, a pesar de las apariencias. De esos amplificadores de bombillas que elevan el erectómetro a 10.000 pulsaciones.

No es un bassman y nunca quiso serlo. De ese capullo tweed cincuentero (no estoy hablando de Rafita, el señor de hacienda que viste con un traje de idem) 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 (qué leches, sí que se parece a Rafita, hasta en el rimel). 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 cabroncetes y que saturaban antes de que te diera tiempo a decir "Jehová" (¡ha dicho Jehová!) a amplis con mucho techo limpio, menos carácter y



más rollo hifi. Eso quiere decir que los blues-country-funkymen están de enhorabuena, "más twang-spank-waka waka-tinki winki" que "RRRUAAAN RRRRRUAN, BREAKING THE LAW, BREAKING THE LAW". Algo así, es que me piré con una rubia de Melilla a fumar canutos el día que daban la clase de las onomatopoyas (sí sí, en Melilla hay rubias, lo juro).

Este cacharrín de 1967 tiene unas cuantas 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... Posi, 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 mangao!). En 1997, Greg Galiano redactó un artículo para 20th Century Guitar Magazine que todavía se sigue usando como referencia para datar Fenderunos por número de serie. Ojo, no es 100% fiable. La mejor manera de datar un Fenderuno 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 un Fenderuno 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 numericos 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".

Y aquí es cuando sacamos a debate el tema de todos los miércoles en la Tasca "La Jabata", clasificado según el grado etílico de los contertulios:

- 1) Los silverface son una mierda.
- 2) Los silverfeiss son gloria bendita.
- 3) Losh silverpeich son un poco peich pero dependeeer del año, weeeiva (con acento Julito Iglesias).
- 4) Ños silverpeich she puedennn atunnnear a un blackpeich glander.
- 5) Ñossshhh ssshilveerrr reooaaarrrr aiba-laostiaaa.... Manoloorrr pongueme un peloti de Johnny, que hay que irrrrrr cambiandohh el pH... y un pinchos de tortillaaah que tengo una jambre que me comía un abuelo cagando...

En el nivel 6) acabamos cantando la discografía entera de María del Monte. Y cuando se

"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 Buddy Guy
para meerse, peerse y
cagarse, todo a la vez."

apunta David el Páháró, tras el séptimo cacharro, se va de Sergio Dalma por bulerías, pero le hostiamos antes del cuarto bis.

Vamos al bisnes, copón. 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, sesualmente y moralmente. Speaking in silver:

1) Los primeros silverface aparecen en agosto de 1967. Caían boquerones fritos de el calor que hacía en la fábrica de Fender, pero 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. 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 ya tenían a Dexter Cilindrín como jefe de diseño y empezaron a meter volúmenes Master a mansalva, el Twin Reverb fue de los primeros en sufrirlo (¿un Master en un Fender? ¿Comorl? Les tendrían que haber partido el diodeno a estos pecadores, yo creo que trabajaban menos que el sastre de Tarzán). 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 perpetrando el acto sexual. Ojete, no suenan mal con todo hacia la mitad.

4) Y llega el '76. Qué año más cojonudo, 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 el culo, uno tras otro. Ya a mediados de la década casi todos los SF llevaban el puto Master y el puto Boost. Estos amplis también son candidatos al blackfacing pero por muchas piezas que cambies si llevan un trafo ultralineal suenan más finos que el rabo de una polla. Hay que hacer cirugía fina, no siempre vale la pena y son unos dineros, es mejor encontrar un buen SF de principios de los '70 y meterle mano sesualmente y hasta el fondo, que se dejan.



¿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 QUE SE CAGA LA PERRA. Ni trafos ultralineales, ni masters, ni ideas glanderianas.

El maestro de la banda (y del '67, oiga)

Cojones ya, vamos a hablar del milenarismo. Si nos remontamos a la época de las primeras tostadoras y sandwicheras de 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, agárrarsen el miembro viril a dos manos: en 1955 llega el Band-

master Tweed de 3x10". ¿Comorl¿ ¿Un 3x10"? ¿Pero si los onis no llegaron a la tierra hasta 1980?" (leese los comienzos de Rita Barberá en política). Posi, 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: un, dos, tres, responda otra vez ¿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 Los Pecos ingleses con fuzz. 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 eu-

“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.”

ros, vino intacto y me hizo descubrir las mieles de los silver trim. Ayns, que me pongo tierno...

Meses después ya estaba enfrascado en la búsqueda de mujeres con los pechos gigantes

por internet y a ratitos más Fenders viejunos por ebay.

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 bajinales. 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.

VOX
VIRAGE II
Guitars

Caoba Africana y Fresno

Cuerpo 3D multi axis

Pastillas VOX CoAxe

Puente VOX MaxContac



“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.”

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 como perras. El BM se mantiene limpio (¡y a qué volumen señora!) hasta más de la mitad. Con singles se puede apretar un poco más y con dobles ya sí que cruje – cra-cka. 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 en los locales de tocamiento musical). Con una pantalla de 2x10” tiene un rollito chilloncete cojonudo para el que le da más al rianga rianga que al piru piru, con

una 1x12” es más contenido y versátil, con una 2x12” se suelta la melena y le puedes endiñar con todo lo gordo, etc.

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 chichita 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 Buddy Guy para meerse, peerse y cagarse, todo a la vez. Llévate papel para el culo al local. Imprescindible.

Sin que sirva de precedente, el BM me encanta con Gibsons. Métele una Paulova o Aseregé y le sacas un rollo 60s Beat mo-nu-men-tal. Le quita un poco de ese “twang” pero consigues sacar el lado menos chillón del ampli, suenan más redondos y dóciles, aunque si le aprietas o le metes la zarpa sigue diciendo “estoy ahí payo, te ví a de robal la cartera de los agudos”. 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 talarán 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 TÉCNICA:

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

Modulando tu guitarra

DISECCIONAMOS DOS NUEVOS EFECTOS DE LA SERIE TONEBUG DE T.REX

Hace algunos números comentábamos el lanzamiento al mercado de una nueva serie de pedales por parte de la compañía danesa **T. Rex**. Su filosofía era trasladar la calidad de sonido de las series superiores de la marca, en formato sencillo y con un precio asequible. Al parecer, esta apuesta ha encontrado respuesta por parte del público, ya que la familia de efectos de la serie Tonebug no ha dejado de crecer. En esta ocasión, vamos a centrarnos nuestro análisis en dos nuevos modelos, el “Phaser” y el “Chorus + Flanger”.

Hace algunos números comentábamos el lanzamiento al mercado de una nueva serie de pedales por parte de la compañía danesa T. Rex. Su filosofía era trasladar la calidad de sonido de las series superiores de la marca, en formato sencillo y con un precio asequible. Al parecer, esta apuesta ha encontrado respuesta por parte del público, ya que la familia de efectos de la serie Tonebug no ha dejado de crecer. En esta ocasión, vamos

a centrarnos nuestro análisis en dos nuevos modelos, el “**Phaser**” y el “**Chorus + Flanger**”.

Ambos efectos comparten la filosofía de sencillez, minimizando el número de controles de los pedales. Así, nos encontramos dos potenciómetros de control y un único interruptor que permite activar distintos modos de sonido. El formato de los pedales es ligeramente más pequeño que el de la serie superior y vienen contruidos en aluminio inyectado, con una

tapa de plástico para la introducción de la pila en la cara inferior.

Phaser

Sus dos controles nos permiten modificar la velocidad de la modulación (“Rate”) y la profundidad del efecto (“Depth”). Con estas simples herramientas podemos conseguir desde sutiles efectos ambientales hasta unas cotas de bizarrismo sonoro bastante elevadas. Sin irnos a los extremos, el pedal destaca por un tono dulzón y muy envolvente, fácilmente insertable en casi cualquier pasaje rítmico y con una presencia suficiente para dar ese toque tan característico a las partes solistas. La oscilación de la fase de la señal no alcanza la profundidad de un Univibe, pero se acerca lo suficiente a ese sonido tan Hendrixiano que muchos tenemos en mente. En nuestra opinión, el efecto rinde con mayor soltura a la hora de trabajar acompañamientos y pasajes rítmicos, donde una buena selección de la velocidad empleada puede conseguir texturas muy interesantes.

El interruptor situado entre los dos potenciómetros permite seleccionar dos modos de trabajo (“Modern” y “Vintage”). El primero de ellos ofrece un tono ligeramente más afilado y crujiente, mientras que el segundo recuerda el clásico sonido Univibe. La diferencia entre ambos modos parece centrarse en un ligero cambio en la forma de la onda de la oscilación.



Una sutiliza que multiplica por dos las posibilidades del efecto.

Como conclusión, cabe resaltar que este “Phaser” no arrastra uno de los clásicos defectos de muchos de los circuitos de este tipo. El aumento o descenso de volumen al activarlo. Parece que el buffer que incorpora el efecto está perfectamente ajustado para mantener una relación 1:1 con la señal original, por lo que no aparecerán diferencias en la señal total al activarlo/desactivarlo. Un minipunto más a sumar.

Chorus + Flanger

El "Chorus + Flanger" cuenta con los mismos controles generales ("Rate" y "Depth"), mientras que el interruptor nos permitirá seleccionar entre "Chorus" y "Flanger". Al parecer, en el desarrollo del circuito los ingenieros de T.Rex se han centrado en la réplica del sonido típico de los 80's, década "culpable" del boom del "Chorus" (para bien o para mal). En ese sentido, se han acercado bastante al objetivo ya que el sonido ofrece ese ligero matiz metálico característico. En mi opinión puramente personal, prefiero un chorus que ofrezca un tono más orgánico... pero es bastante frecuente encontrarse con usuarios que buscan específicamente este tipo de sonido, por lo que vemos muy razonable que los técnicos de T.Rex hayan decidido seguir esa vía.

Al igual que ocurría con el "Phaser", los controles nos ofrecen un rango de combinaciones más que amplio (recomendamos no trabajar con el "Depth" al máximo si no quieres que tus amigos empiecen a regalarte laca para el pelo) con el que podremos obtener efectos muy sutiles que permitirán engordar el tono de nuestra guitarra de forma sencilla y efectiva.

Cuando pasamos al modo "Flanger" nos encontramos con una divertida herramienta de destrucción sonora. Trabajando a bajas velocidades (control de "Rate" al mínimo) podemos disfrutar de una envolvente fácilmente recono-



cible y que permite obtener texturas muy interesantes. Si aumentamos la velocidad, nos encontramos con un torbellino ruidista que hará las delicias de más de uno.

En conclusión, una forma asequible de acceder a un par de sonidos muy interesantes a la hora de ampliar tu paleta de texturas sonoras. En mi opinión personal, el "Phaser" es ligeramente superior en cuanto a resultado tonal, pero ambos son más que interesantes y pueden cumplir perfectamente en cualquier pedalera. ■

David Vie

AFJ

Custom Guitars

Construcción de guitarras custom
Reparación y modificación

Importador y distribuidor de:



Suhr

Lindy Fralin

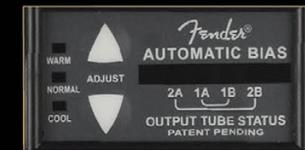


PICKUPS

NUEVO Super-Sonic™

COMBO Y CABEZAL 100 VATIOS

La serie Super Sonic: es ampliamente conocida por su alto rendimiento, inconfundible sonido limpio y su expresiva saturación sin enmascarar el sonido de la guitarra. Ahora disponibles en Combo 2X12 (100 vatios) y también Cabezal y Pantalla 412 straight - slant (100 vatios).



CONTROL DE BIAS

El nuevo control automático de bias Fender, que te permite fácilmente elegir la salida de las válvulas entre la recomendada por fábrica o tu preferencia por un sonido mas distorsionado o limpio sin necesidad de herramientas o voltímetros.



CONMUTADOR DE POTENCIA

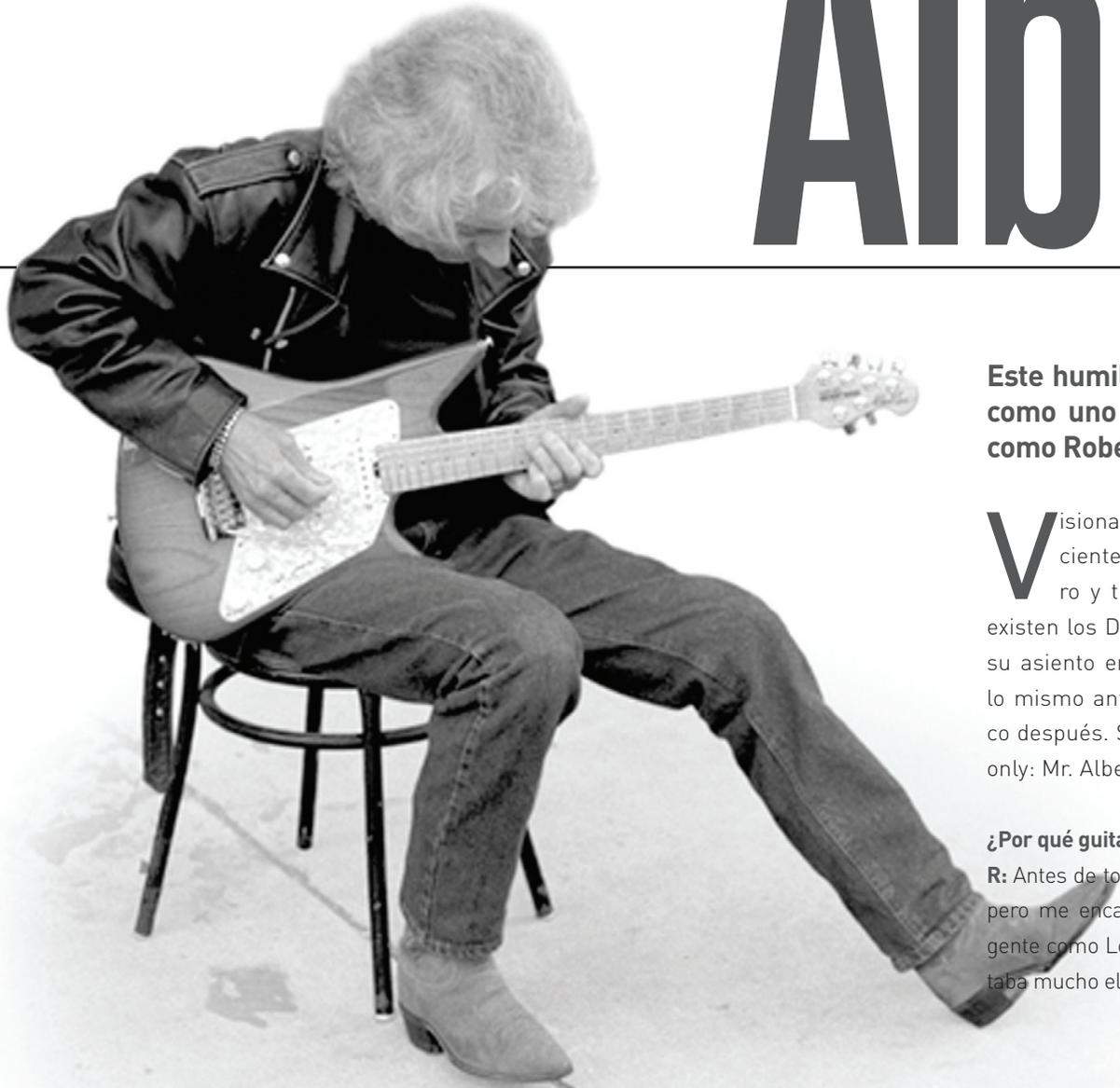
El selector Arena/Club reduce la potencia de 100 a 25 vatios, que te permite un rendimiento máximo del amplificador a un volumen inferior, ideal para sitios pequeños.

Conoce todas sus nuevas características en fender.com

Fender
MAKE HISTORY™

Albert Lee

HUBO UN ANTES Y UN DESPUÉS



Este humilde y simpático inglés pasará a la historia de las seis cuerdas como uno de los grandes revolucionarios de la guitarra junto a gente como Robert Johnson, Eddie Van Halen o Jimi Hendrix.

Visionarios con la creatividad suficiente como para recoger un género y transformarlo para siempre. Si existen los Dioses de la guitarra, él merece su asiento en el Olimpo. El country no era lo mismo antes que él y no lo será tampoco después. Señoras y señores, the one and only: Mr. Albert Lee.

¿Por qué guitarra country?

R: Antes de tocar la guitarra ya tocaba el piano, pero me encantaba escuchar a todas horas a gente como Lonnie Donegan. También me gustaba mucho el rockabilly, el primer rock...

¿Qué esperabas de la música cuando abandonaste los estudios a los 16 años para centrarte en tocar la guitarra?

R: Bueno, en el 61 ya era profesional (Albert nació en 1943 en Herefordshire, Inglaterra) y tocaba bastante. Para ser tan joven ya tenía experiencia.

De los acontecimientos ocurridos por aquella época, ¿cuál crees que supuso una mayor influencia para el devenir de tu carrera?

R: Oh chico, es muy difícil de decir. Estaba tocando en clubs de Londres, luego muy fui a Alemania para hacer lo mismo y fue un campo de aprendizaje muy bueno como músico con todas

esas horas que había que tocar.. Supongo que la cosa cambió cuando volví a Inglaterra en el 64 y me uní a Chris Farlowe & The Thunderbirds, tocábamos blues, R&B, rock 'n' roll... Eso fue algo fijo, estuve con ellos durante 4 años. Podría decirse que ese fue un punto de inflexión pero realmente hubo muchos de esos momentos.

¡Conseguiste tocar con tu gran ídolo James Burton en la banda de Emmylou Harris!

R: Fue muy excitante, James era uno de mis favoritos. A lo largo de los años he tocado con muchos de mis ídolos pero ese quizá también podría considerarse un punto de inflexión como comentábamos. Lo veía como algo sólido ya que James venía de tocar con Elvis Presley y me encontraba en América.

Otra de los iconos con los que has tocado es Eric Clapton. En el pasado me comentaste que fuiste la primera persona en no ser despedida de su banda después de cada gira.

R: (Risas) ¡Al final de la tercera gira si me despidió! Tiene la costumbre de cambiar de banda en cada gira y estuve 5 años con él. En ese tiempo cambié de banda 3 veces y conseguí estar todo ese tiempo... ya sabía que no duraría para siempre. Somos muy amigos, nos vemos de vez en cuando y hemos participado en muchos conciertos juntos, disfruto trabajando con él.

Hace ya muchos años que formas parte de Hogan's Heroes, debe ser prácticamente como tu familia...

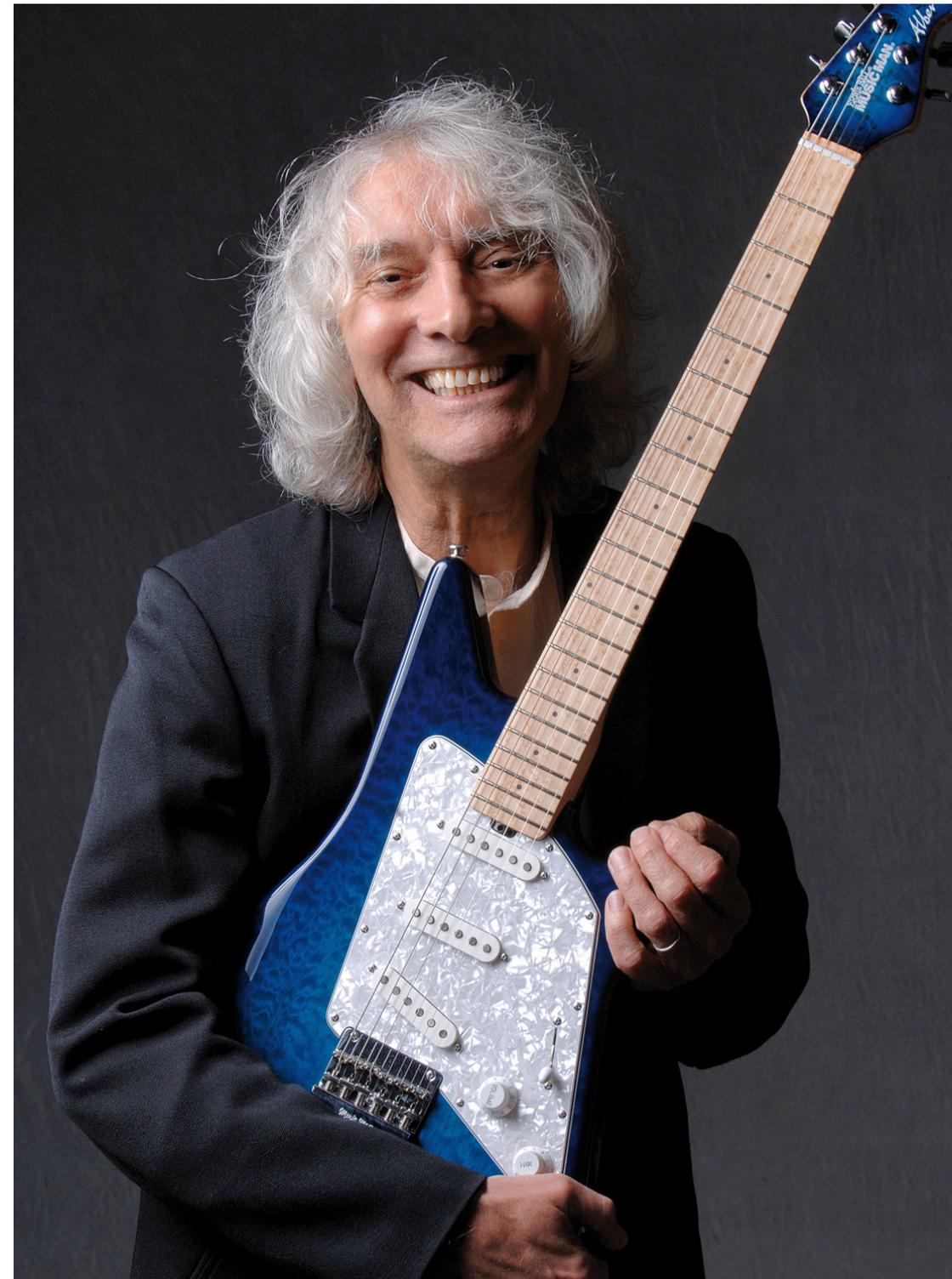
R: Si, llevamos como 28 años o así. Llevamos mucho tiempo juntos y hago cosas con la banda que no hago con otra gente. Compartimos muchas canciones y si tuviera que tocar con otra gente no sería tan fácil, tendríamos que ensayar mucho.

Aunque la escena country está muy presente en el mercado americano, las raíces del género provienen de las Islas Británicas. ¿Alguna vez te sentiste extraño en Estados Unidos debido a que venías de fuera?

R: No, no. Nada más llegar me dieron la bienvenida con los brazos abiertos, les gustaba mucho mi manera de tocar. Yo tocaba country y rock 'n' roll pero lo tocaba ligeramente diferente. Muchos de los artistas de ahora aprenden la manera en la que yo hacía las cosas. No digo que me copien pero si que se nota la influencia que he tenido en ellos.

Bueno, si somos 100% objetivos tu has sido un revolucionario del género...

R: Si que me saqué algunos truquillos de la manga y lo puedo escuchar en otros guitarristas. Escucho un lick de alguien y me imagino de donde habrá sacado esa idea. Hay muchos que han copiado todo lo que he hecho pero otros han



cogido solo algunas cosas. Cuando me escucho tocar también escucho cosas que he cogido de otros a los que escucho. Nos subimos a los hombros los unos de los otros (risas).

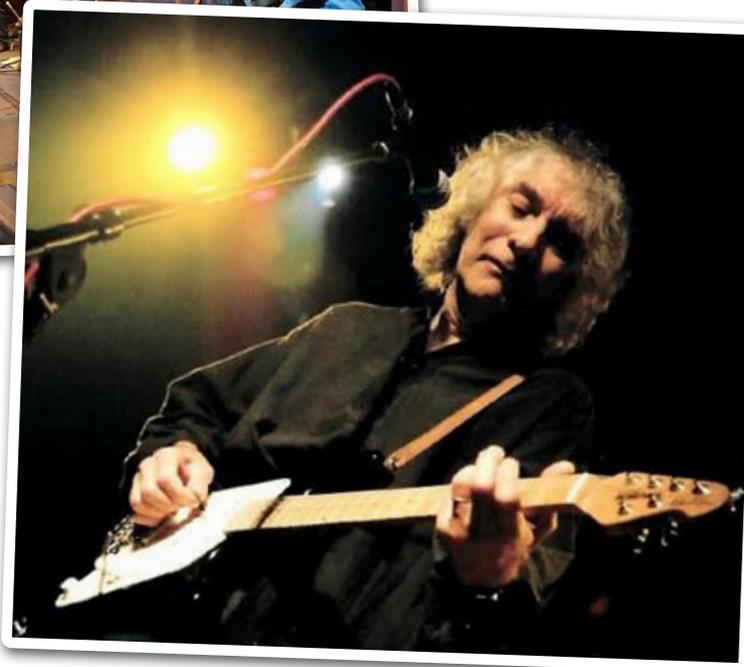
Hay mucha historia en jazz, blues, rock y country... todo el mundo influencia a los demás.

Como por ejemplo tu truco del delay de "Country Boy"...

R: Eso no es mio realmente, lo escuché en algún sitio. Cuando descubrí como se hacía lo usaba todo el rato porque creía que era algo muy bueno. La primera vez que lo escuche pensé "¿Cómo diablos estará tocando eso?" Te das cuenta de que es tan limpio de que es casi imposible tocarlo sin ayuda del delay.

La música country siempre ha tenido muchísimo éxito en el mercado americano, gente como George Strait, Garth Brooks... Ahora alguien que está muy arriba es Brad Paisley. ¿Crees que el género está bien cuidado?

R: He tocado con bastantes de ellos, también he tocado en el álbum de Brad Paisley. Vince Gill es muy amigo mío y hemos trabajado mucho juntos, Ricky Skaggs, Rosanne Cash... he trabajado con ellos mucho, ahora no tanto porque venga mucho más por Europa últimamente con Hogan's Heroes y Bill Wyman así que no estoy muy disponible en América.



Hablando del Rey de Roma... Como ya has comentado, participaste en lo que, para mí, es la mayor aglomeración en cantidad y calidad de los participantes en una sola canción. Eso fue en "Cluster Pluck" de Brad Paisley. ¡Tuvo que ser tremendo!

R: Fue muy divertido pero no estuvimos todos juntos a la vez, era algo muy difícil. De hecho, fue lo primero que hice después de romperme el hombro (risas). Brad decía "Si estás tocando así con un brazo roto...¿Qué no harás en plenas facultades?"

¿Quiénes son para ti los Maestros actualmente?

R: Brent Mason hace la mayor parte del trabajo en Nashville, es muy bueno. Muy country y más

jazzero de lo que yo soy. Se puede escuchar que ha sido influenciado por mí pero también hace lo suyo. Gente como Tommy Emmanuel, Martyn Taylor... estos son más solistas. Yo prefiero tocar con una banda y que la sección rítmica me inspire.

Supongo que será por tu pasado, algo más tipo Stax...

R: Bueno, todavía disfruto escuchando el viejo rock 'n' roll, hay un cierto "feel" ahí que la gente no capta ahora. La grabación se ha vuelto algo demasiado técnico. El "sonido del momento" ha desaparecido, ahora se basa en hacer capas de sonido con ordenadores, limpiar... esa magia de toda la banda tocando junta...

Entonces consideras que se ha perdido el alma...

R: Exacto, es muy "clínico" todo.

Dentro de poco estarás en España, ¿Cómo ves el panorama del country en España?

R: Si, a final de junio, una vez vuelva de Los Angeles. Todavía tenemos que ver el tipo de respuesta del público allí. He estado en España un par de veces con los Heroes y alguna más con Bill Wyman. La respuesta concreta a lo que yo hago es muy buena, así que espero que

lo den todo cuando vayamos.

Ha sido todo un honor Albert.

R: Lo aprecio de verdad, muchas gracias, nos vemos pronto. ■

Agus González-Lancharro



Diego García

ENTRE CALAMARO Y NASHVILLE

Diego García es un guitarrista inquieto, desde muy joven se instaló en el ámbito del músico profesional y ha girado y grabado con algunos de los artistas más importantes de la escena nacional como: Tontxu, Merche Corisco, José María Cano, Guerrilla Gorila, Sergio Dalma, Nacho Campillo, Tam Tam Go, Jaime Urrutia, Juan Perro o Manolo Tena.

Al mismo tiempo desarrolla actividad con su trío, donde interpreta su propia música instrumental centrada en la American Roots Music. Está mostrando su segundo disco, *Twangero* y que mejor escusa para hablar con él.

Nos recibe durante su visita a Santander dentro de la gira "On the Rock", de Andrés Calamaro y comenzamos hablando de sus proyectos en New York:

R: El año pasado monte una banda con Tony Mason (batería de Norah Jones) y Jesse Murphy (bajista de John Scofield) toque mucho con ellos, después de tres meses de tocar me dije: vamos a hacer un disco como sea, porque por fin alguien entiende lo que estoy haciendo. Yo toqué mucho con un guitarrista muy conocido en EEUU llamado Jim Campilongo, me imagino que Lopi lo conocerá y él fue el que me recomendó esta banda, un día fuimos al estu-

dio y tocamos diez horas, también me lo traje a España y me dije: "Esto está genial". Voy a sacar un disco que se va a llamar "The Brooklyn Session" que saldrá en Junio aquí en España y en agosto en Argentina, Chile y Uruguay, me iré en julio a EEUU a ver que onda, concretamente a Nashville. Toqué y grabé mucho, me metí en la escena de New York y un amigo me recomendó que fuese a Nashville, así que allí voy a ver que puedo hacer con el disco.

Yo sigo compaginando esto con Andrés, viajamos muchísimo hacemos desde Argentina, México y este año vamos hacer EEUU, pero siempre que tengo un mes libre en vez de irme de vacaciones, lo uso para currar lo mío. En España hace mas de dos años que no toco, pero ahora estuve en Argentina y fue muy bien, me conocen bastante al ser el guitarrista de Andrés. La cultura del rock en Argentina es muy buena, ellos tienen rock desde los años 50. Aquí en España el mercado discográfico para los guitarristas solistas es escaso, pero no me importa porque mira, yo me fui de Valencia a Madrid, de Madrid a Buenos Aires y de Buenos Aires a New York y ahora no me importaría ir a Berlín donde tengo un contacto para girar con mi proyecto por Europa.

Obviamente haré unos conciertos aquí en España con el disco que sacare en Junio, haré Madrid, mi ciudad Valencia, Barcelona y León entre otras ciudades.

Ahora vienes de Argentina de hacer una gira en formato trío con Gastón Barenberg (baterista de Fito Páez) y con Juan Pablo Rufino (bajista de Lito Vitale) ¿Qué tal la acogida del publico?

R: Fue una Sorpresa yo no tengo los discos editados en Argentina, así que íbamos a la aventura y fue un éxito. Hicimos varios conciertos y tres clinics, en el primer club que hicimos pensé que no le llenaba y estaba todo vendido. El público fenomenal, muy interesado. Entonces contacte con la discográfica, vamos a editar el disco y voy a volver en Diciembre a hacer una gira nacional y además iré a Chile y a Uruguay.

¿Con qué guitarras te sientes más cómodo?

R: Tengo de todo pero la guitarra principal que uso es una Gibson 295, es amarilla y es la que sale en el video de "February blues" pero también uso acústicas, tengo una Lowden y en New York me compré una Martin de 1930 que fue una compra maravillosa, el tipo me dijo que valía 2 dólares de la época y el estuche 7 dólares, entonces nadie compraba el estuche, así que no llegaban con buen estado, pero esta la compraron con el estuche así que estaba en un estado perfecto.

Amplis y pedales que usas:

R: Con mi proyecto llevo un Pricenton Reverb del 68 Fender, también llevo uno de Pablo Kahayan, un luthier argentino constructor de





“Yo tocaría la guitarra aunque no viviera de la guitarra, sé que las circunstancias de ahora son malas, pero cuando yo empecé también eran malas, no había Internet, ni las cosas que hay hoy.”

amplificadores, muy capo, afinado en Madrid (**Cutaway 2**). En la gira de España llevo un cabezal Fender Bassman y en América, Vox AC 30. Pedales apenas uso, vas a ver que tengo la pedalera enchufada pero apenas los uso y con mi proyecto no los uso, el sonido es limpio.

Es el cuarto año que giras con Andrés Calamaro y además has colaborado en la grabación de On the Rock, ¿Qué aporta Andrés a tu guitarra?

R: Andrés me da mucha libertad para hacer lo que quiera, soy un solista totalmente libre en la banda; me deja elegir los sonidos que yo quiera, el potencia las cualidades de cada músico, te da mucha cancha.

Sabemos tus gustos por el country, además de Pat Metheny, ¿Qué mas artistas te han influenciado?

R: Si, me gustan mucho los guitarristas, Jeff Beck fue siempre uno de mis ídolos, Jimi Hendrix, Eric Clapton, Chet Atkins que fue el guitarrista que mas me influenció, pero a mi realmente cuando llego a casa me pongo un disco de Dylan o de los Stones o música clásica, me gusta escuchar más bandas que guitarristas, aunque tengo mis favoritos, por supuesto.

¿Qué tiene el sonido american roots, folk country o guitarras de raíces que tanto os gusta a varios guitarristas últimamente?

R: A mi me gusta desde siempre, yo aprendí a tocar el estilo finger picking con trece años, el country antiguo lo aprendí de pequeño, yo era muy fan de Stray Cats y a través de ellos descubrí de donde habían aprendido, siempre fui muy fan de lo antiguo incluso de antes de la electricidad, de Robert Johnson y del blues acústico y también me gustaba Elvis.

¿Realizas siempre hybrid picking o depende de la sonoridad que buscas?

R: Depende de temporadas, a veces toco todo solamente con la púa, pero ahora estuve tocando unas cosas españolas para unas grabaciones y ahora si utilizo el hybrid picking. Pero me dejo influenciar mucho, cuando fui a New York vi que allí los guitarristas tocaban de otra manera, no se como explicarlo técnicamente, entonces empecé a tocar mas con la púa (el sonido es muy americano) también ahora uso mucho una púa de pulgar que allí se emplea mucho y que te permite tocar muy bien ragtime, rock...

Cuando tienes que realizar un solo ¿En que te enfocas, melodías, cambios...tiras de licks?

R: Sonido, me interesa más el sonido que vaya a conseguir. Yo intento tocar de manera popular que le llegue a la gente, creo que a la gente le mueve un sonido.

No soy muy metódico en ese sentido, estuve 10 años grabando jingles box y por deforma-

ción profesional una forma de hacer el solo, un estándar de radio; pero ahora cuando hago un solo para Andres, es una primera toma y ahí queda, no construyo cosas ni me preparo nada.

Quando compones para tus discos, ¿Cual es el proceso: partes de un riff, una melodía para desarrollar...?

R: Lo de componer lo hago como una rutina, tengo un montón de ideas, un riff que me gusta, me lo grabo, las voy desarrollando, tengo 2 discos duros llenos de información, no creo en la inspiración.

¿Trabajas de manera intuitiva o recurres a la armonía para resolver cosas?

R: La verdad es que ambas, porque estude en el conservatorio y estude armonía, pero la intuición es innata y aparte es excitante trabajar con la intuición, pienso que la música tiene que tener riesgo, hay unas horas de ensayo

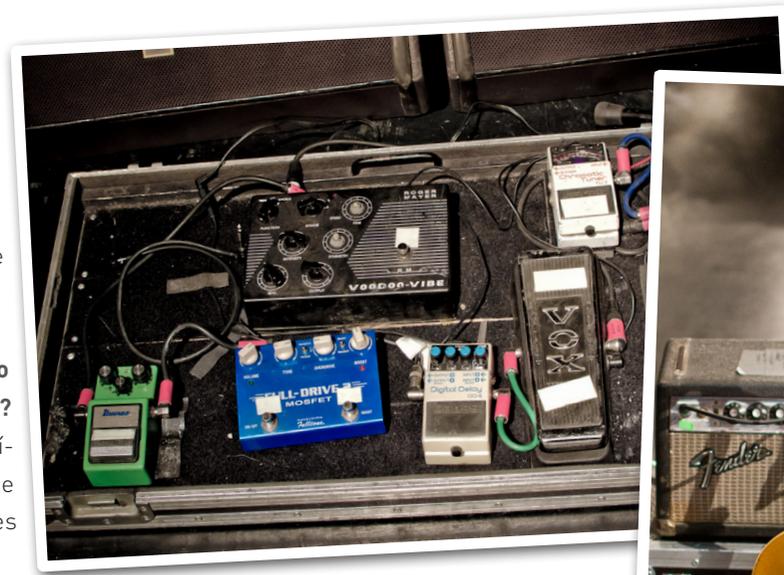
pero cuando tocas delante de alguien el proceso cambia, entonces tiene que haber riesgo.

Si tienes que elegir entre un buen sonido y una buena melodía ¿Con que te quedas?

R: No sé (risas)...es una pregunta difícil, una buena melodía de Bach si me quedaría, aunque el sonido también es prioritario.

¿Qué recomendación le darías a la gente que empieza?

R: Yo tocaría la guitarra aunque no viviera de la guitarra, sé que las circunstancias de ahora son malas, pero cuando yo empecé también eran malas, no había Internet, ni las cosas que hay hoy. Pero el amor que te da la música es más importante que ser guitarrista de este o del otro. Como decía Frank Zappa "The Music is the Best".



Hay que tener la mentalidad de moverse, yo siendo un guitarrista establecido en España me fui a los EEUU en 2004 y allí fui un principiante cargando con mi ampli a 15 grados bajo cero y tocando en garitos por 50 dólares, en Argentina conduciendo yo, porque un conductor nos sale muy caro y ahora me voy a Nashville a ver que onda... ■

Yosune Malave
Fotos: Igor Cobo

GATO NEGRO T-REX Cuerdas Pedales Cables Baquetas Afinadores Soportes Pastillas Metrónomos Correas Púas Cejillas Slides Fundas Potenciómetros y mucho más

KORG D'Addario Dunlop Ernie Ball George Fender Les Paul Martin & Co. Warwick Vic Firth EVANS SAVAREZ

Stringsfield Accesorios

Te ayudamos a hacer ruido

www.stringsfield.com

Litógrafo Pascual y Abad, 14 Bajo (VLC) 963 788 937



Razl

OTRA CARA DEL ROCK

Raúl Huelves es Razl, un guitarrista con un estilo propio lleno de personalidad.

Este mes saca su segundo disco, Microscopic, en el que cuenta con Bryan Beller al bajo (Steve Vai, Mike Keneally Band, Metalocalypse) y Pepe Acebal, con quien repite a la percusión. Hoy lo entrevistamos para Cutaway.

¿Cuéntanos para quien no lo conozca, ¿quién es Razl?

R: Razl no es más que el alter-ego musical de Raúl Huelves, un tipo vegetariano, fanático de

la ciencia ficción, de los comics y que muestra especial interés por la gente rara y las cosas poco habituales aunque muchas veces sean cosas bastante normales. ¡Ah! Y además es guitarrista.

Has tenido una larga trayectoria musical, hablemos un poco de ella, de tus inicios y pasos.

R: Pues ahora que lo dices, sí que ha pasado tiempo desde que todo empezó... vaya sí...



“Uno hace música por expresar lo que lleva, rellenar ese hueco de ego que todos tenemos y mostrar esa música al mundo. Lo de los números va a parte, porque no salen por ningún lado.”

Bueno, no hay nada de especial. En algún momento alguien me regaló una guitarra y comencé a tocarla con cierta gracia así que continué haciéndolo.

Algo que echo de menos de esos comienzos es el ambiente de un grupo. Quedar para ensayar sin ninguna pretensión más que la de hacer música y compartir lo que te gusta, con varias personas tirando del carro. En mi caso mientras tomaba clases de forma esporádica (me considero más autodidacta que otra cosa) se me presentó la oportunidad de formar parte de la revista Guitarra Total como colaborador. De esta manera pude conocer a grandes músicos

y ver en primera persona que eran personas normales, en muchos casos muy accesibles, cuya trayectoria musical no era muy diferente a la que podía ser la mía o la de cualquier otro músico. Eso me ayudó a verlos como gente normal y corriente a la que igual en un futuro podía contactar para que participaran en algún proyecto conmigo. Y así fue como ocurrió un tiempo después.

Microscopic es tu segundo álbum; en 2008 sacaste Rotonova que tuvo muy buenas críticas, incluso en revistas internacionales como Guitar Player, ¿cómo te fue con él?, ¿qué has sacado de la experiencia?

R: Sí. Estoy realmente satisfecho de ese trabajo, especialmente del esfuerzo que tiene que hacer uno para “construir” un disco de la nada.

Al ser la primera vez no es fácil en absolu-

to, vas descubriendo los entresijos de todo y actúas por el principio de prueba y error. Soy de los que piensa que uno tiene el no asegurado, así que siempre intento todo. Hace algunos años seguía los artículos de un columnista de la revista Guitar Player, llamado Anil Prasad. Así que cuando tuve mi disco en las manos pensé, "se lo voy a enviar a Anil", sin esperar nada, como el que tira una botella con un mensaje al océano. Al cabo de varios meses, él mismo se puso en contacto conmigo para decirme que le había gustado mi disco y que se lo iba a pasar a Barry Cleveland, editor de Guitar Player. Vaya, resulta que la botella había llegado a algún lado. Esa es la principal experiencia que he sacado, que uno tiene que intentar las cosas, aunque en un principio parezcan absurdas. Con los músicos de Rotonova (Mike Keneally, Dean Brown o Bryan Beller) seguí la misma filosofía. Investigué, contacté y propuse. Sin pensar en nada más.

Ahora con Microscopic cuentas con unos músicos de lujo, cuéntanos sobre las colaboraciones.

R: Sí, ya lo creo. Aunque esta vez ha sido más fácil porque a Bryan Beller ya le conocía de mi anterior disco y tenía claro proponérselo pues es uno de los bajistas que más me gustan, y además es un tipo estupendo. En el caso de Will Bernard, le conozco del trío del batería Stanton Moore, y es el tipo de guitarrista que

me encanta. Lo conocí en Madrid y simplemente le propuse tocar en un tema. Normalmente busco en los músicos características que me llamen la atención mas allá de las típicas, de si son el músico de moda, el más rápido o el más raro... aunque los más raros suelen ser los que más me gustan. Me gusta ver en qué proyectos participan y qué aportan en ellos, cómo piensan musicalmente, su sonido, si van mas allá que otros en algún aspecto.

¿El proceso ha sido largo o tenías claro lo que querías?

R: Ambas cosas. El proceso es tan largo como te sea posible abarcarlo. Tienes que hacerle un hueco en tu vida cotidiana, y ponerte de acuerdo con mucha gente, cosa que no es nada fácil. Y sí, lo tenía muy claro todo. A veces demasiado claro, así que suelo ser bastante puntilloso hasta que consigo lo que quiero, y los que están a mi lado tienen que sufrirlo un poco.

Cómo no, no podemos quedarnos sin saber el equipo que has utilizado en la grabación.

R: En Microscopic he intentado usar la guitarra para crear todas las capas de los temas. Cualquier efecto que aparece en el disco y que no es tocado por el bajista o el batería, está hecho con la guitarra. Así que, a parte de los sonidos típicos, he usado varios utensilios como bolis, láminas metálicas, ebows, slides y demás para



LOLLAR PICKUPS™

La cruda realidad sobre las pastillas por Jason Lollar



Eh! Aún seguimos persiguiendo al dragón... Ha estado en mi lista de "Grandes pastillas que siempre quise construir" desde el principio, y me ha llevado muchos años diseñarla. Mi nueva "Regal" humbucker.

Basada en la clásica "Wide Range" (pero con algunos cambios de mi cosecha), es gorda y transparente, con una bonita chispa de agudos. Gran cuerpo y medios vocales que nunca sacrifican la definición de las notas. Con el mismo tamaño que la original. Móntala y sube el volumen.

Diseño y bobino personalmente más de 100 modelos de pastillas diferentes incluyendo muchos de los clásicos vintage. Oscuros trabajos artísticos de steel guitars a Clavinets y una creciente lista de mis propios diseños originales.

Te invito a visitar nuestra página web para oír grabaciones, videos e información de nuestros productos, no dudes en llamar a tu distribuidor más cercano.

crear sonidos. Todos ellos pasados por algún pedal tipo modulador de anillo, delay analógico y todos los que podía conseguir. Incluso meter la señal de guitarra por un sintetizador analógico Korg Delta o un Arp 2600. He intentado usar guitarras muy diferentes: Gibson ES

137, Les Paul Gold Top, SG, resonadores y varias acústicas, todo a través de amplificadores Fender y Vox.

¿Es el mismo sobre el escenario?

R: Intento que la parte principal de la música

sea la misma que puedo interpretar en directo en cuanto a sonido. Por eso suelo reproducir lo máximo posible del disco en directo, para que no parezcan cosas distintas.

Y hablando de ello, ¿tienes pensado presentar este trabajo sobre las tablas? Si tienes fechas nos encantaría conocerlas

R: Por supuesto, en estos momentos estoy en ese proceso. Normalmente acabo bastante cansado mentalmente al acabar un proyecto y dejo pasar algo de tiempo para abordar una nueva fase, en este caso los conciertos.

Tienes influencias como Frank Zappa y King Crimson, ¿se ven reflejadas en Microscopic?

R: Bueno, creo que no soy yo quien debe responder a esa pregunta. La forma en la que cada uno asimila sus influencias es compleja y depende de muchos factores. Lo que está claro es que tanto Zappa como King Crimson han sido un pilar muy importante en mi mundo musical, y lo seguirán siendo.

Últimamente nadie se lanza a por un disco por las ganancias, ¿cómo ves el panorama al respecto?

R: Creo que esa perspectiva ha cambiado mucho, aunque me gustaría pensar que ningún músico hace discos pensando en los beneficios.

Si es así, y hoy en día más, olvídale. Ocurrirá en todos los instrumentos pero en nuestro caso, los guitarristas hacemos discos por amor al arte. Es como el que tunea su coche, arregla su casa del pueblo, pinta o cualquier otra cosa que se te ocurra. Uno hace música por expresar lo que lleva, rellenar ese hueco de ego que todos tenemos y mostrar esa música al mundo. Lo de los números va a parte, porque no salen por ningún lado (risas).

¿Qué has elegido para la distribución?, ¿venderás online?

R: Como en Rotonova, mi música se basa en la distribución digital a través de iTunes, Cd Baby o Amazon. Aun así el disco físico todavía tiene su demanda, y mucha de la gente que compra mi música me solicita el disco físico.

Igualmente se puede conseguir en **Cd Baby** y **Abstract Logix**, a través de mi **web**, en algunas tiendas de Madrid como Toni Martin o Sun Records, y por supuesto en mis conciertos.

Es fantástico poder haberte tenido con nosotros, te agradecemos tu tiempo y te deseamos mucha suerte con Microscopic.

Podéis escuchar algo de Razl en... **Spotify**. ■

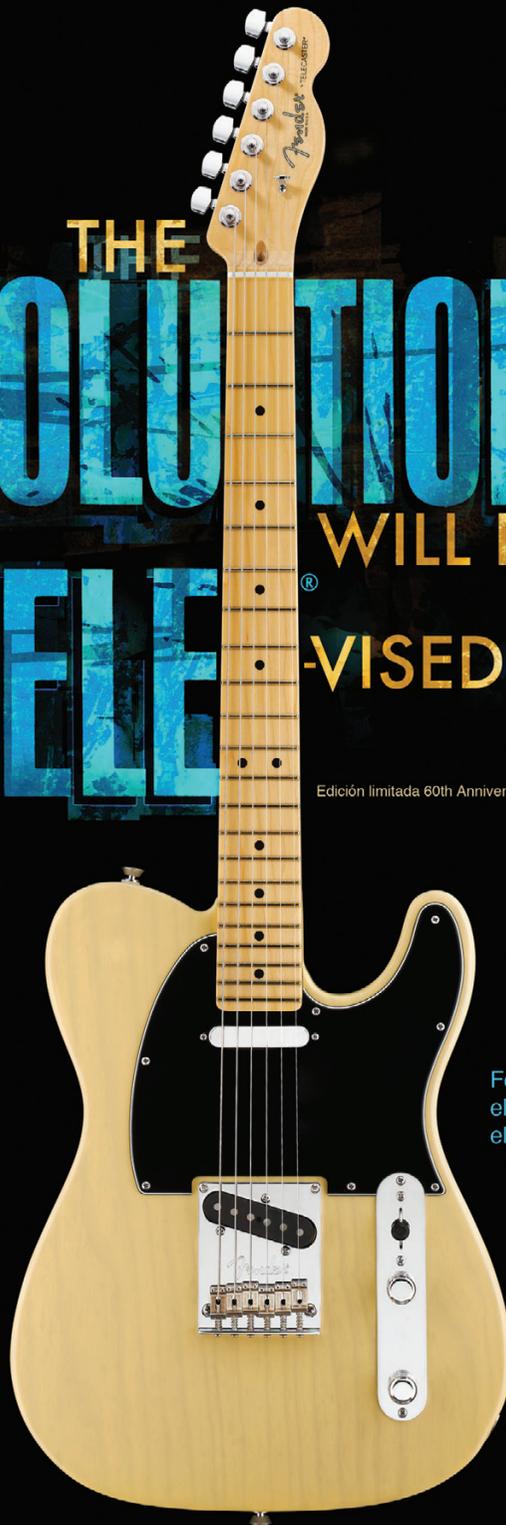
Esperanza Galera
fotos: Carlos Alba



THE
REVOLUTION
WILL BE
TELECASTER
REVISED!



Edición limitada 60th Anniversary Telecaster®



Fender Telecaster
electrificando
el blues desde 1951.

Análisis de géneros IV

EL COUNTRY

Los músicos, a veces, olvidamos que la música es una forma de pasarlo bien, y cuando tenemos una cena con nuestros amigos y nos piden que toquemos algo, en vez de tocar algo que todos podríamos cantar, hacemos la intro de “Sweet Child O’ mine” o un chord melody con mil acordes de un standard que sólo conoces tú.

Encima, después de que te has metido millones de horas para aprender todo eso, tenemos que aguantar que venga el otro colega que no sabe qué está tocando, pero se sabe 25.000 rumbas y todo el mundo piense que toca muchísimo mejor que tú. Y es que... en ese contexto... pues es verdad. El repertorio y el saber tocar para gente son también facetas a tener en cuenta por un buen músico.



Si hay un estilo de música que empuja a cantar y tocar en un ambiente festivo dentro de la cultura americana, ese es el country. No hace falta saber acordes complicados ni hacer grandes maravillas. Es por ello la música popular americana por antonomasia.

El country más tradicional no posee una armonía complicada y suele ser bastante fácil de acompañar. Lo importante es que la gente se

lance a cantar. Las letras son otro elemento muy importante dentro de este género. Como de costumbre vamos a pasar a estudiar este estilo dividiendo el artículo en: estructura, armonía y melodía, ritmo y estilos.

Estructura

La estructura de un tema country se basa en el desarrollo de la letra. Principalmente en el cambio entre los acordes I-IV-V. Dependiendo de cuán larga sea la letra se permanecerá más tiempo sobre un acorde u otro. Como llevo diciendo en todos los artículos hay que saber sentir la música. Al igual que como ya dijimos también hacía Robert Johnson, fijaos como **Jimmy Rodgers** va cambiando de acordes cuando lo que está cantando se lo exige, sin estructura específica.

Sin embargo, a pesar de no haber una estructura específica como en el blues, muchos temas mantienen la siguiente, que viene dada por la letra:

Estrofa-(Pre-estribillo)-Estribillo-Estrofa-(Pre-estribillo)-Estribillo-Puente-Estribillo

La letra mantiene la estructura de Presentación-Nudo-Desenlace. La parte Estrofa - (Pre-estribillo) - Estribillo puede repetirse tantas veces sea necesario y se corresponden con la Presentación y el Nudo. El puente es normalmente el Desenlace, donde ocurre algún acontecimiento que da un giro a todo lo que ocurría hasta entonces.

Como veis la importancia en la estructura de un tema country, viene dada principalmente por la historia que cuenta la letra.

Armonía

La armonía de la música country es bastante básica. Suele estar principalmente en tonalidad mayor pero también hay muchos temas countries en tonalidad menor. Hal Ketchum "**Past the point of rescue**".

El movimiento armónico más común es el mismo que en cualquier música tonal: Dominante-Tónica (V-I) pudiendo pasar por acordes de función Sub-dominante (IV-V-I, V-IV-I). Podemos encontrar distintos ejemplos de esto en "I walk the line" de Johny Cash.

Figura 1.

Fijaos de nuevo en como siguen lo que canta y como cuando de repente empieza a cantar antes de lo esperado, en el 2/4, se amoldan a él y lo siguen.

Se tiende a utilizar acordes abiertos y normalmente sin extensiones con excepción de la b7 del grado V. G y D suelen ser de las tonalidades favoritas porque cualquiera de los acordes principales (I-IV-V) puede tocarse con acordes abiertos y la sonoridad de las cuerdas abiertas de estos le da un sabor específico a country. Cuando quieren tocar en otras tonalidades que no sean SOL y RE lo que hacen es usar una cejilla para que la sonoridad y cuerdas abiertas de estas posiciones se mantengan a pesar de ser otro tono.

Melodía

En lo que a la voz se refiere son melodías diatónicas. En cuanto a las melodías de la guitarra country se diferencian las siguientes escalas básicas:

- 1) **pentatónica mayor:** R 9 3 5 13
- 2) **escala country:** R 9 b3 3 5 13
- 3) **escala mayor diatónica:** R 9 3 11 5 13 7
- 4) **escala de blues:** R b3 11 b5 5 b7

El uso de licks pentatónicos es innumerable, tanto mayores como menores. Y todas estas escalas son, por supuesto, mezcladas a gusto del intérprete.

La música country tiene influencias de diversas músicas del sur de los Estados Unidos.

También existe una instrumentación típica que aporta un sonido country a una canción: mandolín, banjo, violín, pedal steel etc. Un recurso muy utilizado es la imitación de estos instrumentos mediante la guitarra. A conti-



Si esto te gusta, las tenemos de seis cuerdas

TEX-MEX
la tienda de
guitarras con historia



compraventa de guitarras vintage

www.texmexguitars.com

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

nuación haremos un resumen de las técnicas más utilizadas para dar a nuestros solos un sonido country auténtico. Para conseguir un buen sonido country se utiliza la técnica de púa híbrida, es decir, púa y dedos.

1) Banjo rolls: Se intenta imitar el fraseo típico del banjo. **Figura 2.**

2) Frases de pedal steel: Se intenta imitar mediante bendings el sonido típico de este instrumento. **Figura 3.**

3) Frases con cuerdas al aire: Es un recurso muy típico dejar sonando cuerdas al aire a lo largo del resto de la frase. **Figura 4.**

4) Frases con acordes: Hacer frases sobre cada acorde con las notas que lo componen. Se recurre mucho a las distintas tríadas sobre tres cuerdas que podemos encontrar a lo largo del mástil.

5) Double stops (Imitando al piano): Se busca el sonido de la mano izquierda y derecha del piano, alternando un bajo con acordes en registros más agudos a la contra. **Figura 5.**

Chicken picking: Es un sonido muy característico del country que consiste en no dejar vibrar la cuerda que se toca deteniendo su sonido con otro dedo o la palma de la mano tras tocarla a la vez que se golpea las cuerdas como "estirando" de ellas. Este es un **video** que da un buen ejemplo de este sonido.

Ritmo

1) El tren (Boom chakha). El ritmo que probablemente más se ha utilizado en la música country. Puede entenderse como un 2/4 constante con acentuación en el segundo tiempo. Veamos el tema "Country boy" tocado por Albert Lee.

Después pueden realizarse variaciones en cuanto a la velocidad y puede ser aplicado tanto a baladas como a temas más vivos como el anterior. El siguiente ejemplo de Johnny Cash mantiene también este ritmo pero de una manera muy lenta y pausada. Toca primero el bajo y después acentúa sobre las primeras cuerdas el segundo tiempo.

2) Shuffle: Está basado en un ritmo a corcheas en el cual la primera dura más que la segunda. Podría interpretarse como un ritmo de tresillo de corchea de una negra+una corchea.

Sin embargo, no es una medición exacta, y una vez más depende del feeling de cada artista. Algunos prolongan más la primera corchea, otros menos. **Brad Paisley** suele siempre incluir algún tema con este ritmo en todos sus discos.

3) Country swing rhythm: Normalmente se denomina como tal un ritmo de tipo 2/4 con un feeling como el del shuffle pero que tiende a ser de carácter más vivo y con líneas de bajo y

movimientos de acordes más complejos entre el característico IV-V-I, incluyendo dominantes secundarios y armonías más típicas del mundo del jazz. Rítmicamente es muy similar por no decir igual al shuffle pero más rápido. Este es un **ejemplo** de Hank Garland.

Sub-estilos

Country temprano: El country más primitivo. Tiene una gran influencia de la música celta llegada a América desde el Reino Unido. Su instrumentación básica suele ser: guitarra acústica, violín, banjo, mandolín y poco más. Suele ser muy simple en cuanto a armonía. Toda la instrumentación tiene como objetivo principal acompañar a la voz. El siguiente es un ejemplo de The Carter family: "Wildwood flower".

Bluegrass: En este estilo los instrumentos toman más importancia y cada uno tiene la oportunidad de destacar en distintos momentos. Se tocan solos y cada uno de los instrumentos tiene un hueco para el suyo. La voz deja de ser el único elemento a resaltar. **Video.**

Western swing: Como hemos dicho antes, es un estilo que muchos prefieren llamar jazz con algunos toques country y agruparla bajo el jazz, más que bajo el country. Es de carácter vivo y de las más demandadas en la pista

de baile dentro del mundo country. Utiliza armonías de jazz y progresiones con dominantes secundarios y otros recursos no muy típicos en el country y de mayor carácter jazzístico. Ejemplo, Don Gibson, "Oh lonesome me" y "I can't stop loving you" un tema que aunque de carácter más lento mantiene las principales características.

Country rock: Como su nombre indica, es música country mezclada con música rock. También hay quien lo llama southern rock o, vamos, lo que a todos nos viene a la cabeza con "Lynyrd Skynyrd". En este estilo tenemos distorsión, batería, bajo eléctrico etc Dejo un ejemplo de la banda Montgomery Gentry "Hillbillies shoes".

Podríamos encontrar muchos más sub-estilos ya que el country es una música que si bien ha nacido de la mezcla de muchas otras, también se ha mezclado con todas las demás. Para los curiosos, os dejo una **página** en la que analizan de manera bastante extensa aún más estilos.

Y con esto no me queda nada más que recordaros que si no tocáis todo lo que en este artículo hemos comentado con un sombrero de cowboy, nunca, pero nunca jamás, sonará country. ■

Figura 1 I WALK THE LINE (Desde que empieza a cantar)

Musical notation for guitar accompaniment of 'I Walk the Line'. The piece is in 4/4 time and A major. The notation consists of six systems of a treble clef staff with a guitar chord above it and a bass clef staff with a guitar line below it. The chords are: B7, E, A, E, B7, E, A; E7, A, D, A, E7, A, D; A7, D, G, D, A7, D, A, E7; A, D, A, E7, A, E, B7; E, A, E, B7, E; and a final system with no chords.

Figura 2 BANJO ROLLS

Musical notation for guitar accompaniment of 'Banjo Rolls'. The piece is in 2/4 time and G major. The notation consists of a treble clef staff with a guitar line and a bass clef staff with a guitar line. The key signature is G major. The text 'E major (sin cuerdas al aire aplicable a cualquier tonalidad)' is written above the second system. The notation includes various roll patterns and fingerings.

Figura 3 PEDAL STEEL

Musical notation for guitar accompaniment of 'Pedal Steel'. The piece is in 4/4 time and C major. The notation consists of two systems. The first system is labeled 'Ej. 1' and 'Ej. 2'. It features a treble clef staff with a guitar line and a bass clef staff with a guitar line. The notation includes 'Pre-bend' and 'Hold bend' markings. The second system is labeled 'Ej. 3' and features a treble clef staff with a guitar line and a bass clef staff with a guitar line. The notation includes various fret numbers and fingerings.

Figura 4 CUERDAS AL AIRE

Musical notation for guitar accompaniment of 'Cuerdas al Aire'. The piece is in 4/4 time and G major. The notation consists of two systems. The first system is labeled 'Ej. 1' and features a treble clef staff with a guitar line and a bass clef staff with a guitar line. The notation includes various fret numbers and fingerings. The second system is labeled '3' and features a treble clef staff with a guitar line and a bass clef staff with a guitar line. The notation includes various fret numbers and fingerings.

Figura 5 DOUBLE STOPS PIANO

Musical notation for guitar accompaniment of 'Double Stops Piano'. The piece is in 4/4 time and G major. The notation consists of a treble clef staff with a guitar line and a bass clef staff with a guitar line. The notation includes various double stop chords and fingerings.

Aderezando tus bendings

SENCILLOS TRUCOS REUNIDOS PARA MAQUILLAR TUS BENDINGS DE SIEMPRE

Cada pequeño detalle de nuestra interpretación deja entrever nuestra identidad como guitarristas: la preferencia por unas técnicas u otras, el estilo de vibrato o la intensidad del ataque de la púa son responsables de nuestra huella sonora y de nuestra personalidad musical. ¿Vas a dejar que tus bendings suenen aburridos, poco cuidados y sin adornos? ¡Jamás! Aquí te ofrecemos unas cuantas ideas muy básicas, pero que pueden dar pie a una nueva arquitectura en tus bendings.

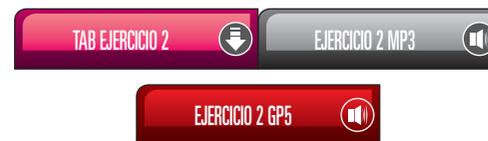
En el primero de los casos vamos a hacer una demostración de los recursos más habituales empleados de forma combinada con el bending. La mayoría de ellos son conocidos por el guitarrista medio, pero pueden abrir infinidad de posibilidades nuevas a guitarristas con una experiencia no tan dilatada. Son los que encontramos comúnmente en la mayoría de solos de guitarra en rock, country, blues y muchos estilos más. En el siguiente ejemplo encontramos, por orden, un bend con vibrato (estiramiento de la cuerda), el bend

y el release (relajación del estiramiento), y el intercalar notas entre bend y release. Cuando los oigas, te darás cuenta de cuántísimas veces los has oído a los guitarristas utilizarlos.



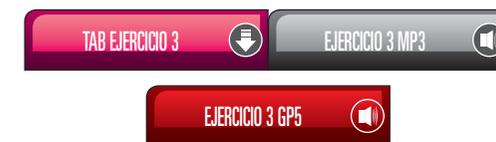
En el segundo caso, nos metemos de lleno en recursos menos cotidianos. El primero

de ellos es el bending con tapping. Durante el bending, haremos tap en la cuerda estirada. Es importante experimentar las diferentes posibilidades que esto ofrece, ya que podemos realizar un tap para después liberarlo antes de hacer el release (primer caso), o acompañar a la cuerda durante ese release (segundo caso). Otro recurso muy habitual es hacer tap repetidas veces mientras se produce el release (tercer caso). Usar el dedo medio de la mano derecha para hacer el tap es altamente recomendable para practicar estos ejemplos, ya que no te exigirá cambiar la postura de la púa, que sostendrás entre el pulgar y el índice.

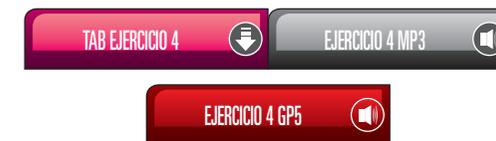


Llegamos ya al apartado de slide. Hacer slides durante un bending nos puede servir para desplazarnos de uno a otro bending, como ocurre en el primer caso. Es muy importante que al utilizar esta técnica la tensión que aplicas con los dedos sea uniforme. De lo contrario, perderás el sustain y la nota se apagará. Pero no es nada que no se pueda conseguir con un poco de insistencia. En el segundo caso, algo más complicado, haremos un slide en pleno bending para huir del

traste en que nos encontramos y volver rápidamente. Crea un efecto muy interesante que hará tu solos blueseros mucho más creíbles.



Los armónicos artificiales son también un recurso muy divertido que utilizar. Podemos emplearlos en conjunción con un simple bend (primer caso), o sólo en un release (segundo caso), para resultar menos previsibles.



Y por último, haremos magia: dos bendings por el precio de uno. La estrategia consistirá en aprovechar un solo bending para estirar dos cuerdas a la vez. Las cuerdas por lo tanto, se empujarán unas a otras: es importante que queden por debajo de las yemas de los dedos, porque en algunas guitarras de acción alta tienden a montarse sobre los dedos, o colársete debajo de las uñas (lo cual es bastante doloroso). Una vez dominada la técnica, atacar dichas cuerdas

al mismo tiempo da lugar a un sonido distorsionado muy interesante, que puede dar mucha intensidad, y que vemos ilustrado en el primer caso. Pero lo que también es muy divertido es atacarlas por separado en diferentes momentos (segundo caso). Una de las cuerdas es empleada para el bend y la otra para el release, dándonos mayores posibilidades de composición en nuestros solos y melodías.



Por supuesto, la guinda al pastel la pondrá nuestra capacidad de integrar estos recursos con naturalidad como parte del discurso musical. Si bien como ejercicios individuales no entrañan especial dificultad, todos estos tru-

cos pueden representar un reto técnico como parte de una improvisación fluida.

Por ello es buena idea preparar alguno de nuestros licks habituales y implementarles estos recursos, de los que seguro se beneficiarán. ■



Micky Vega

Micky Vega, nacido en Barcelona, es guitarrista del grupo de metal catalán Sargon, y además vocalista de los grupos Arborea y Old Star Covers. Compagina la docencia de guitarra con las actuaciones en directo y su afición por la grabación.

CENTRO AUTORIZADO EXCLUSIVO EN VALENCIA

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

Aprendiendo de los maestros: Coltrane en “Rhythm Changes”

Para este número, os traigo una transcripción de parte de un solo del gran saxofonista John Coltrane.

La grabación pertenece al disco “Relaxin” (1956), del primer quinteto de Miles Davis, al que se sumaban el mismo Coltrane al saxo tenor, Paul Chambers al contrabajo, Red Garland al piano y Philly Joe Jones a la batería.

Este disco es muy popular e influyente ya que, además de recoger una actuación musical impresionante, supuso una forma de enfocar el repertorio tradicional de una manera fresca que contribuiría de manera significativa a sentar las bases de lo que vendría en décadas posteriores.

La transcripción es del solo sobre el tema “Oleo”, compuesto por Sonny Rollins, y que hace uso de la secuencia de acordes conocida como “Rhythm Changes”, una de las progresiones más comunes en el bebop, por lo

que debemos aprender a navegar entre estos cambios con fluidez. Para ello, nada mejor que fijarnos y tomar ejemplo de uno de los mejores improvisadores, John Coltrane.

La transcripción contiene la improvisación sobre la primera vuelta a la progresión, pero dado el nivel de calidad y claridad que las ideas de Coltrane tenían, hay más que suficiente material del que podemos valernos para practicar e incorporar a nuestro propio lenguaje.

Para obtener el mayor resultado de nuestro tiempo de estudio y práctica, recomiendo lo siguiente:

- **Memorizar la transcripción.**
- **Analizar las frases** desde un punto de vista armónico [¿qué acordes toca?].



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

- **Melódico** (sobre esos acordes, ¿qué es lo que toca?).
- **Rítmico** [¿dónde comienza y dónde termina/resuelve las frases?].
- **Elegir las frases que más nos gusten**, aislarlas y practicarlas en 12 tonalidades.
- **Poner esas frases en práctica** en un contexto conocido, como tocando alguna progresión familiar, blues, un standard...

Además, adjunto la transcripción en clave de Fa para nuestros compañeros bajistas. ¡Suerte! ■

Álvaro Domene

www.alvarodomene.com



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

Y si aún tienes dudas... en nuestro **foro** te las resolveremos ¡Te sentirás como en casa!



¡VISÍTANOS!

TRANSCRIPCIÓN:
ÁLVARO DOMENE

SOLO DE JOHN COLTRANE EN "OLEO"

DISCO "RELAXIN" DE MILES DAVIS

MIN 1:27

Chords: B^b $G7$ $Cmin7$ $F7$ B^b $G7$ $Cmin7$ $F7$

Chords: $Fmin7$ B^b7 E^bMaj7 E^bmin6 $Dmin7$ $G7$ $Cmin$ $F7$

Chords: B^b $G7$ $Cmin7$ $F7$ B^b $G7$ $Cmin7$ $F7$

Chords: $Fmin7$ B^b7 E^bMaj7 E^bmin6 $Cmin7$ $F7$ B^b

Chords: $D7$ $G7$

Chords: $C7$ $F7$

Chords: B^b $G7$ $Cmin7$ $F7$ B^b $G7$ $Cmin7$ $F7$

Chords: $Fmin7$ B^b7 E^bMaj7 E^bmin6 $Cmin7$ $F7$ B^b

Chords: B^b $G7$ $Cmin7$ $F7$

SOLO DE JOHN COLTRANE EN "OLEO"

DISCO "RELAXIN" DE MILES DAVIS

MIN 1:27

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

American Roots Series: Uncle Lee-Rhythm Section



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

Buenas. En este número vamos a abordar la sección rítmica del solo del artículo anterior, "Uncle Lee".

Como ya vimos, en el **número pasado**, la base armónica trabaja una secuencia de acordes por cuartas, comenzando en el acorde de A. Así que la rueda de acordes será: A - D - G - C .

He dividido el acompañamiento en tres secciones claras y distintas, para poder ofrecer una variedad, e ir cogiendo vocabulario rítmico. Vamos a analizar las tres partes:

Parte 1: Primera vuelta de la rueda de acordes.

Es un acompañamiento dentro del estilo Country, tocado con púa y dedos, (fijarse bien en las indicaciones al respecto en la partitura). Los cuatro acordes se trabajan en primera posición, también muy del estilo. En el acorde de A, se realiza un juego típico del shuffle con

la 6ª, adornándolo con la 3ª menor y mayor. En el acorde de D, es exactamente lo mismo, buscando un final mas Twang, con esos Bendings de ½ tono en la nota B, esos Bends los realizaremos todos púa hacia abajo y lo más cercano al puente posible, para obtener ese sonido Twang que hablaba. En el acorde de G, tocamos el ritmo base del shuffle con el adorno de la 6ª y la 7ª, pero tocado en posición abierta, poco habitual, pero muy efectiva para conseguir un sonido más amplio, (busca esa misma técnica en diferentes acordes, el mundo de las quintas Blues se expande...). Por último, el acorde de C, aquí se deja una nota pedal en G, (en la 5ª del acorde), y realizamos una típica línea del bajo Blues.

Parte 2: Segunda vuelta de la rueda de acordes.

Esta es la parte más Stone 's, al tocarla, nos imaginamos a Keith Richards, pero con sombrero vaquero.....

Toda la rueda de acordes esta tocada con la forma de A del acorde, pero tocando la triada con cejilla. Hay dos tipos de movimientos en esta rueda, el que se hace en los acordes de A y G, que se juega con la 3ª menor y mayor. Y el que se hace en los acordes de D y C, que se juega con la 3ª menor y mayor en el primer compás, y con la triada de su cuarto grado, en el segundo compás. Prestad atención al ritmo, no se empieza en el 1 nunca.

Parte 3: Tercera vuelta de la rueda de acordes.

Esta es la rueda más sencilla de tocar. Está

basada en la línea del bajo, y como en todas las partes, se juega con la 3ª menor y mayor. Esta dentro del estilo del Rock and Roll de los 50. Un buen efecto sería tocar la 3ª menor y mayor, con el mismo dedo de la mano izquierda, para conseguir el efecto de tirar para atrás el tiempo.

Utiliza el mismo Backing Track del número anterior para llevar a la práctica este artículo.

Espero que os guste la lección de este número, y sobre todo que os sirva para desarrollo personal.

Cualquier duda o comentario, no dudéis en poneros en contacto conmigo. ¡Salud! ■

Sergio Sancho

UNCLE LEE MP3



UNCLE LEE GP5



Uncle Lee Rhythm Section

S-Gt

1 A
f

2

3 D
4 G

5
6

7 C
8 A

9
10 D
11
12

Tablature includes fret numbers (0, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 14, 15, 16) and string numbers (1-6). Dynamic marking 'f' is present at measure 1.

13 G
14 C

15
16 A
17
18

19 D
20
21 G

22
23 C
24

Tablature includes fret numbers (7, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24) and string numbers (1-6). Chord symbols G, C, D, A are indicated above the staff.



Historias de Champs Cadizeños

¿Estabais esperando la segunda parte del artículo con las modificaciones del Deluxe Reverb Reissue? ¡Pues este mes se os ha colado un Champ viejuno! Como gran aficionado a las telenovelas de travestidos ecuatorianos, os haré la trece catorce de rigor y el DR Reissue vendrá en un próximo fascículo, lo que nadie sabe es cuando.

Bueno sí, cuando me salga de las pelotillas, pero eso no lo sabe ni Aramis Fuster, que por cierto, tiene unas domingas gigantes, y eso lo sé porque un día un amigo de un amigo me mandó unas fotos.

[MODE LOS CHICHOS: ON] Esta es la historia de Jesús Juan Pelotilla... (hay que cantarlo como la intro de "La Historia de Juan Castillo")

Cádiz, 13 de Febrero de 2011

Jesús tenía grabado a fuego su apodo "Juan Pelotilla" después de confesarle a un colega que sólo tenía un testículo. Sus amigos le coreaban cada lunes, martes, miércoles, jueves, viernes y sábado (los domingos no, que se quedaba a cenar en casa con la jefa) en el Bar Doña Joaquina "Jésus, Jesús, Jesús es cojonuno, porque huevos, sólo tiene uno".

Testiculismos aparte, Jesús se había pillado un Champ setentero por ebay tras unas cuantas lejjás gaseosas de esas que sirven en el Sur de la mano de la fábrica Cruzcampo y el correspondiente trempamiento a las 3 de la mañana. "Buy it Now" rebotaba contra las paredes de su celebro. "Buy it Now". "Buy it Now". "Buy it... ¡QUE ME ESTÁS CLAVANDO EL CODO EN EL CULO!". Eso ya no era ebay, era su señora, con un cabreo de tres pares de cojones.

Buy it now. Cli-cka. Paypal. Sus datos, el correspondiente email lacrimógeno para pedir una factura falsa y no palmar en aduanas... y el Champito ya estaba de camino a Cádiz.

"Miarma, shiquillo, ti traigo un paquete de lah Americah, mi tieh que pagar dusiento euroh". Putas aduanas. Llamada al curre de rigor "Manolito, voy a llegar tarde que mi seño-

ra está con una cagalera del trece...". Con el cuchillo jamonero en ristre, traca traca, siete espadazos que ni el Zorro y el champito salió de su embalaje de papel burbuja y periódicos viejos de Missouri. Había lo que parecía una bola de pelotillas recién sacada del ombligo dentro del embalaje, pero no quiso dar rienda a la imaginación

Estaba impecable el cabrón. Ni una marca, el altavoz original, el cable cola de cerdo enrolladito y los papeles que tanto nos gustan a los frikis. Esquemas, papelote con la garantía amarilleado... olía a viejuno...

La primera decepción vino a los tres minutos de darle al ON. Sonaba demasiado fino, con poco cuerpo, un sonido limpio Fender pero muy gayer, le faltaba "algo". No sonaba mal, pero ni las vórgulas RCA ni el cono original parecían empujar lo suficiente. Tenía el look, pero no el sonido.

Así que visita a los foros, probar con otro cable, otra guitarra, otro cono... Nada, que seguía sonando un poco glander.

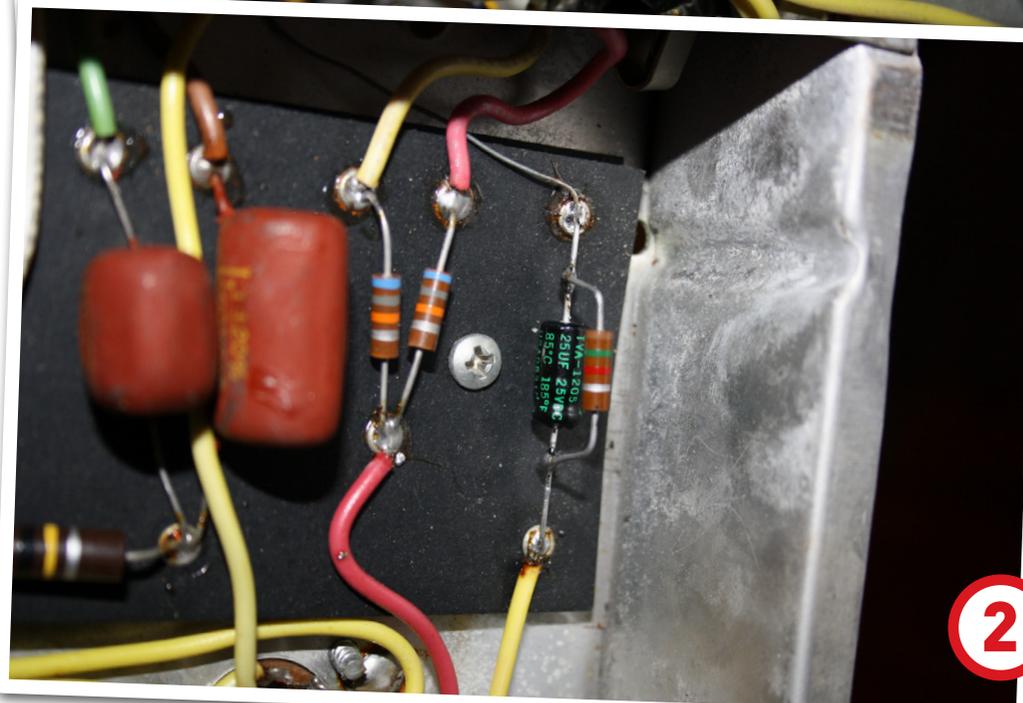
Jesús no lo pensó dos veces, email al canto: "Bestron, miarma, necesito un atuneamiento viril"...

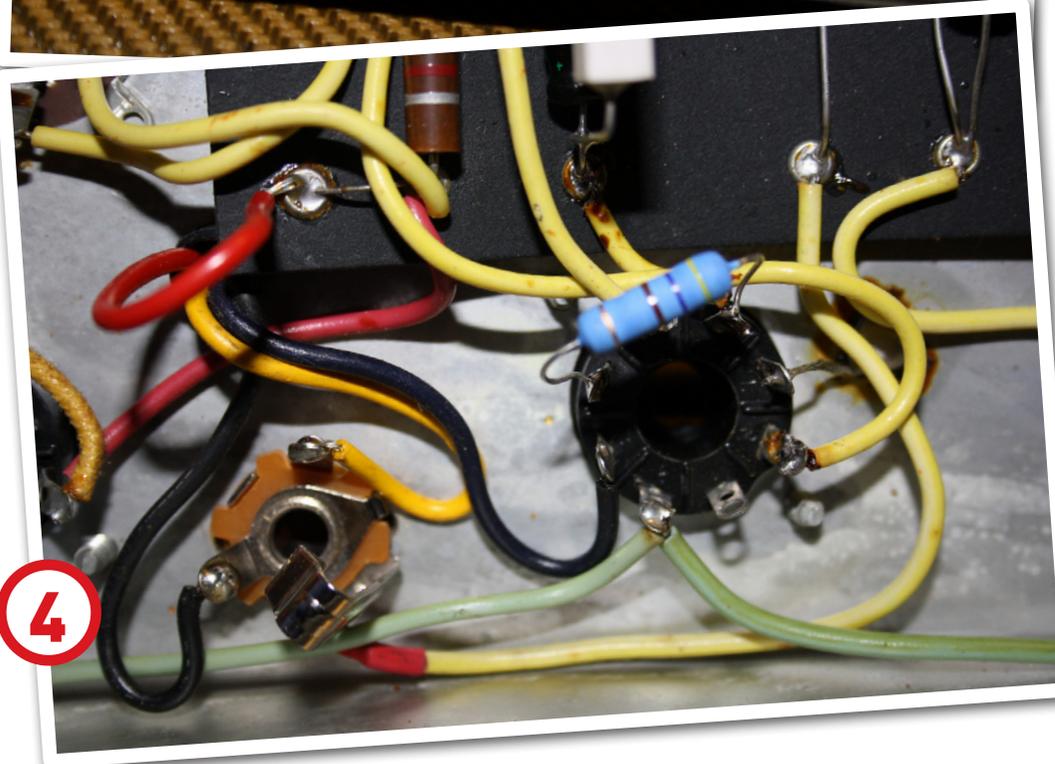
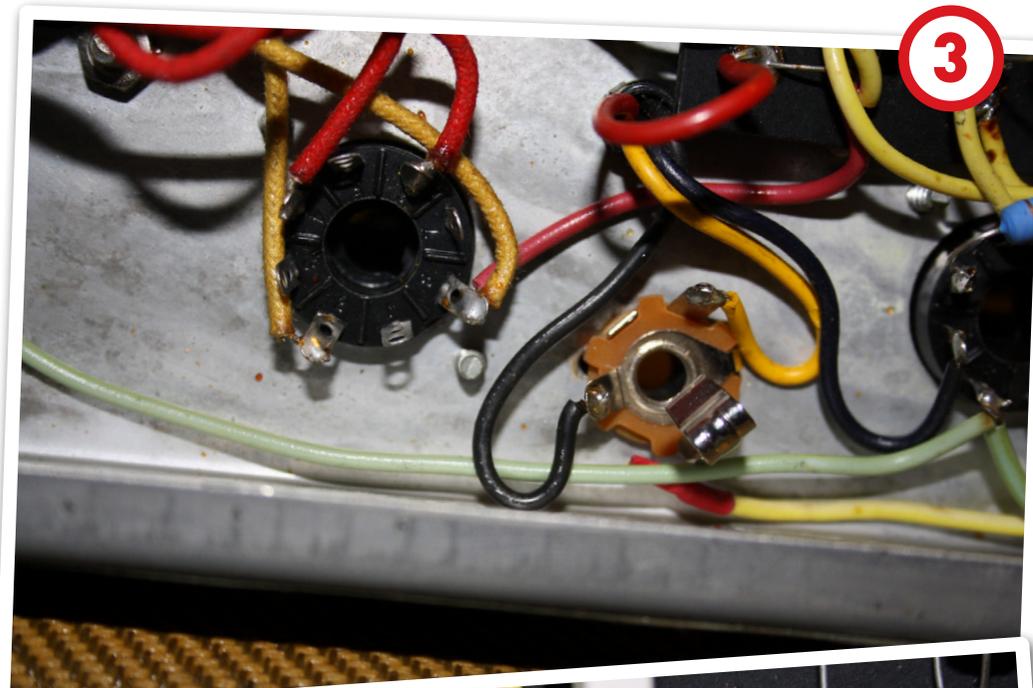
Y con la venia de su Su Lopísima, que comience el artículo técnico.

A principios de los años 70 Fender empezó a meterle trafos de potencia de Princeton a sus Champs. ¿Por qué? Ni pajolera idea. No lo

sabe ni Aramis Fuster, que por cierto tiene unas brevas poderosas, ¿lo de las fotos ya os lo he contado? Apostaría a que compraron chiquimil trafos pensando que con los Princeton iban a partir la pana. O que alguno de los lumbreras de la CBS (léase Ingenieros de Harvard) pensaron que nadie se iba a dar cuenta. Total, tenemos el mismo circuito single-ended, con una única 6V6 y un trafo de potencia que da el DOBLE de potencia. Disipa que te disipa, 20w nada más y nada menos después de sacar el tester y la calculadora...

¿El resultado? Que los Champs de después del 70 y poco no suenan ni de coña como dios manda, llevan el bias como para freir chuletas. Suenan finitos, muy "light", sin cuerpo, si los aprietas saturan de una forma muy raspasa, nada natural. Suenan limpios pero da la sensación de que hay una saturación fea encima de las notas a la que lo subes un pelo. Y puestos al diez la saturación es algo similar a la pelambrea que rodea las aureolas de Aramis: muy, muy jodidamente fea. Hace un par de años leí un post de un tal "John Phillips" que explicaba que había visto muchos Champs de esa época con ese trafo ultrachicha. Me puse a investigar, a probar, a abrir mis Champs, a preguntar, etc. Efectivamente, después de abrir unos 7 u 8 champitos no he visto ni uno post-70s con el bias por debajo de los 50 mA... (exactamente el DOBLE!).





Toda esta información la contrasté con mi gurú, el Maricón de la Capa Verde y después de probar a doblar los valores de la resistencia cathode-bias y su condensata a juego (resistencia de 470 Ohm doblada a 1k y condensador de 25uf 25V a 50uf 50V) conseguí bajar el bias a exactamente la mitad - 26 VA. Tras el ajuste de bias, cambio de piezas fuera de valores (mayormente los electrolíticos, suelen estar más secos que la mojama), eliminar el NFB (Negative Feedback Loop) y dejar cuatro chorraditas del layout más limpio, el Champ sonaba lleno de armónicos, delicioso, lleno, con cuerpo y el mojo perdido en algún laboratorio de la puñetera CBS. Y lo mejor, que en el local de ensayo eso lo apretabas y daba una saturación espectacular, con la 6V6 dándolo todo. Maravilloso para grabar y conseguir el sonido de "disco" (sobre todo con la mod para poder usar un jack moderno y conectarlo a otra pantalla, lo explico más adelante).

Vamos con el cacharrismo:

Ajuste de bias (Foto 1): Cambio de la resistencia de bias por cátodo y su condensador. El original lleva uno de 470 Ohm y 1W (un carbon comp más gordo) y un electrolítico Mallory de 25 uf 25 V. Se doblan los valores, pero en este caso

vamos a tirar por el lado über-conservador, utilizando una resistencia bobinada de 1k y 5W (una sobrada, pero nunca está de más). Esta resistencia no afecta al "tono", así que podemos cambiarla por una que no sea carbon comp (es casi imposible encontrar nada de más de 1W en carbon comps). El electrolítico se cambia por un Sprague Atom de 50 uf 50 V. Con la resistencia original el ampli estaba dando 56 mA! Si multiplicamos el voltaje de placa de la 6V6 por la corriente de cátodo valor obtenemos la potencia:

$56 \text{ mA} \times 354 \text{ V} =$ disipa nada más y nada menos que 20w!!!

Con los nuevos valores el bias se reduce a la mitad, así que tenemos la 6V6 ajustada tirando a calentita pero no achicharrante disco inferno. Y el Champ vuelve a la vida, ¡Olé!

Electrolíticos nuevos (Foto 2): Este espécimen de Champiñón traía los Mallory de toda la vida pero una cosa rarísima - en lugar del condensata de 2 uf traía uno de 10 uf! No es la primera vez que lo veo, casi seguro que pillaron lo primero que había por ahí o que el técnico la noche antes se había bebido la botella de Jack a un ritmo de peloti por hora. Y 14 pelotis son muchos pelotis, al día siguiente no se rinde y uno confunde un 2 con un 10. Se le mete un Sprague Atom de 25 uf 25 V y como no he encontrado nada "butí" en ese valor le voy a meter uno normalito (en la foto no aparece cambiado,

a ver si los de Banzai se ponen la pila). Siempre que vuelves a casa, me pillas en la cocina...

Cambio del jack antiguo por uno moderno

(Foto 3): No es una mod per se, simplemente se "actualiza" el jack viejuneitor por uno moderno. Ahora le puedes meter un cable de carga y enchufar el Champ como si fuera un cabezal a una 4x12". ¿Saben aquel que diu?

Anular el Negative Feedback Loop o NFB

(Foto 4): Esto va a gusto del consumidor, consigues que el ampli saturate un poco más. En limpio me encanta porque sigue siendo limpio y mantiene el carácter Champ, pero satura un poco antes, la saturación es algo más cremosa y para grabar es eyaculatorio. Acueeeerioooooo...[uo, uo, uo, Acueeeeee.... rioooooo].

Añadir un screen grid resistor (Foto 4):

Algo que nunca viene mal, por seguridad, se mete una resistencia de 470 Ohm y 3W entre las patillas 4 y 6 de la válvula de potencia y se mueve el cable de la patilla 4 a la patilla 6. Lo usan muchos diseños Fender como medida de seguridad por si peta la 6V6 y este al ser de baja potencia en teoría no lo necesita, pero no cuesta nada perder medio minuto con Mr. Soldattore.

A tomar por culo el condensador de 250 pf de Treble, Bienvenido Mr. Silver Mica

(Foto 5): Los condensadores pequeños en Fenders viejunos suelen ser una auténtica bazofia. El material del que los hicieron se

resquebraja, se parte, son de malísima calidad, etc. Hasta parece que se han hinchado los cabroncetes.

Este condensador que va al pote de Treble se cambia por un silver mica del mismo valor y el ampli recupera los agudos perdidos. Parece que hasta suena más "cantarín". Se me enamora el alma, se me enamooooora!

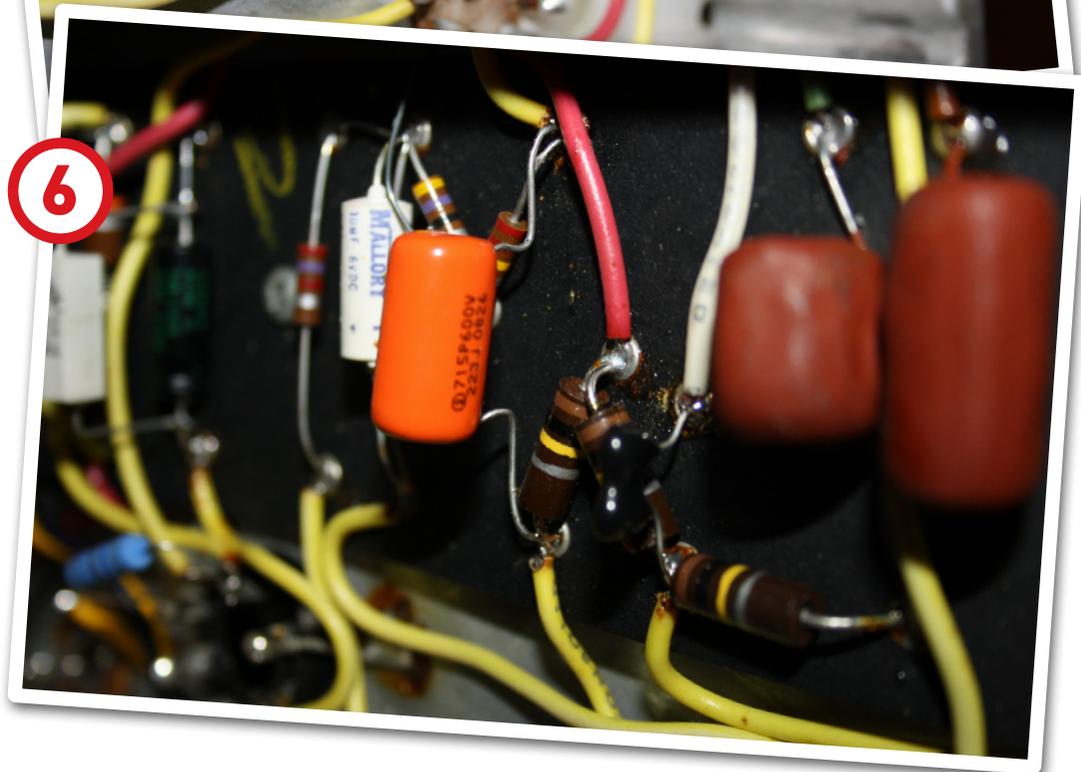
Otro ejemplo más del alcoholismo juvenil en la fábrica Fender (Foto 6):

Aquí venía otra cosa rara: dos condensadores de 0.01 uf en lugar del de 0.02 uf que dicta el esquema. O les faltaban piezas e hicieron un apaño o el que los montaba venía directo del putis de la C/Lupunar y Perversión 3 y después de los siete pelotis de rigor y la penetratoria con "Lucy, la Gorda" venía viendo doble. Por lo menos atinó con los valores. Un Orange Drop pa dentro y Hi Ho, Let's Go!

Ya tenemos el Champ sonando, no hay mucho más que decir. El que no se haya enchufado a un champ viejuno que recuerde que la vida es corta. Me voy a tocar unos blues.

NOTA: Este artículo va dedicado a los Cadincinos, a Jok1974 por dejarme frotarme con su Champ y sobre todo a las Cadicinas con pechos como balones de playa. ■

Chals Bestron



Algunos problemas de Mástil y trastes

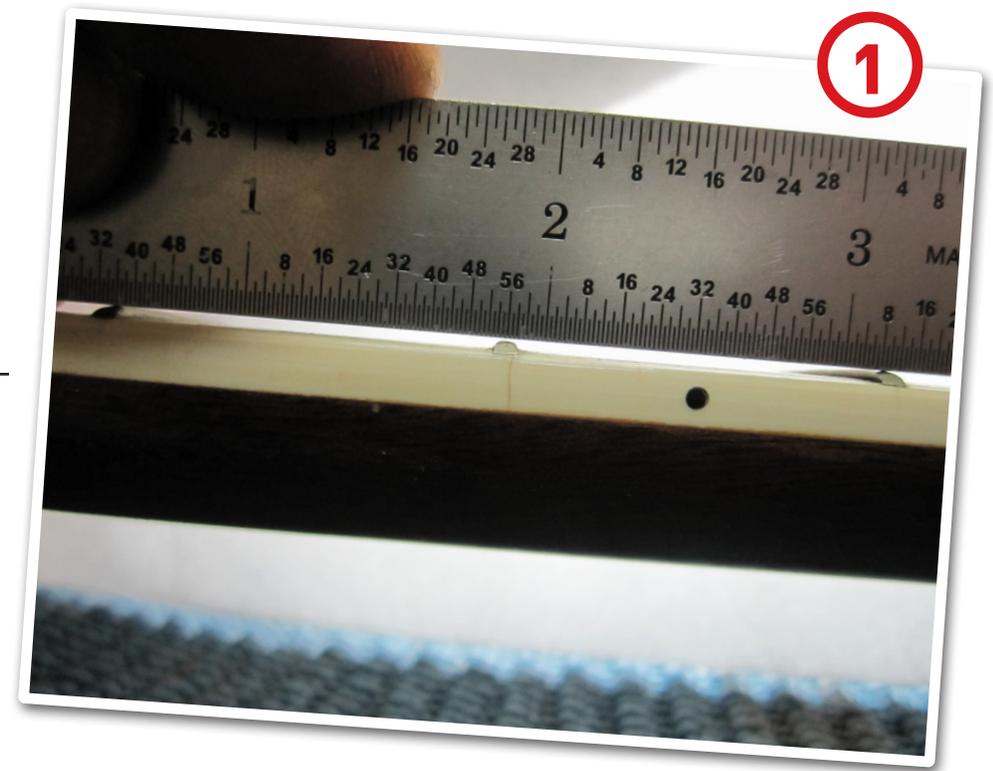
Hola amigos, en los números anteriores hablábamos del funcionamiento del alma y de los posibles problemas que se pueden presentar por el mal funcionamiento de esta, en este vamos a hablar sobre algunos problemas derivados del estado de los trastes, de pequeñas deformaciones del diapasón y como influyen a la hora de poner a punto una guitarra.

Si intención no es que seáis capaces de dar un diagnóstico de dichos problemas, simplemente que conozcáis cómo influyen ciertos defectos a la hora de ajustar o de realizar una reparación en nuestra guitarra. Como he comentado en otras ocasiones si el mástil se encuentra en buenas condiciones (eso incluye el diapasón y el entrastado) la guitarra normalmente se puede ajustar correctamente y con ello podemos tocar con comodidad, buena entonación y sacar el mejor partido a nuestro instrumento.

Suele ocurrir con bastante frecuencia que la gente que acude al taller trae un instrumento con la idea de ajustarlo y ponerlo a punto, muchas veces han intentado ajustarlo ellos mismos y no han conseguido una acción decente sin trasteos o sin que los bendings se apaguen

en los últimos trastes. Lo primero que suelo hacer siempre cuando traen un instrumento es evaluar el estado del mástil, a veces estos problemas son debidos a un ajuste incorrecto del alma, es importante ver si el mástil está bien ajustado, si el diapasón tiene alguna deformación y observar en que estado se encuentran los trastes.

Podemos hablar de dos grupos de problemas, por un lado serían los derivados del desgaste de trastes -estos normalmente suelen ser mas patentes ya que a simple vista podemos ver las marcas o surcos del desgaste- que aparecen normalmente debidos al uso. Por otro lado hablaríamos de los que son derivados de un deficiente nivelado e instalación, incluso de fábrica, así como los provocados por pequeñas (o grandes) deformaciones del diapasón o mástil.



La mayoría de las ocasiones en las que se detecta algún problema serio en el mástil, acaba siendo necesario nivelar los trastes o incluso dependiendo de la gravedad cambiarlos. Se pueden dar diferentes casos que requieran esa intervención, incluso a veces es un problema múltiple el que hace necesario dicho trabajo. Vamos a ver varios de estos casos relacionados con una deficiente instalación, nivelado o un mástil con problemas de deformación.

Caso 1: Tenemos la guitarra ajustada a una altura más o menos normal, no demasiado

baja, 1,5mm en el traste 12 en el Mi agudo y alrededor de 2 mm en el Mi grave, el mástil tiene una curva también "normal", se producen trasteos en ciertos trastes de manera muy exagerada en la mayoría de los demás no hay trasteos o son mínimos, cuando esto ocurre suele ser debido a un deficiente nivelado de trastes o que se han levantado. Hay unos que están mas altos que otros de ahí que en algunos sitios se produzca trasteo y en otros no, si tomamos una regla metálica que tenga el canto plano y la colocamos sobre los trastes



veremos como se “columpia” cuando hay alguno más alto o más bajo (**Foto 1**). Esto suele corregirse de dos maneras según lo exagerado que sea el problema, si no es demasiado acusado es posible que subiendo un poco más las cuerdas y buscando un ajuste de mástil diferente, se minimice aunque no se elimina (lo que yo suelo llamar solución económica), si es más exagerado lo mejor es ir directo al problema, un nivelado de trastes es la solución que conseguirá dejar los trastes igualados a la misma altura, eliminando los problemas de trasteo que presentaba el mástil y permitiendo sacarle el máximo partido a la guitarra, esta segunda solución suele ser más costosa en

tiempo y dinero.

Caso 2: Partimos de la misma base que en el anterior caso en cuanto a ajuste de la altura y mástil, en este caso cuando tocamos la parte alta del diapasón (los últimos trastes) se producen trasteos e incluso se apagan notas en determinados trastes y se apagan los bendings en la primera y segunda cuerda. Esto es debido muchas veces a que se produce una deformación en el último tramo del mástil o que se han levantado trastes de esa zona, en esta región no actúa prácticamente nada el ajuste del alma. Generalmente lo que ocurre es que el mástil cede en bloque a la altura donde empieza a hacerse redondo por la parte trasera,

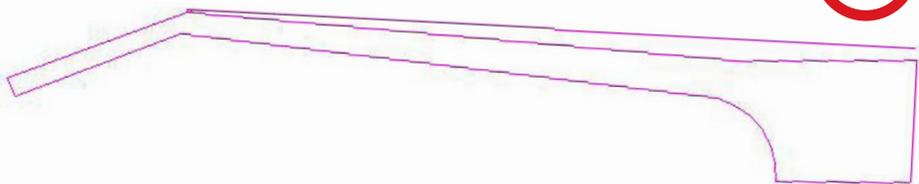
“Este tipo de problemas se pueden dar de manera conjunta, aunque hayamos hablado de una forma “aislada”, por ejemplo, coincidiendo problemas de desgaste con deformaciones.”

por ejemplo, en un mástil de strat atornillado, el primer tramo es de sección rectangular y a partir del traste 15- 16 empieza a tener la forma redondeada (**Foto 2**), pues bien ese cambio supone que la parte redondeada tiene menos madera que la sección rectangular con lo cual suele ceder en ese punto. Esto puede

ser sutil y no suponer un problema o puede ser más acentuado dando serios problemas, es lo que se llamaba en los 80-90 “Talón Coreano” (fijaros en el Dibujo 3 en el último tramo del mástil) ya que se veía en gran cantidad de guitarras provenientes de esa zona geográfica, aunque también se puede ver en guitarras de diversa procedencia. La solución casi siempre pasa por nivelar los trastes, hay que hacerlo de manera correcta para eliminar el problema, para poder hacerlo bien hay que saber como se debe ajustar el mástil. En los casos más extremos puede hacerse necesario quitar los trastes, repasar la madera del diapasón para eliminar las posibles deformaciones y retrasar de nuevo el instrumento.

También es posible encontrar los dos problemas a la vez, de hecho muchas veces se presentan conjuntamente, incluso en guitarras relativamente nuevas o recién compradas. Es una sorpresa no demasiado agradable para un guitarrista que acaba de comprarse una guitarra o la tiene poco tiempo y decide llevarla a ajustar para dejarla más tocable, cuando le comentas después de evaluar el instrumento, que tiene un problema de este tipo y su coste. Personalmente, en casos en que es exagerado este tipo de averías creo que lo mejor es ir a la tienda y solicitar una solución si esta dentro del periodo de garantía, sobre todo si es una guitarra de cierto precio.

3



Caso 3: No suele ser muy habitual pero tampoco es extraño encontrarse un mástil revirado, alabeado o retorcido. Me explico, normalmente un mástil suele tener un perfil convexo, cóncavo o "recto" según tenga ajustada el alma, por norma general suele tener un perfil similar tanto en el lado del Mi agudo como en el Mi grave, no quiere decir que sea exactamente igual en los dos lados pero si similar. En el caso de estar retorcido o alabeado, cada lado tiene un tipo de curva, en un lado suele estar cóncavo y en el otro convexo, mirando desde la pala hacia el final del diapasón incluso, se puede apreciar ese retorcimiento. Esto suele dar problemas de trasteo diferentes según que afecte a un lado u otro.

En este caso, dependiendo de la gravedad, se puede solucionar bien haciendo un nivelado, en caso de ser leve, o bien cambiando los trastes y corrigiendo el problema de base repasando el diapasón para eliminar la deformación. Esto último es un tanto complicado de solucionar ya que los mástiles sin las cuerdas

puestas varían el perfil, con lo cual hay que simular la posición del mástil bajo la tensión de las cuerdas para poder corregir de manera eficiente la deformación.

Estos son algunos casos bastante habituales aunque hay otros que se pueden dar también y con cierta frecuencia, no he querido abarcarlo todo ya que haría falta mucha letra y mucho espacio para ello y mi intención era hablar de algunos de ellos.

Es importante aclarar también que este tipo de problemas se pueden dar de manera conjunta, aunque hayamos hablado de una forma "aislada", puede coincidir problemas de desgaste con deformaciones y por lo tanto siempre requiere un estudio o evaluación del mástil.

Si conoces el origen del problema se podrá solucionar interviniendo de la manera correcta, si no conocemos dicho origen difícilmente podemos dar la solución adecuada.

Nos vemos en la próxima entrega, saludos. ■

Toni Fayos

VULCANO

EXPLOSIÓN EXTREMA DE TONO Y FUERZA



ALBERTO MARÍN - HAMLET

George Tube Amps Dealers:

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

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

George
 www.georgetubeamps.com
 Amptek
 www.amptek.es

Retrotecnología

En primer lugar, debería empezar por explicar en qué van a consistir esta colección de artículos. Mi intención es compartir con vosotros multitud de técnicas de producción musical que tratan de unir dos conceptos aparentemente distintos para conseguir resultados mas naturales y vivos, aumentando matices y timbres.

Es lo que yo llamo (utilizando un concepto Steampunk) Retrotecnología. Trataremos de utilizar la tecnología que hoy nos brinda el siglo XXI con el sistema de captación artesano y cuidado del pasado, que por alguna extraña razón ahora no es mas que un vestigio.

¿Cómo es posible que en los tiempos que corren se siga escuchando, "ya no se hacen discos como los de antes"? Desgraciadamente esta frase ha derivado en otra todavía mas extendida que dice algo así como "la tecnología se ha cargado la música".

En parte, ambas afirmaciones son ciertas, pero habría que matizarlas un poco. Los avances técnicos han sido tan rápidos e increíbles en estos últimos años que han hecho que cualquiera pueda hacer un disco en su casa.

Esto, como es lógico, debería ser bueno; pero la realidad es bien distinta. La facilidad con la que hoy podemos cambiar sonidos de caja y bombo con un solo clic, o afinar cada nota de una melodía en poco más de tres, ha traído consigo una terrible consecuencia. El músico se ha acomodado y el productor se ha hecho vago.

Hay discos de los años 30, 40 y 50 que suenan increíbles y se grabaron con apenas dos micrófonos e incluso con uno.

Pero fue la irrupción de la grabación multipista en el '58 (Atlantic Records, cuatro pistas) y más tarde su expansión al Reino Unido en el '63 (Abbey Road) lo que terminaría por sentar las bases de la captación multimicrofónica que ha llegado hasta nuestros días. Aunque en realidad sería más tarde, entre los '70 y '80 con los



primeros veinticuatro pistas, ya empezaban a experimentar con el aislamiento de secciones.

Como anécdota, remarcar que todos los trabajos discográficos ingleses anteriores al '63 se grabaron en dos y tres pistas, pero aun así consiguieron estar a la altura de la industria americana (incluidos los Beatles), e hicieron pasar a la historia a productores como Phil Spector y Joe Meek.

¿Cómo es posible que la mayoría de los discos de hoy en día no suenen igual de bien?, o mejor ¿si disponemos de más medios? Pues bien, esto es debido a que sin duda nos hemos relajado, estamos descuidando la captación artesana e incluso la interpretación del músico.

Para un productor, escuchar al músico ha de ser lo más importante, y a cada uno lo captará

como crea necesario con el objetivo de extraer ese sonido que le hace único.

Otro dicho popular del sector, "La base rítmica es el disco", marca el principio de nuestra pequeña aventura, empezaremos hablando de captación de baterías.

Puesto que es sobre lo que vamos a tocar posteriormente, es importante que prestemos especial atención y que mimemos hasta el último detalle.

Hay multitud de formas de hacerlo y quizás mas adelante ampliemos materia, pero me gustaría empezar por la que más me estoy de cantando últimamente en mi estudio.

Es verdad, dependiendo del estilo musical y sobre todo del músico podremos utilizar diferentes técnicas de captación pero la mayoría de ellas no están al alcance del usuario medio.

Todos nosotros tenemos un ordenador, un buena tarjeta de sonido, un puñado de micrófonos y lo más importante ¡muchas ganas!

Esta técnica está diseñada para trabajar en seis pistas, pero es fácilmente adaptable a cuatro, sacrificamos matices pero obtendremos un buen resultado.

Necesitaremos un micro de Bombo (SENNHEISER E 602, AKG D 112 o similar), un micro dinámico cardiode (Shure sm 57 o similar)

y cuatro micros de condensador, para poder llevar a la practica la técnica completa dos de ellos han de ser bidireccionales (Behringer B2 o similar).

Primero el bombo, pues será nuestro primer plano. Dependiendo de que sonido busques para tu tema utilizaremos tres posiciones básicas:

La primera nos sumará pegada, por lo que recomiendo no utilizarla en bombos medianos y sí en grandes (20" 22" 24") o instrumentos que la tengan de por sí. Situaremos el micro en un pie bajo frente a la boca del bombo (el famoso agujero) y lo situaremos a unos dos, tres dedos de esta. La distancia es un poco subjetiva pues creo que es muy aconsejable jugar con ella para conseguir el sonido que buscamos, cuanto más podamos aproximar el sonido deseado en captación, menos procesaremos después esa señal y conseguiremos más naturalidad y fidelidad a la tocata del músico.

Es precisamente la proximidad a la salida directa del aire del bombo y el diafragma ancho del micro lo que hace que se sume pegada.

La segunda es para aquellos bombos a los que les falte un poco de cuerpo, sobre un pie de jirafa pequeño, colocaremos el micro dentro del bombo y orientado hacia el parche de pegada. Yo prefiero evitar orientarlo directamente a la maza, pues se capta un sonido un poco tosco, pero sí la tomaremos de referencia

“Si la sala suena bien, nos sumará reflexiones indeseables. Para esto, en la mezcla, usaremos una puerta de ruido seleccionando todas aquellas frecuencias que nos queden por debajo de la caja, consiguiendo así limpiar la señal.”

para apuntar a las intersecciones del parche y la madera en esa altura.

La tercera y ultima irá destinada a bombos sobrados de pegada en general pequeños de 18" ó 16".

Para estos no necesitamos ni pie, situaremos el micro directamente sobre el material absorbente del bombo, orientado hacia el parche de pegada. No hace falta que lo orientemos de ninguna manera en concreto, basta con echarlo dentro para sumar cuerpo, pero el productor juega por naturaleza y podréis matizar el sonido jugando con el paneo interno.

A muchos os resultará obvio, pero la batería tiene que estar bien afinada para la ocasión y sobre todo que suene bien en la captación,

pues a veces un sonido desagradable en el local que estemos utilizando para grabar puede ser un puntazo en captación, por lo que escuchad siempre las pregrabaciones.

El segundo plano lo formará la caja. Habitualmente se utilizan dos micrófonos, uno al parche y otro a la bordonera, pero andamos cortos de pistas así que utilizaremos el recurso milagro. Situaremos nuestro micrófono dinámico en un pie de jirafa (por comodidad mediano, pero valdría cualquiera) y la orientaremos al ecuador de la caja, no al parche sino al instrumento en sí, justo entre el parche y la bordonera. De esta manera equilibraremos bastante parche y bordón, sumando matices de madera o metal, según el caso.



Es recomendable disponer de varias cajas para buscar distintos colores en las canciones, pero si no se dispone de un par por lo menos os animo a que investiguéis con la afinación del tambor sin forzar demasiado pues se puede deformar el sonido. Cada caja tiene un sonido y no se debe cambiar bruscamente o puede que la caja nunca vuelva a ser la que era, así que ojo.

Pasamos a los Over Head, para los que usaremos dos micros de condensador para hacer la técnica que se conoce como par estéreo. En sendos pies de jirafa los situaremos a derecha e izquierda del instrumento. Uno de ellos lo situaremos entre el plato y el charles, dando prioridad en la orientación a este último. Al otro lado haremos lo mismo con el ride y el otro plato, pero lo orientaremos entre ambos. La distancia debe ser variable, pero se ha de saber que cuanto más altos se sitúan, recogen más el sonido de la sala. Cuanto peor sea el sonido de la sala más próximo tendrá que captarse el sonido y nos podremos aproximar hasta palmo y medio, incluso más si disponemos de micrófonos con atenuación (-10).

Por último pasaremos a los micros de sala. Para esta combinación sacaremos el máximo rendimiento posible utilizando los micros de condensador bidireccionales montados en X a unos dos metros del instrumento con las membranas a la altura de los ojos del baterista

y orientada L y R. Es decir, una al hi-hat y la otra al ride. Como los tenemos en bidireccional, estamos recogiendo el sonido que refleja también por la parte trasera, lo que nos dará más profundidad y podremos sacar multitud de matices en mezcla.

Lo malo de ésta es que si la sala suena bien, nos sumará reflexiones indeseables. Para esto hay un pequeño truco. En mezcla, pasaremos los dos micrófonos por una puerta de ruido seleccionando todas aquellas frecuencias que nos queden por debajo de la caja, consiguiendo así limpiar la señal y estos micros nos colorearán ésta, sumando pegada y cola.

Como habréis observado la mayoría de vosotros, los toms no van microfónicos, pero no os alarméis, si se hace bien no es necesario. Los dos pares estéreo bien combinados en mezcla nos darán un sonido profundo y natural del instrumento.

Para el acabado final, siento comunicaros que ninguna de las ciencias escritas es cien por cien cierta, pues en realidad la mayoría de los discos que nos gustan están mezclados a oído, como se ha de hacer siempre.

Pululan por la red cientos de tratados y tutoriales sobre ecualización, pero no han de ser más que orientaciones, no todos los instrumentos se mueven en los mismos rangos sonoros, por lo que generalizar en este caso no es bueno.

Una vez más tendremos que tirar de ingenio para conseguir que nuestra grabación sea lo más natural posible.

Para ello nos armaremos con un compresor y un ecualizador, que insertaremos en los canales de bombo y de caja.

Primero, comprimiremos la señal al gusto, no a todos nos gusta la comida al mismo punto, a mí me gusta el solomillo crudo, por lo que comprimo lo justo para que el bombo no se descontrola en los tiempos más fuer-



“¿Reverb sí o reverb no? Pues un vez más, depende. George Martin produjo las baterías del álbum Blow by Blow de Jeff Beck sin usar ni una gota.”

tes o las cajas no se disparen. La mayoría comprime las señales mucho, sobre todo las cajas, pero esto hace que el instrumento pierda cola y a mi juicio lo difumina, pero para todo hay un momento.

La ecualización ha de ser sutil pero eficiente y la ecuación a seguir es bien sencilla.

En los bombos, buscaremos reforzar las perdidas que siempre se sufren en la captación. En cuatro bandas, los graves suman cola en el cuerpo, mientras los medios-graves sacan rangos de la madera del bombo que en un momento dado nos pueden interesar. Los Medios ayudaran a la pegada natural del bombo y los agudos aumentarán pick hasta puntos insospichados.

Si bien la ecuación anterior es aplicable a todo, conviene que matice dos puntos para la caja. Los agudos en esta forma de captación de caja nos aumentaran el cerdeo de la bordonera, mientras que los medios sumarán parche. Es por esto que la considero una técnica milagro, si bien no es lo mismo que tener dos señales, es sin duda la mejor baza para no perder versatilidad en mezcla.

¿Reverb sí o reverb no? Pues un vez más, depende. George Martin produjo las baterías del álbum Blow by Blow de Jeff Beck sin usar ni una gota, o por lo menos eso me parece apreciar pues el resultado es una batería de un presencia arrolladora utilizando únicamente la

“La tecnología ha traído cosas buenas y malas. Las malas son que, por lo general, el músico se ha acomodado y el productor se ha hecho vago.”

cola de la sala y casi seguro que por lo menos una caja por tema.

De todas maneras, esto no siempre funciona, seguramente ni tendremos la sala, ni tendremos al músico, de manera que en un bus cargaremos una reverb y como es lógico enviaremos a éste nuestras señales de batería, por si acaso, las seis. Utilizando siempre la caja como referencia, seleccionaremos la reverb que más se aproxime a lo que buscamos. Las cortas favorecerán la pegada y las largas sumaran cola.

Como norma aplicaremos un poco a la caja, para conseguir el matiz que buscamos. Para

encontrarlo tenemos que ecualizar también la reverb, éste es el verdadero secreto, esta ecualización es lo que marcará el carácter de la caja y con ello nuestra mezcla de batería. Tanto es así que en ocasiones basta con la ecualización de la reverb para dar en el clavo.

Para empastar bien nuestra caja, tomaremos como referencia la voz, en el caso de que la haya. De no ser así nos iremos a la referencia melódica, metales, guitarra, etc. El objetivo es que se muevan a una. Nuestro bombo pegado al bajo y la caja sin soltar la melodía principal. Esto nos obliga a conocer la canción antes de afrontarla y lo que hace de la sección rítmica un eslabón crucial en vuestras producciones. Por ello nunca debéis descuidarlas, pues unen los dos planos de la canción. Si la base es buena lo demás es coser y cantar, de lo contrario preparaos a sudar sangre.

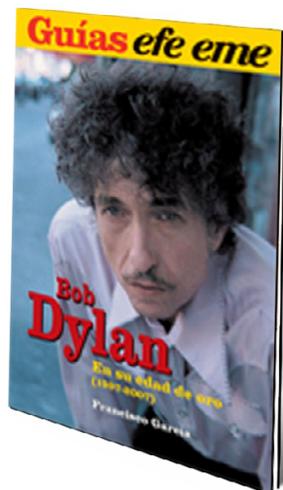
El consejo más practico que podría daros sería “Que no os dé miedo tocar poco la señal, asustaros solamente si tenéis que hacerlo mucho...”

Con esto doy por concluido el reto de hoy y espero que estas triquiñuelas os ayuden a llevar vuestra música a otro nivel y podamos demostrar que podemos hacer grandes

temas utilizando las últimas tecnologías como herramienta, pero sobretodo con trabajo previo de músicos y productor, pues en realidad es lo que hacen únicos los discos que adoramos. ■

Alberto Tresguerres
RedFamily studios



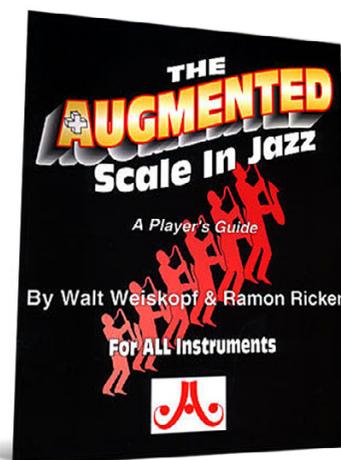


BOB DYLAN EN SU EDAD DE ORO (1997-2007)

Francisco García

Un repaso ágil y riguroso sobre la última década de actividad artística y comercial de Bob Dylan.

Un verdadero torrente creativo y una novedosa faceta como objetivo comercial son los aspectos más sorprendentes de una figura clave de la cultura popular del último medio siglo. Francisco García, autor de Bob Dylan en España, editado por Editorial Milenio en 2000, ejerce de voz autorizada para narrarnos con un estilo dinámico y certero los últimos prodigios obrados por el gran Bob Dylan. Se puede descargar en formato digital o comprar [aquí](#). ■



THE AUGMENTED SCALE IN JAZZ

Walt Weiskopf y Ramon Ricker

James Aebersold

Este es un manual clásico que nos ofrece recursos para improvisar, en este caso fundamentados en el uso de la escala aumentada.

Está enfocado para cualquier instrumento y el objetivo es lograr a través del uso de dicha escala mejorar nuestro lenguaje, dotándolo de sonoridades modernas que nos saquen del contexto habitual, fundamentalmente pentatónico, que empleamos la mayoría de músicos. Para ello a través de 60 páginas nos sitúa en la construcción de la escala, patrones para practicarla, reglas para emplearla en la improvisación y estudios donde se utiliza. No es un libro sencillo pero está claro que su estudio va a mejorar nuestra capacidad de composición y de improvisación, así que: adelante valientes. ■



DIARIO DE UN FITIPALDI

José Bruno

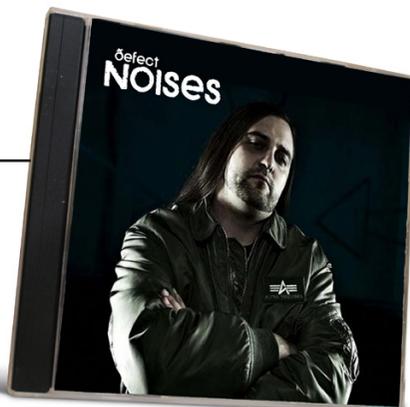
Wanagu Ediciones

Está es una historia "On the road" y nadie mejor que el propio autor para describir la vida de un músico de rock and roll en gira.

Tal vez fue muy osado por mi parte intentar escribir y fotografiar la crónica de una aventura tan apasionante como arriesgada que es una gira de rocanrol. Pero aquí lo cuento todo: el delirio del escenario, la búsqueda del sonido perfecto, el encuentro con los fans, las fiestas del camerino, la inexplicable emoción de las canciones, el agotamiento de la carretera, el ansia de darlo todo, el sueño adolescente cumplido. Durante quince meses hicimos 103 conciertos a los que asistieron casi un millón de personas y salimos tan vivos para contarlo que incluso nos dieron el galardón a la Mejor Gira en los Premios de la Música. Todo lo imprevisible y lo excitante y contradictorio de la vida en la carretera está en este diario que tienes en tus manos". ■

Casi Famosos

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



Defect Noises "Pure Sickness"

Desde Alemania nos llega esta propuesta musical de Marian Gradinarski nueve temas bajo el nombre de Defect Noises en el álbum "Pure Sickness". Un trabajo realizado únicamente con una guitarra de diez cuerdas y baterías programadas. Como el

mismo dice: "En este disco no encontrarás acordes" se plasma en él una serie de bases muy contundentes y fraseos progresivos, meta-leros que crean atmósferas hipnóticas y tortuosas. Para poder escuchar su proposición se puede visitar su [myspace](#). ■

Tres Hombres "Go Ahead Make My Day Tour"

El nombre del trío ya sugiere una declaración de intenciones puesto que la banda liderada por Nacho Baños (Voz y Guitarra) esta vez junto a Yago Soriano (Bajo) y Manuel Ugarte (Batería) se acerca bastante a la música que representa la banda norteamericana que tiene un disco, un clásico, con ese

nombre. Ahora presentan el cuarto disco "Go Ahead Make My Day Tour" que no es si no una muestra de 16 temas clásicos de blues, rock y country... presentados como un directo y llenos de energía y vitalidad. Si tocan por tu ciudad yo no me los perdería, una buena dosis de buen blues-rock garantizada. [Web](#). ■



Sergio Sancho "Smoke"

Sergio es especialista en "American Roots Music" y todos esos estilos que conforman esa tradición musical - Western Swing, Blues, Country, Jazz- se encuentran patentados de una forma u otra en "Smoke" su primer trabajo en solitario. Inspirado en "Trópico de Cáncer" de Herry Miller como concepto, desarrolla toda una serie de pinceladas melódicas con la guitarra, sustentadas en una potente base rítmica que le per-

mite plasmar los ambientes que quiere sugerir con este trabajo, esas escenas que nos recuerdan el cine negro americano de mediados del siglo XX. Para ello se ha acompañado de instrumentistas como José Mena a la Batería, Carlos Sánchez al Bajo/Contrabajo, Salva López a los teclados y Arturo Ruiz al Contrabajo. Además de las colaboraciones de Vanesa Martín y Alberto Miras que pone la frescura sonora en el Hammond. [Web](#). ■

Gran Salida

Sus ojos, sus ojos me miraban solo a mí y sus labios me hablaban solo a mí. Allí parado al borde del asfalto, de la noche, sentía de nuevo la electricidad, y los coches y los semáforos eran luces que parpadeaban unas detrás de otras, subiendo y bajando, oscilando y deslizándose. El frío apretaba y Ruzafa se ocultaba a mis espaldas, el cielo se extendía en un inquietante azul oscuro y sus ojos me miraban desde la otra parte de la avenida colgados de una gran pantalla, unos ojos de raya negra que me imprimían con profundidad un sentimiento de fragilidad sin límite.

El Big Exit, sonaba desde alguna parte irreal rasgando mi pequeño radio, y sólo veía sus ojos, su boca, su pelo negro.

El videoclub de Peris y Valero brillaba ahí delante con sus luminosos y carteles y podía intuir mediante potentes flash-backs sus largos pasillos llenos de películas, todo un universo interior con formas y divinidades fascinadoras.

Y seguía allí, parado e inquieto como el chico de la película, observando aquellos labios mientras todo transcurría con verdadera velocidad e incertidumbre alrededor del radio magnético.

Mi reloj de color naranja psicodélico me avisaba del tiempo transcurrido en ese mismo punto, con los ojos de P.J, con la electricidad estática, con el cielo raso y con la ciudad sobre todas las cosas.

Una misma sensación de extraña reflexión, me invadió una mañana sobre una pasarela a la altura de El Saler, la ciudad se recostaba apacible entre una cálida neblina color plomo y los extensos arrozales acumulaban toda la luz posible que en un día cualquiera podía desear. Una sensación de plenitud que también encontré en El Garbí, la parte más alta cercana al

centro urbanita desde donde las montañas, el cielo y el mar me intentaban decir algo con la ciudad al fondo. Desde aquellas alturas podía observar pequeñas esferas flotantes que invadían mi campo de visión, pequeñas circunferencias solares que como pompas de jabón flotaban en la inmensidad y sentía sin ningún temor el vértigo más silencioso.

Los momentos de luz y gloria perviven para siempre como las palabras. En el delta del Ebro, atravesando maizales entre parajes pantanosos, cruzando aquel caudal de un río lleno de fuerza y vida, comprendí que aquellas imágenes no podían desaparecer y que en algún lugar deberían quedar grabadas para no ser vistas nunca más. Imágenes, más imágenes... en el Ampurdán, creí haber alcanzado esos momentos de felicidad tan efímeros como el paso de una gota de agua por el pequeño tramo del salto de un riachuelo, nuestro coche, seguía un camino entre montañas ondulantes y sensuales, mi cuerpo salió por la ventanilla gritando mientras tocaba las ramas de los árboles a nuestro paso. Fue uno de esos momentos asombrosos e irrepetibles que suceden alguna vez. Seguramente algún follet nos observó desde muy cerca y retuvo esa imagen que pervivirá en algún lugar de los mundos mágicos.

La fuerza de la magia me deslumbró en Portbou y Creus, desde esos lugares contemplé incrédulo el principio y el final entre el vien-

to y las olas, entre la fuerza del tiempo y el espacio, dándome de bruces contra Los placeres iluminados de Dalí.

La inmensidad transmite cierto sentimiento de poder o de pequeñez, es muy extraño. La entrada en las Tablas de Daimiel, en pleno corazón de la península Ibérica, fue salvaje y emocionante. Todo se extendía a lo lejos, las montañas, los humedales, las planicies, las colinas. Sintiendo el vigor de aquel lugar que emergía desde las ruedas del coche, encontré el placer de lo inabarcable, de lo único.

Lo único, pequeños momentos que nunca más existirán, por más que lo intentemos o deseemos, por más que alberguemos algún tipo de esperanza, por más que los recordemos.

Al oeste de Hyde Park las ardillas eran realmente personajes salidos de las historias de J.M. Barrie, algo así como pequeños duendes simpáticos y fugaces huyendo siempre de la realidad. Un lugar ilusorio como Kensington Garden me hacía creer en el País de Nunca Jamás y en su héroe Peter Pan. Todos los niños crecen excepto uno. Eso recité mientras observaba su estatua... y excepto yo mismo.

Londres es una de esas ciudades que puedes adoptar como tuya, nunca acaba en ningún sitio y siempre tiene un sonido de fondo, además siempre hay alguien con quien hablar, especialmente con algún español que trabaja en alguna pizzería o restaurante.

En Carnaby Street me pillé una camiseta de los Who en una tienda de dandis muy coqueta, caminando por aquel lugar todo era perfecto, como Pallmall Street, mi calle favorita londinense, la única calle redonda del mundo. La luz de aquel día era especialmente vaporosa y los rayos se podían cruzar como unas sábanas tendidas al sol, dando un efecto de gloria y santidad a aquel lugar.

El Royal Albert Hall, es otro de esos lugares de singular peregrinación, hermoso por su fuerza, por su magnificencia, por su redondez real y elegante, por su santidad, como las biblias anglicanas que te encontrabas en el cajón de la mesita de noche en tu habitación del Royal National Hotel.

Los lugares materiales guardan en el fondo cierto hábito de santidad, como Piccadilly Circus, supongo que aquel día lluvioso me ayudó a creer en ese tipo de cosas. Mucha gente viaja hacia la luz, hacia el caos, hacia la verdad reflectante, hacia todo aquello que cree no poder encontrar en su lugar de origen.

El mercado de Portobello en Notting Hill nos recibió con nubes y claros, en un día típicamente londinense, la gente deambulaba calle arriba, calle abajo, entre tiendas de todo tipo y condición, era como una sinuosa peregrinación hacia el mundo de los objetos misteriosos.



Me compré varios de ellos, de esos que protagonizan los cuentos de duendes y criminales alguna vez. Una tortuga con cajita, un épico cartel de la Bounty y otro de Jack The Ripper entre otras cosas, era una mañana agradable y apacible, de esas que se ofrecen para hacer buenas compras.

Por aquellos días en Londres y con Nick Cave grabando en Abbey Road el No more shall we part, sentía un nexo de unión mágico y místico

con Nick inevitable y verdadero. De hecho, es curioso, para Londres utilicé la misma camiseta de los Bad Seeds que llevé en Amsterdam diez años antes. Cosas mías, que sólo un tipo de ensoñaciones extrañas hace. La llevé un par de días, justamente en Harrods, un dependiente de un puesto de plumas estilográficas, al ver mi camiseta, me comentó muy amablemente que Nick había estado allí hacía pocos días comprando una pluma. Fue como una revelación.

Las señales y signos de la vida en un momento justo y exacto son los momentos donde se mira hacia delante, porque no hay otra salida, ni otra solución, ni otro camino.

Aquel paseo eléctrico por las calles de Londres una noche en taxi así lo confirmó, o, la tarde que en el Rock Circus abracé con cuidado las figuras de Marc Bolan y Little Richard. ■

Toni Garrido Vidal