

Cutaway

GUITAR MAGAZINE

Entrevistas

Oz Noy

James Tyler Studio Elite HD
Gretsch Chet Atkins Super Axe
Holy Grail Master Champ F51
Origin Effects Deluxe 55



y además
didáctica,
multimedia, casi
vídeos y mucho
más...

sumario 109

05	Entrevista Oz Noy
11	Guitarras James Tyler Studio Elite HD
16	Guitarras Classics Reviews Gretsch Chet Atkins Super Axe
20	Amplificadores Holy Grail Tube Amps
24	Pedales y Efectos Origin Effects Deluxe 55
27	Taller El radio del diapasón
29	Casi Famosos
30	Multimedia
31	Didáctica La columna inestable XXXV
34	Vocabulario: aprendiendo de los maestros
37	American Roots Series: Acoustic Blues Rural
40	Aderezando tus Bendings

Editorial

En este número contamos con una entrevista con Oz Noy, guitarrista de origen israelí, residente en Nueva York desde hace bastante tiempo. Es uno de esos músicos que al escuchar su primera frase tocando ya lo identificas, dado su estilo personal.

Mantiene su propia carrera discográfica donde cuenta con colaboradores nivel top como Chick Corea, Allen Toussaint, Eric Johnson, Warren Haynes, Gregoire Maret, Greg Leisz, Dave Weckl, John Medeski.

Ha grabado o girado con artistas como Richard Bona, Chris Botti, Gavin DeGraw, Harry Belafonte, Cyndi Lauper, Clay Aiken, Akiko Yano, Wonder Girls, Toni Braxton, Phoebe Snow, Nile Rogers, Mike Clark, Jeff 'Tain' Watts, Elvis Costello, Dave Weckl, Mike Manieri, John Patitucci, The East Village Opera Company, Roger Glover, Bill Evans, Randy Brecker, The Gil Evan Orchestra, Warren Hayes, Gove't Mule, The Allman Brothers, Umphrey's Mcgee, Allen Toussaint, Eric Johnson, Mike Stern, John Abercrombie, Wallace Roney, Steve Lukather y muchos otros más, lo que da idea del nivel del guitarrista.

Reviews de producto, el luthier, didáctica, Casi Famosos...en fin el contenido habitual completan este número.

Gracias por seguir ahí.

José Manuel López
Director

Guitar
Lions

Los mejores cursos de GUITARRA ONLINE

WWW.GUITARLIONS.COM

- ✓ Vídeo en calidad 4K
- ✓ Teoría musical
- ✓ 460 CLASES
- ✓ Multicámara
- ✓ Backing tracks
- ✓ 32 Cursos
- ✓ Partituras virtuales
- ✓ PC, móvil, tablet
- ✓ 370 PDF
- ✓ Descarga PDF
- ✓ Acceso 24 h
- ✓ 830 mp3
- ✓ Tutor personal

[Ver cursos](#)



LA INNOVACIÓN NUNCA DESCANSA

PRECISION BASS® AMERICAN ULTRA II

La guitarra y el bajo Meteora American Ultra II representan la cúspide del diseño, el rendimiento y la artesanía moderna de Fender. Tienen un cuerpo aerodinámico adornado con nuevos y fantásticos acabados, un mástil quarter-cut que es el más rápido que hemos diseñado nunca, y pastillas Ultra II Haymaker™ que desatan un tono pesado y sísmico.

Fender®





Photographer Credit- Yossi Zwecker

Oz Noy

Para este nuevo número tuvimos la oportunidad de hablar con Oz Noy, un guitarrista con un sonido muy particular. Conversamos un poco acerca de su música, de cómo piensa en ella y de cuales son sus influencias, gear favorito, entre otras cosas.

Bienvenido Oz, es un gusto tenerte con nosotros.

Gracias Cris, es un placer estar aquí.

Soy un gran fan de tu sonido, tu tono es muy particular y disfruto mucho de tu música, sin duda eres un guitarrista al que puedo reconocer de inmediato al escucharlo.

Cuéntanos acerca de ti

Comencé a los 10 años, crecí en Israel y al principio quise tocar la batería, mi mamá me buscó un profesor pero bueno, sin saberlo conocí a una persona que tocaba guitarra y comencé a aprender, en realidad eso no fue nada del otro mundo.

Luego mi hermano comenzó a tocar el bajo, el tenía una banda y un día me mostró la música de The Beatles... debo decir que The Beatles fue lo que me metió en todo, ellos me dieron la curiosidad y siempre fueron una gran parte de mi motivación.

Comencé a tocar música de The Beatles, también música pop Israelí, luego de esto y en realidad no puedo decirte una razón, mi hermano comenzó a traer música jazz a casa, de ahí comencé a escuchar esos discos... yo tenía unos 11 años, era muy joven.

Comencé a estudiar jazz, practicaba y estudiaba con algunos profesores y luego comencé a tener mis propios conciertos allí, ganaba dinero muy joven con la música.

Cuando tenía unos 18 años ya estaba haciendo grabaciones con grandes artistas locales, tocando en gigs de jazz de alto nivel, como que siempre estuve en el rock y pop pero el jazz era cercano en todo momento.

A los 24 años decidí mudarme a New York City, siempre quise hacerlo porque todos hablaban de esa ciudad, solo hasta que tuve esa edad tuve la valentía de hacerlo.

En Israel era un guitarrista profesional, tocaba y grababa todo el tiempo y bueno, al mudarme a New York aunque ya era profesional tuve que recorrer el camino que todos hacemos... jams, conocer gente, tocar y tocar... ya sabes como es... toma años y años.

Estas en NYC desde hace muchos años, ¿cómo ha cambiado la ciudad musicalmente en todo este tiempo?

Todo ha cambiado muchísimo, pero se ha sentido mucho más después de la pandemia. Antes teníamos muchos mas clubs de jazz con música en vivo, de nuevo... muchos más.

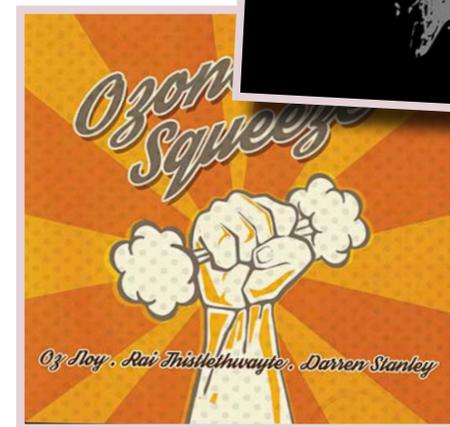
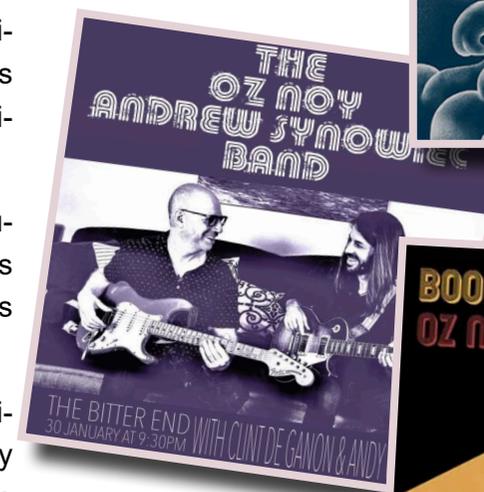
Junto con esto, mucha gente se fue de la ciudad, y bueno, aún existen lugares y músicos pero con la pandemia esto cambió ya que todos los costos se incrementaron.

Ahora mismo esta naciendo una escena musical interesante muy adentro en Brooklyn, no soy parte de ella porque no vivo en esa área pero he oido buenos comentarios y buena música.

Creo que esos son algunos de los cambios más evidentes, los precios subieron y los lugares cerraron, la gente se marchó a otros lugares del país. No es lo que era antes, pero no significa que sea para mal, solo está cambiando.

Recién se publicó un nuevo disco "Recreational Substance" con Andrew Synowiec:

Bueno, no es mi disco, es el disco de Andrew y soy un invitado en este. Comenzamos en L.A.



hace algunos años solo tocando por diversión, luego de un tiempo se dio la idea de grabar ese proyecto, me invitaron y bueno lo que dije fue que no tenía mucho tiempo y tampoco tenía música nueva para incluir, básicamente dije: "Si se encargan de todo el proceso, allí estaré".

La grabación se dio de esa forma, fui a L.A. y tuvimos un concierto para tocar los temas y estar seguros, la siguiente vez que nos reunimos grabamos todo el disco en un día, grabamos 1 o 2 veces cada canción y eso fue todo.

La mayoría de las canciones son de Andrew, yo finalmente lleve 3 de mi autoría: una que compuse hace más de 20 años y nunca grabé, las otras dos están en mi primer disco en vivo "Oz Live", creí que sería una buena idea tener esas dos en el disco de Andrew.

Hemos tocado en vivo recientemente en L.A y alrededores, por estos días haremos lo mismo en NYC.

Mi último disco solista es un disco de jazz, se titula "Fun One" está con Criss Cross Jazz. Es un disco en formato de cuarteto de jazz, en este caso guitarra, piano, bajo y batería.

Estoy muy acostumbrado a tocar en formato de trío aunque es un montón de trabajo por hacer, recientemente he tratado de enfocarme un poco más en discos a cuarteto, es un sonido y una vibra completamente distinta y disfruto muchísimo de ambos.

En trío viajo muchísimo pero bueno, como dije, he encontrado un sonido distinto en el formato de cuarteto y por eso he recurrido a este recientemente.

Ultimamente te hemos visto con una Telecaster en lugar de la habitual Strat, ¿qué puedes contarnos sobre ello?

He tocado Telecasters por años, digamos que no es algo nuevo para mí. Mi último disco lo hice totalmente con mi una Telecaster, digamos que en

todos mis discos usaba Strat y Tele pero en el último "Fun One" me decidí completamente por la Telecaster.

Cuando estoy en tour usualmente llevo la Strat, ya sabes como es viajar con instrumentos, en algunos casos cuando puedo llevar dos guitarras, siempre es una Strat y una Tele.

¿Y tu pedalboard, digital o analógico?

Hay muchísimas cosas increíbles en el mundo digital... Line 6, Strymon, UA, entre muchas otras compañías. Todo es imitación de lo analógico pero al ser digital te da un mundo completo de posibilidades y comodidades... en realidad no pienso mucho en ello, no pienso en lo digital o analógico como competencia, simplemente si funciona bien y suena bien, lo uso.

Hay cosas digitales que simplemente son muy cómodas en comparación de lo analógico, encontrar sonidos y usarlos es algo muy sencillo en lo digital.

Lo siento como una mezcla de ambas cosas, en realidad me gusta mucho más el sonido analógico pero no por eso me niego a usar las cosas digitales. Sin duda hay cosas del mundo digital que suenan tan bien como lo analógico y eso es algo que debemos aprender a usar.

¿Cómo defines tu sonido, tu estilo?

Mi estilo de tocar es una mezcla de jazz y blues. Cuando hablo de jazz me refiero al bebop, lo he estudiado mucho, y al hablar de blues me refiero al blues viejo y también al rock.

El jazz y el blues son mi sonido, el bebop siempre está ahí. Cuando enseño a estudiantes siempre trato de enfocarme en blues y bebop, los resultados siempre son muy buenos, para mí, el blues y el bebop son las bases.

Al mudarte a NYC, ¿estudiaste con algún músico de jazz o bebop?

Creo que debo decir que no mucho... fui una vez a tomar una clase con Mike Stern y luego de ello nos hici-



Photographer Credit- Yossi Zwecker

mos amigos muy rápido, nos reuníamos todo el tiempo para tocar juntos pero era más eso que una clase, aún lo hacemos y han pasado más de 25 años, es un gran amigo. Una vez tuve una clase con Pat Martino, fue hace muchísimos años y en realidad aún sigo tratando de comprender todo, sigo estudiando esa única clase.

¿Qué escuchas por estos días?

Trato de escuchar muchas cosas, me gusta tener distintos sonidos para así encontrar los míos. Escucho grabaciones viejas pero no me enfoco en ello exclusivamente, me gusta oír pop y otros géneros, en realidad siempre que escucho que algún songwriter tiene nueva música la escucho, lo mismo pasa con los artistas de jazz y blues. Trato de estar pendiente de lo que sucede, y bueno, cuando digo que escucho muchas cosas, es porque en realidad porque escucho de todo.

Quiero preguntar por "Ozone Squeeze", me gusta mucho ese disco.

Bueno, es un gran disco. En realidad es un formato muy interesante pero difícil de grabar y de hacer conciertos ya que todos vivimos en lugares distintos del mundo.

Grabamos ese disco e hicimos algunos tours, luego de esto tuvimos la idea de grabar otro pero fue cuando llegó la pandemia.

Aún con todo eso lo grabamos e hicimos algunos conciertos por aquí y por allá, es un gran proyecto pero como dije antes, es complicado ya que estamos muy lejos.

Algo que se debe tener en cuenta es que no escribo canciones, escribo música por lo que se necesitan sesiones de songwriting para poder tener música con letras... usualmente es así o quizá se me ocurre un riff y el cantante escribe letras, etc... de nuevo, no es un proyecto sencillo pero si es muy interesante... y largo.

¿Cómo es tu proceso compositivo?

Soy un coleccionista de ideas... unas pueden ser progresiones de acordes, otras melodías, grooves de bajo o fills de batería.

Luego de esto comienzo a escuchar esas grabaciones que hago solo, de repente algo llama mi atención y comienzo a trabajar en ello, me toma un poco de tiempo pero bueno, como dije antes, un fill de batería, un chord change o una línea de bajo es lo que usualmente ayuda.

Cuando estoy en tour usualmente llevo la Strat, ya sabes como es viajar con instrumentos, en algunos casos cuando puedo llevar dos guitarras, siempre es una Strat y una Tele

“

¿Cual de tus discos es tu favorito?

¡El siguiente, el que aún no grabé!... (risas)... Soy muy crítico con mi propio trabajo, en realidad me cuesta un poco responder a tu pregunta. Creo que hay cosas muy buenas en "Twisted Blues Vol.1", también en "Schizophrenic", creo que de mis discos, el que tiene mejor sonido es "Who gives a Funk", y bueno algunos otros que hice "Booga Looga Loo", "Triple Play" y "Fun One". En "Triple Play" tocaron Jimmy Haslip y Dennis Chambers, luego de esto giramos un poco con esa música.

Me siento muy orgulloso de esos discos porque en realidad me representan, representan mi sonido y mi forma de tocar.

Luego de grabar ¿te sientes completamente a gusto con el resultado?- Bueno, en ocasiones no, usualmente me hago críticas por el tono, también en otras ocasiones siento que no toqué tan bien, otras veces no me siento a gusto con la mezcla y bueno, ya sabes cómo es.

En ocasiones escuchas y no estás contento, luego con los años dices: "en realidad si es algo muy bueno" ... (risas).

Hablemos de guitarras

Bueno, siempre uso Stratocasters. Tengo una Strat Custom Shop roja que hicieron para mi en 2018, es muy buena y me gusta mucho su sonido, tiene el mástil de arce y es como una 68, esa la uso un montón.

Otra que uso mucho es una John Cruz Master Build Strat, también la hicieron para mi en 2018, es también pensada con características del 68.

Luego tengo una Telecaster de arce, una pensada para ser como una 52, una Butterscotch, esa la hizo Jason Smith y es la que usé en mi último disco. En el disco "Triple Play" usé una 62 John Cruz Master Build Strat, él también hizo para mi una Telecaster con mástil de palorrosa, como una de principios de los 60, esas fueron las que usé en ese disco.

Tengo también una Les Paul, una Gretsch y bueno, muchas otras pero las que nombré son las que más uso.

¿Amplificadores?

Tengo dos Plexi, pero cada vez que quiero usarlos debo llevar un 4x12 lo cual es muy complicado. Además cada vez toco a un volumen más moderado, recientemente no toco con un volumen tan fuerte como solía hacerlo.

Digamos que ahora uso en vivo Two Rock, TS1 y Classic Reverb, cuando es algo pequeño uso algunos Fender Deluxe Blackface o Princeton... cosas así. Si me ves tocando ahora, seguramente tendré algún Two Rock.

¿Practicas diariamente o tocas?

Tengo problemas para tener una rutina diaria porque tengo muchas cosas por hacer, pero lo que si hago es que toco todo el tiempo. Siempre toco en casa y practico muchas cosas pero no es a cierta hora o con cierta rutina.

Gracias por tu tiempo Oz, ha sido un honor.

Gracias a ti Cris, gracias por la invitación.

Cristian Camilo Torres





FROM COUCH TO CAMPFIRE

Meet the Guild® Traveler guitar, your ideal companion for musicians on the move and anyone looking for a portable, comfortable playing experience that delivers great sound. Crafted with all-mahogany tonewoods, renowned for their rich, warm sound and great resonance, the Guild Traveler guitar delivers impressive projection and depth thanks to its arched back design. This mini-dreadnought acoustic guitar features a compact 22 3/8-inch scale, perfect for travel and everyday play, whether at home or on the go.

[GUILDGUITARS.COM/TRAVEL-ACOUSTIC-GUITAR](https://www.guildguitars.com/travel-acoustic-guitar)

© 2024 Yamaha Guitar Group, Inc. All rights reserved. Guild and the Guild logo are trademarks or registered trademarks of Yamaha Guitar Group, Inc. in the U.S. and/or other jurisdictions.





James Tyler Studio Elite HD

UNA EVOLUCIÓN DE STRATOCASTER

En este número presentamos una de las SuperStrato de Boutique, más representativa del mercado surgido a partir de la actualización de la famosa Stratocaster.

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

James empezó en 1972, reparando y modificando instrumentos, hasta que se hizo un hueco en la escena musical de los 80, trabajando para varios guitarristas de sesión de la escena de Los Angeles, modificando y reparando sus instrumentos, hasta que, más tarde, acabó construyendo guitarras para músicos tan re-

presentativos como Steve Lukather, Michael Landau o Dann Huff; llegando a fabricar un modelo Signature de estos dos últimos.

Con el paso de los años, Tyler, se ha hecho un hueco destacado dentro del mercado de las guitarras de alta gama; en gran parte debido tanto a un tono "signature", que lo distingue del resto de fabricantes de Stratos modernizadas de alta gama, como a sus originales acabados. Desde los años 80, y a lo largo de su catalogo podemos encontrar modelos tan dispares como la Classic, la Tylerbaster, Ultimate Weapon o Moongose, pero es su modelo Studio Elite, en sus diferentes variantes (Elite, Deluxe,



“Tyler utiliza un producto químico que provoca la sensación de que el mástil no este terminado con producto alguno, el efecto, al tacto, es estar tocando la propia madera, sin que medie ningún tipo de acabado barnizado o satinado.”

Standard, HD y Retro), la guitarra mas representativa de su producción, y seguramente la que le ha dado fama.

Hoy analizamos el modelo más representativo de esta gama, la Studio Elite HD.

Construcción

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

Como se espera de un instrumento de estas características, la construcción es de primer nivel. El cuerpo esta realizado en aliso, y el mástil de arce, con un diapasón de palorrosa, rematado por un clavijero con clavijas bloqueantes Sperzel. La guitarra presenta una configuración SSH, con un vibrato G2H.

Cabe destacar la cuidada unión del mástil al cuerpo, en cuya zona se ha hecho un gran rebaje para facilitar el acceso con la mayor comodidad posible a la zona del diapasón mas cercana al cuerpo.

Aunque no es apreciable a primera vista, el cuerpo es unos milímetros más grande y ancho que el de una Stratocaster, lo cual es, en

parte, responsable de su tono característico.

Electrónica

Dentro de este apartado que nos ocupa, cabe destacar que, la guitarra que hoy tratamos, tiene una particularidad con respecto al modelo Studio Elite HD, y es que es totalmente pasiva; es decir que carece del booster de medios que montan estas guitarras, con lo cual no tiene ningún tipo de electrónica extra, comportándose, de esta manera, como una guitarra común. Siguiendo el concepto SuperStrato, la guitarra presenta una configuración de dos single coil y una humbucker, concretamente dos singles Hot Laura y una humbucker Supercharged Studebaker, ambas fabricadas por el mismo Tyler, dado que, si bien en un principio Tyler hacia uso de pastillas de diferentes fabricantes, como DiMarzio, Suhr o Seymour Duncan, desde 2007 fabrica y monta sus propias pastillas en sus guitarras.

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

Al tacto

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



“El instrumento tiene un carácter eminentemente moderno, distante del concepto de Strato añeja, esto es apreciable en las posiciones de single coil, donde pueden obtenerse tonos realmente interesantes.”

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

El mástil es el Tyler 59 neck, con una cejuela de 1 11/16" (42,8mm); puede resultar algo más gordo de lo habitual a primera vista, pero rápidamente, a los pocos minutos, se nota y siente muy cómodo, pareciendo más pequeño de lo que en realidad es; pero quizás lo que más sorprende es el acabado del mástil, ya que Tyler utiliza un producto químico que provoca la sensación de que el mástil no este terminado con producto alguno, el efecto, al tacto, es estar tocando la propia madera, sin que medie ningún tipo de acabado barnizado o satinado.

Otro aspecto habitual en los mástiles de

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

La guitarra tiene un peso de 7 libras (3,1kg), con lo que no resulta pesada, aunque tampoco puede ser calificada de “ligera”.

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

Sonido

Como hemos comentado en la introducción, James Tyler ha conseguido crear un tono signature en sus guitarras, y ello es fácilmente apreciable en este instrumento. La primera definición que salta a la mente al probar esta

guitarra es "Strato con esteroides"; la guitarra es una buena, una buena grande, gorda, sin caer en excesos, pero en una manera que no esperarías que sonara en una guitarra de estas características.

La guitarra da una sensación de estar realmente "presente", con un sonido muy directo, que al ser comparado con otras guitarras da una sensación de cercanía y potencia. Esto no significa que esta guitarra sea mejor que otras, simplemente tiene un carácter diferente, que puede gustar más o menos al usuario. Se aprecia una gran compensación en las frecuencias, sin estridencias resaltables.

El instrumento tiene un carácter eminentemente moderno, distante del concepto de Strato vieja, esto es apreciable en las posiciones de single coil, donde pueden obtenerse tonos realmente interesantes tanto en limpios como en ruidosos, pero con un sonido que, en este caso, no trata de emular a la referencia "vintage", pero que se hace igualmente agradable al oído.

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



Conclusión

La conclusión general, después de probar esta guitarra, es que estamos ante un instrumento de primer nivel, con una construcción impecable, un aspecto que la hace no pasar desapercibida (cada uno decide si para bien o para mal, según gustos y preferencias) y con un tono propio, que se ha convertido en una seña de identidad del fabricante y que la diferencia del resto de SuperStratos de Boutique del mercado.

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

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

Finalmente, es conveniente volver a destacar que nos encontramos ante un instrumento bastante "particular", con una personalidad propia y un fuerte carácter, por lo que sería conveniente probar primero, si se está pensando adquirir una de estas guitarras, ya que puede no ser del agrado de todos, sobre todo si

se buscan tonos clásicos; en cambio, si se está buscando una Strato, pero diferente, buscando ese "algo más", pocas guitarras hay mejor situadas que una Studio Elite HD.

José Luis Morán

FICHA TÉCNICA

Fabricante	James Tyler Guitars
Modelo	Studio Elite HD
Cuerpo	Aliso
Mástil	Arce perfil Tyler 59
Diapasón	Palorrosa
Trastes	22
Cejuela	Tusaq
Puente	Vibrato G2H
Hardware	Cromado
Clavijero	Sperzel Locking
Pastillas	2 x Tyler Hot Laura + Tyler Supercharger StudeBacker
Controles	Volumen + 2 x Tono
Entrada de jack	Pin lateral
Acabado	Purple Shmear

Córdoba

STAGE

The Córdoba® Stage electric guitar delivers authentic nylon-string tone without feedback. Perfect for the stage, this guitar combines playability with Córdoba's signature sound.

NEW
Stage Hard Case
Available Now



BLACK BURST



TRADITIONAL CD



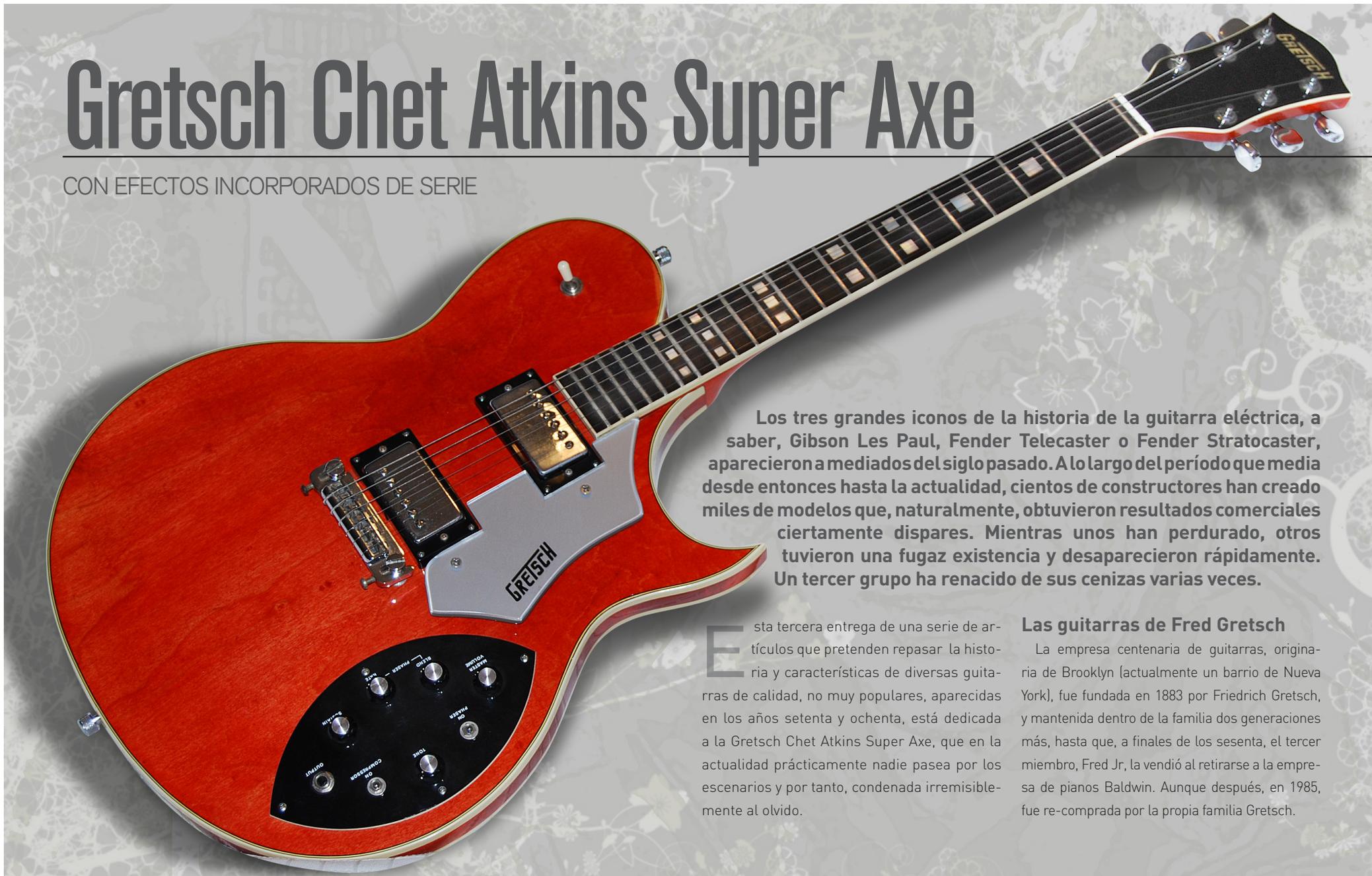
EDGE BURST



NATURAL AMBER

Gretsch Chet Atkins Super Axe

CON EFECTOS INCORPORADOS DE SERIE



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

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

Las guitarras de Fred Gretsch

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

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

“

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

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

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

Chet Atkins (1924-2001) y sus guitarras

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



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

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

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

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



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

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

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

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

**La guitarra tiene una
belleza sorprendente y
una elegancia y
originalidad inusuales**

“

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



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

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

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

Descripción de Chet Atkins Super Axe

El modelo 7681, más conocido como Chet At-

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

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

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

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

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

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

Ximo Castro

FICHA TÉCNICA

Fabricante	Gretsch Guitars
Modelo	Chet Atkins Super Axe
Cuerpo	Caoba
Mástil	Arce tres piezas
Diapasón	Ébano
Trastes	22 Medium Jumbo
Cejuela	Hueso
Puente	Tune-O-Matic
Hardware	Cromado
Clavijero	Deluxe high ratio
Pastillas	2 x Humbucker DiMarzio
Controles	Volumen. On-off Phaser switch, Phaser blend control, Phaser rate control, On-off Compressor switch, Compression sustain control
Entrada de jack	Pin lateral
Acabado	Red

HOLY GRAIL TUBE AMPS

MASTER CHAMP 5F1



La magia está en los detalles

Reparar amplificadores antiguos despertó la pasión de Pablo Sánchez, ingeniero electrónico y fundador de Holy Grail, por replicar aquellos circuitos pioneros que cambiaron el mundo en los años 50 y 60 y que se han convertido en inaccesibles objetos de deseo hoy día.

Tras veinte años de profesión e investigación recrea, en su taller de Sevilla y de manera 100% artesanal, modelos clásicos que conservan el espíritu original e incorporan sutiles modificaciones para hacerlos más dóciles y prácticos optimizando su rendimiento.

Pablo realiza todo el proceso, desde la fabricación y tapizado del mueble al embalado de cada unidad para su posterior envío, y emplea componentes seleccionados que aportan confiabilidad permitiendo así muchos años de carretera y pocas preocupaciones. Mojo vintage con futuro asegurado.

Construcción

Lo primero que me llama la atención al desembalar este Master Champ 5F1 es su atractivo color rojo en vez del clásico laqueado tweed amarillo. Igualmente ha sido una sorpresa encontrar una bolsa de accesorios de regalo que incluye un embellecedor de piloto de encendido, bombillas de repuesto, amortiguadores para las válvulas y fusibles además de una hoja detallada con las especificaciones del producto.

También veo una tarjeta de agradecimiento y bienvenida, ¿hay alguien a quien no le gusten estas cosas?

El tapizado luce impecable, colocado manualmente mimando cada arista, cada recorte de tolex.

El mueble es de pino macizo de 18mm y cuenta con dos paneles (delantero y trasero) de contrachapado de abedul fenólico de 7mm, lo que lo hace muy transportable con sus apenas 8kg.



El altavoz va insertado sobre otro panel de 10mm como el del modelo original de los 50 y es un Jensen C8R de 8 pulgadas, archiconocido por su tono vintage brillante, compacto y claro.

Electrónica

Se trata de un amplificador de 5 vatios, tres válvulas (12AX7, 6V6GT y 5Y3) y un sólo canal sin trampa ni cartón. En su interior se encuentra una placa eyelet tweed original, resistencias y condensadores americanos soldados manualmente punto a punto, cables vintage cubiertos de tela y transformadores made in USA.

En el panel de control vemos dos entradas, una de alta impedancia (más salvaje) y otra de baja, de menor sensibilidad e ideal para guitarras con pastillas más calientes o activas.

Después se encuentra un control de Volumen y un Master Volume, el primero satura y con el segundo puedes

recortar la etapa en ambientes más caseros para poder jugar con la saturación a un volumen más bajo.

Si este segundo control lo subes al máximo obtendrás el sonido genuino de aquel primitivo Champ de los 50.

El circuito original de Fender no llevaba control de tono y esta versión lo respeta, por lo que más te vale estar orgulloso de la guitarra que conectes ya que va a sonar crudo, directo e implacable y los potenciómetros de volumen y tono de cada pastilla jugarán un papel fundamental.

En uso

Aunque este tipo de Tweed fue creado para estudiantes pronto se convirtió en la primera opción de los guitarristas de blues de la época y continuó presente muchas décadas después en multitud de discos míticos.

Si estás acostumbrado a amplificadores modernos con muchas opciones

El mueble es pequeño y ligero, no tiene vibraciones extrañas, suena perfecto y cuando lo pones a prueba entrega un volumen endiablado

“



los primeros cinco minutos enchufados son cruciales; una vez aprendidas las reglas del juego viajarás un siglo atrás corriendo el peligro de no querer regresar.

Para la prueba utilizó una Gibson ES355 con pastillas MHS y una Les Paul Special con P90. No tenía ninguna Tele o Strato a mano pero no las he echado de menos. Jugando con los tonos y volúmenes de cada guitarra la paleta sonora es amplia, desde el limpio cantarín y claro a un cañonazo áspero y grueso dependiendo del nivel de volumen que añadamos; pudiendo ser tan salvaje como denunciado por las comunidades de vecinos más reaccionarias.

En fin, problemas del primer mundo.

El guitarrista de blues Javier Vargas me contó que hace unos años estuvo de gira con un Santo Grial idéntico a éste por lo que, correctamente microfoneado, también puede ser un buen recurso en directo.

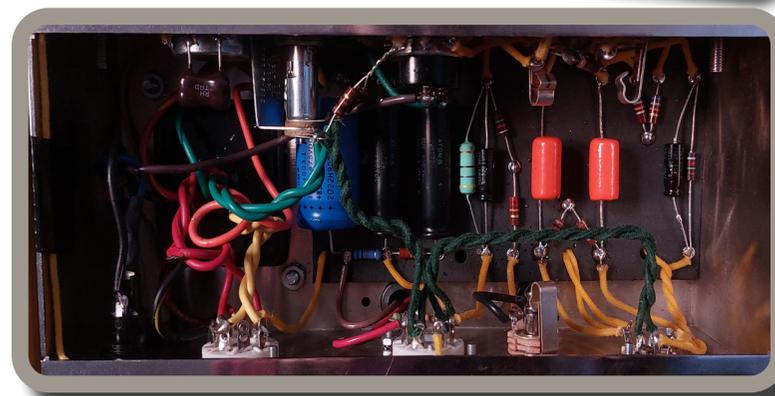
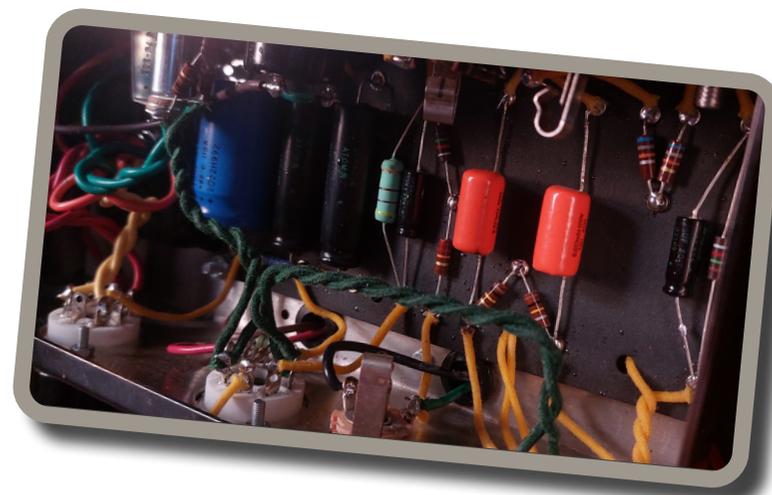
Conclusiones y valoración

Los amplificadores vintage tienen un encanto especial ligado al desgaste y fragilidad de sus piezas. A la hora de repararlos, no encontrar accesorios originales o tener que modificarlos es angustioso y terminas por no atreverte a sacarlos de casa.

Este Master Champ 5F1, en cambio, huele a nuevo, es confiable y dan ganas de llevarlo de paseo. El mueble es pequeño y ligero, no tiene vibraciones extrañas, suena perfecto y cuando lo pones a prueba entrega un volumen endiablado.

Entre las opciones adicionales que ofrece el fabricante son viables extras como control de tono, reverb, tamaño y modelo de cono, color de tolex... Todo es preguntar.

El catálogo de Holy Grail cuenta con otros modelos como King Deluxe 5E3 y Princeton AA1164 además de otras



sorpresas en desarrollo que pronto estarán disponibles. Si necesitas información entra en su [Instagram](#) o su [web](#) y rellena el formulario de contacto.

¡Larga vida a los clásicos

Fer Gasbusters



ORIGIN EFFECTS DELUXE 55





Origin Effects se fundó en 2012, pero la historia comienza unos años antes con un único pedal de fabricación casera. Después de probar un par de compresores de estudio Urei 1176 que estaba reparando, el fundador de la empresa, Simon Keats, se propuso diseñar un pedal que pudiera producir el mismo sonido impecable, superando al de otros compresores en formato pedal.

El resultado se convertiría finalmente en el Cali76, y el feedback que obtuvo de otros músicos convenció a Simon de que existía la necesidad de pedales de guitarra de boutique con calidad sonora de estudio.

Este deseo de fabricar los mejores productos posibles ha dado forma a la línea completa de Origin Effects, con modelos que replican al el Ibanez Tube Screamer, con el Halcyon Green; el Marshall Bluesbreaker, con el Halcyon Blue; y el Klon Centaur, con el Halcyon Gold.

Origin Effects Deluxe 55

Aquí vamos a revisar, el Deluxe 5, centrado en recrear los tonos auténticos de un Fender 5E3 Tweed Deluxe de 1955, ampli usado por astros como Neil Young o Mike Campbell.

Del mismo modo que el amplificador, el pedal hace hincapié en una versatilidad que va desde tonos articulados al borde de rajar hasta una distorsión cercana al fuzz con el carácter áspero propio del Fender original.

Circuito y controles

El diseñador del pedal usó un modelo real para comprender las particularidades del amplificador y de ahí surgió el circuito "Amp Recreation" diseñado para imitar el comportamiento exacto del amplificador.

El pedal en sí cuenta con una carga reactiva para simular la interacción entre el amplificador de potencia y el altavoz, con un interruptor de previo integrado que oscila entre los tonos de válvulas estilo 12AY7 y 12AX7, una modificación popular, aparentemente, entre los propietarios del Tweed Deluxe.

También cuenta con un circuito Post-EQ que garantiza la compatibilidad con pedaleras tradicionales, amplificadores, modeladores, amplificadores de potencia y simuladores de pantallas. Otros controles incluyen un interruptor de modo Flat Post EQ que cambia entre dos voces diferentes y los controles habituales para Level, Drive y Tone.

Cálido y contundente en las cuerdas entorchadas, claro y sumamente sensible al tacto en el registro más agudo

En uso

Desde el primer acorde, queda claro que Origin ha dado en el clavo. En configuraciones ligeras y crujientes, suena y se siente como un gran amplificador tweed de bajo voltaje: cálido y contundente en las cuerdas entorchadas, claro y sumamente sensible al tacto en el registro más agudo.

Sube la ganancia y las cosas se vuelven agradablemente densas y vibrantes, con mucha agresión áspera en los medios superiores; y cuando llevas tanto el drive como el tono al máximo, ahí está: el fuzz salvaje y la compresión chisporroteante del "sonido Neil Young", que se disfruta mejor a un volumen alto y sin vecinos cerca.



El conjunto de controles es básico pero efectivo, e incluso a todo volumen puedes volver a un tono de ganancia media útil y agradable (con sorprendentemente poco ruido de fondo) simplemente bajando el volumen de la guitarra.

Más allá de los tonos sorprendentemente similares a los de un amplificador, realmente captura la sensa-

ción de enchufarlo directamente a un combo tweed clásico, y eso, al final, es lo que hace que el Deluxe55 sea tan difícil de apagar.

Will Martin



EL RADIO DEL DIAPASÓN



Juan Brieva

En los capítulos anteriores, hemos estudiado el comportamiento de la torsión del mástil y cómo está afecta a la altura de las cuerdas y el trasteo. Llegados a éste punto podemos continuar con unos principios que probablemente ya conocías, la correlación entre altura de cuerdas en el puente y el trasteo.

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

El radio del diapasón

A excepción de las guitarras españolas, cuyo diapasón es plano, todas las guitarras acústicas o eléctricas presentan curvatura (transversal) en su diapasón.

La curvatura del diapasón se mide por el radio del mismo. Los diapasones más curvos tienen un radio pequeño y los más rectos un radio más amplio. El radio se acostumbra a medir en pulgadas

Los radios más habituales son:

- 7 y $\frac{1}{4}$: Habitual para las fender tipo vintage.
- 9 y $\frac{1}{2}$: Fender modernas.
- 12: Gibson.
- 16: Ibanez, Jackson y demás guitarras de estilo heavy.

El radio del diapasón tiene ventajas e inconvenientes. De esta manera, los muy curvos (7 y $\frac{1}{4}$ por ejemplo) son muy cómodos para hacer acordes con cejilla, pero tienen un inconveniente: si se hace un bending en las

cuerdas 1º y 2º entre los trastes 12 y 17, tienen una tendencia a ahogar la nota. Este inconveniente se produce porque al hacer el bending, variamos la geometría de la altura de la cuerda respecto a los trastes. Los diapasones muy curvos requieren por tanto un poco más de altura de cuerdas en la 1º y 2º cuerdas que los que tienen un radio más plano.

Los diapasones muy planos (16 pulgadas) tienen la ventaja de que permiten bajar la altura de las cuerdas 1º y 2º mucho más que en lo curvos

sin que se ahogue la nota al hacer el bending. En contrapartida, su tacto para hacer acordes y cejillas es un poco más duro para algunos gustos.

El radio del diapasón es una decisión del fabricante de la guitarra y cada guitarrista se sentirá más cómodo con uno u otro dependiendo de su gusto. No hay un radio mejor que otro, sino sólo una elección que el guitarrista debe hacer.

Todos estos mástiles se caracterizan por tener un radio constante a lo largo de toda su extensión. Se podría decir que son la sección de un cilindro. Existe otra categoría de mástiles llamada "compound" o de radio compuesto en los que el diapasón no es la sección de un cilindro como los anteriores, sino que se trata de la sección de un cono. De esta manera, en la parte del diapasón que está cerca de la cejuela, el radio puede ser de 12 pulgadas, y en el final del diapasón, el radio puede ser de 16 pulgadas.

El radio compuesto se ideó con la finalidad de tener las ventajas de los radios muy curvos en los primeros

trastes y las ventajas de los radios más planos en los trastes superiores (no ahogan los "bendings").

En mi opinión, son una saludable alternativa a los tradicionales, aunque ni son la "panacea" como algunos predicán, ni unos monstruos difícilísimos de nivelar como otros detractan. Desarrollaremos esta idea en futuras entregas para no desviarnos ahora de la materia que nos ocupa.

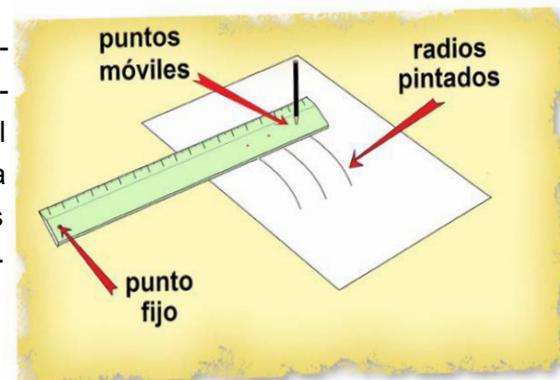
Conocer el radio del diapasón de la guitarra es de vital importancia para ajustar correctamente la altura de las cuerdas en el puente. El radio influye en la altura que cada cuerda debe tener en el puente. Para calcular el radio podemos coger una regla, practicarle unos agujeros y realizar radios sobre una cartulina.

Recortando nuestros dibujos, podemos tener una idea del radio de nuestra guitarra, que mediremos con las cuerdas quitadas. Esta plantilla nos servirá posteriormente para comprobar la altura de las cuerdas y verificar que el radio de nuestro ajuste es similar al radio del diapasón.

La altura de las cuerdas la mediremos respecto al traste 12 de la guitarra, colocando una cejilla en el primer traste para que la altura de la cejuela (que trataremos en futuras entregas) no desvirtúe nuestras medidas. Cuando empecemos con la práctica de los ajustes, las medidas de altura las daré en milímetros.

Las cuerdas deben acomodarse al radio del diapasón, y por tanto, es habitual comprobar que en el puente, la altura de cada cuerda es correlativa aproximadamente al radio. En la foto 1 se comprueba que las cuerdas se acomodan al radio del diapasón con una plantilla de bronce similar a la de papel que hemos creado con la regla. Como ya estudiamos con anterioridad, las cuerdas graves necesitan de más altura que las agudas porque su elipse es mayor. Por lo tanto es habitual darles un poco más de espacio hasta el traste.

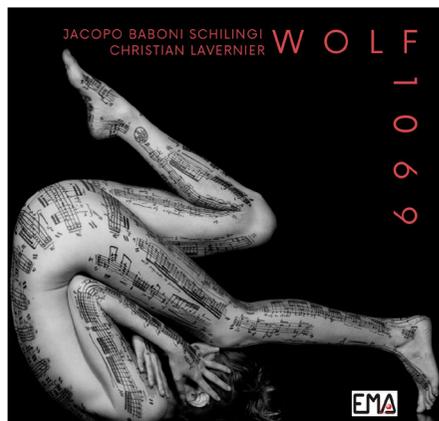
En los próximos capítulos por fin nos pondremos en la práctica de los ajustes.



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

CHRISTIAN LAVERNIER & JACOPO BABONI SCHILINGI

Wolf1096



En enero de 2025 se lanza WOLF 1069, un innovador trabajo musical creado y escrito por Christian Lavernier y Jacopo Baboni Schilingi, disponible globalmente en todas las principales plataformas digitales.

Wolf 1069 es una enana roja alrededor de la cual orbita Wolf 1069b, un exoplaneta con características

muy similares a las de la Tierra: un nuevo mundo potencial. Descubierta en 2023, se encuentra a 31 años luz de nosotros.

Este proyecto surge del encuentro de dos mundos creativos. Carlos González y Mimmo Peruffo diseñaron La Soñada, un instrumento de 11 cuerdas creado específicamente para el guitarrista Christian Lavernier, que combina tradición y luthería innovadora, llevando la guitarra clásica a territorios inexplorados.

Simultáneamente, el compositor Jacopo Baboni Schilingi, en colaboración con varios laboratorios de investigación, desarrolló algoritmos que combinan generatividad, interactividad e inteligencia artificial.

WOLF 1069 representa la síntesis de estos dos mundos. Lavernier y Baboni Schilingi exploran nuevos límites y abren nuevas perspectivas para la concepción y la interpretación de conciertos, la composición de partituras y la presentación de espectáculos en vivo.

FESORIA A LES ORTIGUES/

Fesoria a les Ortigues



Fesoria a les Ortigues acaban de publicar álbum homónimo. El combo ovetense se caracteriza por combinar el componente rural con las diferentes vertientes del Rock.

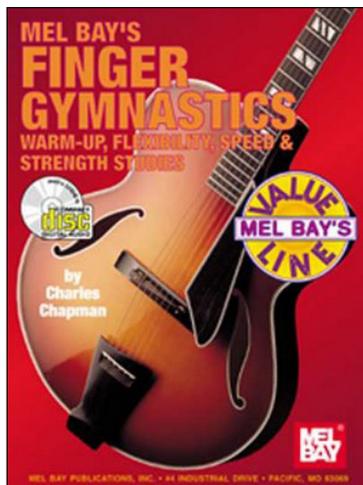
Con una temática singular, los asturianos cuentan sus andanzas agrícolas como la lucha contra jabalíes o pulgones; el sufrimiento por las inclemencias del tiempo cuando imploran al cielo que cesen las heladas para no quemar la cosecha del mes; una égloga actual que gravita alrededor de lo bucólico y la sagacidad. Cuerdas, vientos, percusiones y verdades como carretillas entran dentro del imaginario de Fesoria a les Ortigues.

Con mucha ironía y letras ácidas, tramiten un mensaje directo con su particular fusión de Agro Pop Rock, Gipsy Jazz y música asturiana. Una perfecta e inusual amalgama entre lo moderno y lo rústico.

El nuevo álbum de Fesoria a les Ortigues ha sido grabado en Oviedo entre 2020 y 2023 en "Pedro Bastarrica" y "Fesoria Studio"; masterizado por Álvaro Pérez Díaz.

FINGER GYMNASTICS /

Charles Chapman - Mel Bay Publications



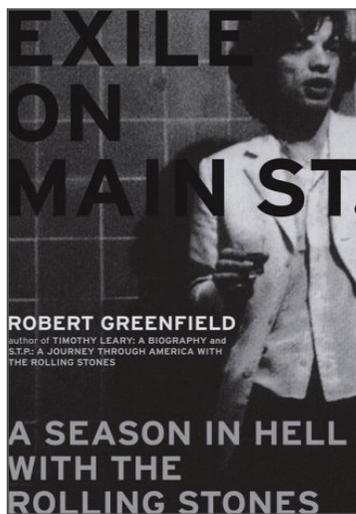
Chapman es profesor en Berklee en el departamento de guitarra, músico de jazz y endorser de Guild y Benedetto. Este es un manual de técnica pura y dura, el objeto que persigue es conseguir desarrollar la precisión, la flexibilidad y la velocidad tocando la guitarra.

Para ello y a lo largo de 33

páginas ordena una serie de ejercicios de digitación a través del diapasón, que consisten en desplazamientos tanto de dedos como de posición de mano, trabajados sobre digitales y sobre escalas.

Estos están realizados con púa y con púa-dedos. Va indicando en tabs y partituras dichos ejercicios y señalando los dedos a usar en cada digitación. Así mismo viene acompañado por un CD donde poder escucharlos. Un buen método para mejorar la técnica de ejecución o utilizar como calentamiento previo al estudio

EXILE ON MAIN STREET / Robert Greenfield - Da Capo Pres



El disco que da título a este libro de Robert Greenfield, es uno de los clásicos y tal vez la obra cumbre de los Rolling Stones, la más grande banda de rock and roll de la historia. En él, el autor narra en primera persona –aunque no cuenta nunca anécdotas personales por lo que deducimos que no estuvo allí- todo el proceso de grabación del disco y todas las historias que se dieron en la época más turbulenta de la banda en todos los aspectos. Lo interesante de la obra, es que cuenta las mismas situaciones desde la visión de diferentes personas que estuvieron presentes y las vivieron, por lo que nos damos cuenta de la percepción diferente de la misma realidad según quien la vivió.

Músicos, técnicos, familiares, traficantes, invitados...todo un conglomerado variopinto alrededor de los Stones.

Muy bien documentado, nos sumerge en la época y nos hace revivir uno de los momentos clave del rock con mayúsculas.

GUITAR VERSUM / YouTube



Guitar Versum es el canal Youtube de la guitarrista de jazz y residente austriaca, Sandra Sherman. De alguna manera está especializada en impartir en él tutoriales de chord melody jazz standards. Aunque también pero en menor cantidad puede ver videos que son lecciones de guitarra jazz con contenidos como improvisación, acordes, conceptos teóricos etc.

Sandra está graduada "summa com laude" en el Vienna Conservatory en jazz y en Educación Instrumental y Pedagogía.

Su reto como docente consiste en simplificar y hacer fáciles los conceptos más complicados en jazz. Y esto es lo que puedes ver en los videos de su canal, explicados despacio, a velocidad lenta y en ocasiones con líneas de solfeo y TABS.



LA COLUMNA INESTABLE XXXV

CONSTRUCCIÓN DE SOLOS CON ARPEGIOS (PARTE 8)

Nacho de Carlos

ARPEGIOS DISMINUIDOS

En el anterior número, utilizamos el arpegio de un dominante ubicado una 5b por encima del que nos daba la tonalidad, o sea, en tonalidad de C, el dominante G7, se puede sustituir por el de Db7. El tritono que ambos contienen es el mismo, con la diferencia de que las notas que añade este Db7 serían: Db (4#) y Ab (9b) siempre que el G7 lo esté haciendo sonar otro instrumento. Si no hay nada que haga sonar ese G7, habría una mera sustitución de algunas notas, algo que señalamos en el anterior número.

La 4# y b9 son con respecto al acorde de G. Es una superposición, esas tensiones son bien recibidas por un quinto grado, suponiendo que otra guitarra o el teclado, como comentaba, estén haciendo sonar un G7.

Bien, esto es lo que se conoce como **sustitución de tritono o reemplazo tritonal**. Depende del contexto, puede ser una cosa u otra, aunque en un plano genérico viene a ser lo mismo.

Normalmente, se estudia enfocado a los acordes. Realmente es lo mismo, pues un arpegio es un acorde tocado de manera melódica y no armónica. Y a

la hora de estudiarlo, muchos alumnos prefieren hacerlo de una manera más enfocada a los solos ¿por qué será?

Comprobé, que si lo enseñaba desde el plano de los acordes, muchos alumnos perdían el interés, pero cuando trabajábamos escalas y técnica, mostraban más ganas. Pues nada, cuando veo que me enfrento a un alumno que sólo quiere técnica y solear, le enfoco la armonía desde este punto de vista. La explicación es la misma, pero la práctica, se transforma en lo que ellos quieren... técnica y guitarra solista.

Bien, en este número, vamos a utilizar el arpegio disminuido. ¿Dónde lo colocamos?

Ya que estamos comentado que el acorde de tensión que nos da la tonalidad es el G7, podemos montar el disminuido, con la tónica en G#, y como sabemos, al ser una formación simétrica (acorde o arpegio formado por terceras menores) también lo podemos encontrar partiendo de B, de D y de F.

De hecho, de una manera lineal, sería más “correcto” ubicarlo desde B

¿ por qué ? ¿ no son el mismo grupo de notas ? ¿ qué más da ?

Visto, como digo, de manera lineal, al marcar como tónica la nota B, se siente la cercanía del acorde de C, y desde un primer momento, va a presentar una necesidad de ir a ese primer grado de manera más marcada. Pero en la vida real, cuando estamos haciendo música, todas estas líneas de estudio, pueden irse al garete. Si no, todo sería más predecible y aburrido. Es más, cuando estás fraseando, queda bien que en algún momento se pierda el centro de gravedad. A la hora de resolver, si nos vamos a la nota sensible, ahí es cuando vamos a sentir la llamada de la tónica. Pero claro, a la hora de formar a alguien, hay que sentar unas bases, para más tarde poder romperlas de manera decidida y con conocimiento de causa.

Al igual que el acorde de Db7, estos disminuidos (que son el mismo pero en diferentes inversiones) contienen el mismo tritono que el G7, con lo cual, proyectan esa tensión que pide resolver en el acorde de C, y en el caso de el disminuido que comentamos, también puede pedir caer en el de Am. Depende de si estamos en una u otra tonalidad, que como ya sabemos, son tonalidades relativas.

Pero, si el disminuido en G# puede resolver tanto en C como en Am ¿ por qué el G7 no pide resolver en Am? ¿ no me decías que tenían el mismo tritono ? ¿ no cumplían la misma función?

Exacto. el tritono que contiene el acorde de G7 es el generado por las notas F y B, y esas notas están en ambos acordes, o arpeggios, pero el disminuido, contiene más de un tritono. Además del mencionado, también contiene el ge-

nerado por las notas G# y D, y éste último, es el que crea tensión para ir a Am. Es por eso, que si lo hacemos sonar de manera lineal desde la tónica G#, la tendencia sería ir a Am. Todo esto, como digo, de manera lineal.

¿Algo más que saber sobre el disminuido?

Sí, podría resolver en algún otro acorde. También encierra más particularidades, pero de momento nos quedamos con esto, que si no, no empezamos a aplicar nada.

Vamos a tocar una línea melódica como en anteriores números, pero en este caso, lo haremos combinándolo con el esquema disminuido.

En el anterior número, la secuencia era: G7 / C / Db7 / C /

Ahora sustituimos el Db7 Por el Bdim

Moderate ♩ = 120

G7 C Bdim C

Fig. 1



Ok. Y a continuación, lo combinamos con el G7

G7 / C / G7 Bdim / C /

Moderate ♩ = 120

G7 C G7 Bdim C

Fig. 2

Fig. 2



Perdón si suena muy básico, pero es la mejor manera de que se vea de manera clara.

Una vez interiorizada la lección, podremos ponernos más cansinos con las posibilidades técnicas y melódicas. Dejaremos la pirotecnia para la siguiente entrega.

Con el disminuido, se abren muchas posibilidades de fraseo. En el próximo número lo extenderemos un poco más.



MAGAZINE
BAJOS
& BAJISTAS

VISITANOS
Y CONOCE
TODO
SOBRE
EL MUNDO
DEL BAJO
ELÉCTRICO



VOCABULARIO: APRENDIENDO DE LOS MAESTROS

Álvaro Domene

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

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

Este proceso nos servirá para descubrir diferentes enfoques melódicos, armónicos y rítmicos sobre una misma situación, por lo que podremos aumentar nuestro vocabulario y paleta de colores de la que disponemos a la hora de improvisar.

He transportado las tres frases a Do Mayor, para facilitar su aprendizaje y la comparación entre ellas.

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

John Coltrane

The image shows a musical score for a John Coltrane phrase in 4/4 time. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The progression is Dm7, G7, and CΔ. The melody starts with a descending line from G4 to G3, then ascends chromatically to G4. The fretboard diagram below shows the corresponding fingerings for guitar: 8-7-6-5 for the first measure, 7-5-4 for the second, and 5-4-5-7-4-5-7 for the third. The final measure shows a whole note G4 with a finger number 8.

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

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

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

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

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

Lee Konitz

The image shows a musical score for Lee Konitz's solo. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody starts on the eighth measure, marked with an '8'. The notes are: F#4, G4, A4, Bb4, Bb4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Above the staff, the chords are labeled: Dm7b5, G7b9, and CΔ. The bottom staff shows guitar fingering for the same notes: 14-12-11, 13-12-10, 13-12, 10-9-8, 11-10-8, 11, 8, 10-9-10, 10.

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

Si analizamos la frase entera, podemos darnos cuenta de que parece que Konitz “ignora” el acorde Dm7b5 y se centra en extender, desde el comienzo de la progresión y frase, el sonido del G7 hasta la resolución y final de las mismas. Éste enfoque permite más espacio al improvisador y hace que la tensión del acorde V dure el doble, por tanto la resolución es más notable ya que pasamos de mucho grado de tensión a una resolución muy consonante.

Como curiosidad, vemos que la frase es, en su mayoría, descendente.

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

El final de la frase es un buen ejemplo de resolución tanto rítmica como armónica, ya que su elección de notas y fraseo definitivamente ayudan a traer la frase de “vuelta a casa” después de haber tocado tantos colores de fuera de la tonalidad en los compases anteriores.

Es curioso que a pesar de tener un lenguaje en común como es el bebop, Coltrane y Konitz enfocan la misma progresión desde ángulos muy diferentes.

La tercera frase es del genial guitarrista y maestro John Stowell.

Este ejemplo es sobre la variante menor de la progresión II-V-I.

John Stowell

5

Dm^{7b5} G7^{b9} Cm

TAB

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

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

En el siguiente compás, continúa con esta idea de usar arpeggios sustitutos y asciende con un arpeggio de Fm7b5 sobre G7, destacando así las tensiones b9 y b13 además de las notas guía de G7. De nuevo, el arpeggio sustituto tiene su origen en la armonía de la Menor Melódica, en este caso, de Ab.

(Si tenéis interés en profundizar en este concepto, os recuerdo que en el número 19 de Cutaway hablé de los arpeggios sustitutos con más detalle.)

Por último, resuelve la frase con un giro típico del Bebop que incluye un acercamiento cromático a la tónica del acorde I.

De nuevo, una interpretación totalmente diferente a las otras dos frases, aunque con elementos en común muy fuertes, como el principio de tocar las notas guía en tiempos fuertes y cromatismos en los débiles.

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

Para finalizar, propongo tres ejercicios:

1 - Practicar los ejemplos en todas las tonalidades y usando diferentes posiciones y registros de la guitarra.

2 – Usando los conceptos vistos, variar las frases de los ejemplos añadiendo, quitando y sustituyendo notas, contrayendo o expandiendo el ritmo...no hay límite. Crear vuestras propias frases usando las mismas ideas.

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

¡A practicar!



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

¡VISÍTANOS!



AMERICAN ROOTS SERIES:

ACOUSTIC BLUES RURAL

Buenas. En este número nos vamos a introducir en el apasionante mundo del Blues Rural, es decir, de los comienzos del Blues. Además de empezar a investigar en la técnica del Finger Picking.

Lo primero un poco de historia: El Blues nació entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en las interminables jornadas laborales de los esclavos afroamericanos emigrados a los Estados Unidos, donde su vía de escape del trabajo eran los cánticos.

Estos cantos estaban cubiertos de dolor y depresión, y la palabra coloquial que describía esta sensación era “blue”. Estos cantos, se basaban en “Pregunta-Respuesta”, normal-

mente el líder del grupo cantaba un verso y el resto de los trabajadores lo respondían. De esta forma nosotros tenemos que comprender y aprender el Blues, como una música de Pregunta-Respuesta, no como un desarrollo melódico a través de los 12 compases establecidos.

En 1912 W.C. Handy, conocido como el “Padre del Blues”, publicó “Memphis Blues”, y a partir de ese momento, la industria discográfica se hizo eco de esos cánticos y empezó a buscar talentos dentro de los trabajadores.

Existen grandes nombres como Willie Dixon, Charlie Patton, Ma Rainey, etc...pero sin duda, el más conocido en nuestra comunidad es Robert



Johnson, que es que ha conseguido relacionar la denominación de Blues Rural con su nombre.

Los ejemplos que vamos a ver están basados en un Blues de 12 compases en la tonalidad de E, y con la técnica de Finger Picking.

Uno de los aspectos más importantes de esta técnica en el estilo, es conseguir mutear con la palma de la mano derecha el bajo, y las notas agudas, dejarlas libres.

Hay que tener en cuenta, que por lo general el Blues Rural, es música vocal, y que de vez en cuando, se acompañaban de algún instrumento,



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.

como la guitarra. Así que, piensa en estos dos ejemplos como acompañamiento a la voz. Escucha a Robert Johnson y me comprenderás...

Recuerda que siempre es imprescindible escuchar el estilo, para poder llegar a darle su feeling.

Espero que os haya servido la lección de este número, y sobre todo, que os ayude al desarrollo personal.

Si tenéis cualquier consulta, no dudéis en poneros en contacto conmigo a través del mail. Salud!!

Ejercicio 1 MP3 

TAB Ejercicio 1 

Ejercicio 2 MP3 

TAB Ejercicio 2 

ADEREZANDO TUS BENDINGS

Sencillos trucos reunidos para maquillar tus bendings de siempre

Micky Vega

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.

Ej. 2



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.

Ej. 3



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.

Ej. 4



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

Ej. 5



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 trucos 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.

Backing track

Cutaway

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

109

Dirección

José Manuel López

Colaboradores

Álvaro Domene

Cristian Camilo Torres

José Luis Morán

Fer Gasbuckers

Juan Brieva

Micky Vega

Nacho de Carlos

Ximo Castro

Maquetación

Joan Sánchez

Nota Legal:

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

ISSN 2660-9053 CUTAWAY
