

Cutaway

GUITAR MAGAZINE

Entrevista Julian Lage

Fender 65 Stratocaster

Positive Grid Spark Mini Vai

Nobels ODR-1X

Problemas en el mástil de la guitarra
Fuentes de alimentación

Nº 111 abril 2025

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

sumario 111

05	Entrevista Julian Lage
11	Guitarras Fender 65 Stratocaster
16	Amplificadores Positive Grid Spark Mini Vai
21	Pedales y Efectos Nobels ODR-1X
25	Luthier Problemas en el mástil de la guitarra
28	Taller Fuente de alimentación
31	Casi Famosos
32	Multimedia
33	Didáctica La columna inestable XXXVII
35	Aprendiendo standards
38	II-V-I Tocando los cambios 1ª parte
41	Slash Chords

Editorial

Si la palabra prodigio se le puede asignar a un guitarrista ese es Julian Lage. Fue el tema del cortometraje documental de 1996 Jules at Eight. A los 12, actuó en los Premios Grammy 2000.

Tres años más tarde, se convirtió en miembro de Stanford Jazz Workshop en la Universidad de Stanford. Con una formación clásica en el Conservatorio de Música de San Francisco, también ha estudiado en la Universidad Estatal de Sonoma y en el Colegio de Música Ali Akbar. Se graduó en Berkeley College of Music en 2008.

Ese es el inicio de su currículum, charlamos con él para hablar de música y guitarras... lo que más nos gusta.

Por otra parte revisamos un pedal de esos que se reivindican con el paso del tiempo y comienzan a alcanzar valores increíbles es en mercado. Veremos una de sus últimas versiones, a ver en que se asemeja, el Nobels ODR-1X.

Una buena y variada sección de didáctica más el resto de las habituales conforman este número que seguro os entretiene durante buenos ratos.

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

TELECASTER® AMERICAN ULTRA II

La Telecaster American Ultra II representa el ápice del diseño, el rendimiento y la artesanía moderna de Fender. Disfruta de los contornos de cuerpo aerodinámicos, de los acabados nuevos y llamativos, y de nuestros mástiles de cuatro partes de rápida ejecución. Además, descubre las nuevas pastillas Ultra II Noiseless™ Vintage Tele® para sonidos cristalinos, gruñidos potentes y el característico twang de la Tele.

Fender®





Julian Lage

Para el nuevo número tuvimos en exclusiva el bien conocido Julian Lage quien estuvo conversando con nosotros acerca de su carrera, sus proyectos y su forma de ver la guitarra y música. Siempre es corto el tiempo cuando se esta con músicos de este calibre pero también nos recibió con la humildad que caracteriza a los grandes. ¡Veamos!

Por Cristian Camilo Torres

Hola Julian, es un honor tenerte con nosotros. De seguro no me recuerdas pero nos conocimos en 2017 en Freehold NJ en un concierto del dúo acústico que tenías con Chris Eldridge.

Oh claro que si, ahora que lo nombras si recuerdo esa noche, el tiempo vuela.

¿Cómo fueron tus inicios en la guitarra?

Creo que la música que siempre quise tocar fue Blues... John Lee Hooker, Stevie Ray Vaughan, BB. King, esto por nombrar algunos.

Mi papá tocaba la guitarra y mi mamá siempre estaba escuchando algo nuevo, así que siempre hubo música rodeándome, ese fue el modo en que comencé y pasaron unos 4 o 5 años hasta que me acerqué al Jazz.

Simultáneamente siempre estuve muy cerca de la guitarra acústica y de la música de personas como David Grisman y Béla Fleck, ellos me causaban curiosidad y admiración por su combinación de jazz y música tradicional americana, su música

combina distintos elementos pero fue ahí en donde mi atención se fue hacia el jazz.

¿Hubo un momento en el que pensaste "Quiero ser músico" ? ¿Cómo llegaste a dedicarte de lleno a la música?

¡Qué buena pregunta! Creo que conscientemente nunca pensé en algo como "Esto es lo que debo hacer seriamente, creo que mi interés genuino siempre era que me divertía y que quería aprender muchas cosas.

Tuve suerte, comencé a tocar con personas y a tomar clases que me permitieron acercarme a una comunidad de música y músicos que me inspiraban a trabajar cada día más fuerte. Quería ser tan bueno como ellos así que eso me mantenía motivado todo el tiempo, esto sin preocuparme por nada más...

¿Hay algo en tu forma de tocar con lo que no te sientes cómodo? Trabaja en ello. ¿Algo que quieres aprender? Trabaja en ello, así siempre lo he pensado. Creo que fui afortunado al estar rodeado de muchas personas que tuvieron ese interés genuino por la música y eso me contagió.



Durante ese tiempo hacía muchos tours, comencé a grabar más y bueno, ahí comenzó lo que sería como un trabajo.

Han pasado muchas cosas y mucho tiempo pero yo sigo siendo el mismo, simplemente quiero tocar guitarra, mejorar lo que siento que debo mejorar y poder ser mejor cada día.

Naciste en California, ¿cómo llegaste a NYC?

Crecí en la parte norte de California, la escena musical de ese lugar es gigante y había muchísimo por aprender. Sentía que aunque estaba muy bien ahí, quería ir al lugar en el que se respiraba esta música, pensé en que si tenía esa oportunidad la aprovecharía de inmediato.

Luego de ello pude ir a Berklee College of Music en Boston, estuve allí por 4 o 5 años y luego me mudé a NYC. Estuve en New York por 11 años y bueno, ahora vivo fuera de la ciudad



muy importante para mi, comencé a tocar con muchos músicos increíbles como John Zorn y Jim Hall, personas que estaban en la escena musical de la ciudad y de quienes aprendí muchísimo.

No hay nada mejor que estar rodeado de música y músicos tremendos... también tuve la fortuna de estar con muchos cantantes y compositores, gente que tocaba distintos tipos de música.

Creo que todos los lugares del mundo tienen algo musicalmente especial sucediendo... pasó que estuve en NYC y ese es uno de los lugares en donde todo converge, con esto quiero decir que llega música y bandas de muchos "territorios"... ¿me explico? Piensa en el "Nashville sound", "Oklahoma sound", "Chicago sound", etc.

Algo muy valioso del jazz es que suena distinto en todas partes, cada persona, influencia musical, estilo... todo eso hace que sea único.

¿Nacho Guitars?

Nacho es una persona completamente apasionada por las guitarras, ama completamente el instrumento y su historia y al mismo tiempo respeta y valora y entiende su historia, eso incluye un modo de entender y pensar acerca de guitarras que no son Fender.

Hay un libro que escribió, se llama "The Pinecaster Book", ahí habla sobre toda la evolución de las guitarras desde los años 1.920. ¿Por qué es esto importante? Creo que Nacho y yo compartimos el mismo sentimiento por la guitarra, desde distintas perspectivas, ambos queremos saber la historia y por qué la gente hizo lo que hizo, esto me ayuda en mi música y a él en la construcción de guitarras.

La primera vez que toqué una de sus guitarras sentí algo distinto de inmediato, no es que sea solo una guitarra que está pensada para verse y sonar como una antigua, es diferente por-

que puedes sentir algo como que tiene una historia, una historia y música dentro de ella.

Se siente distinto, suena distinto. La guitarra se comporta de la forma más natural, la construcción aporta muchísimo a la forma en la que tocas, el peso y balance es fantástico y esto es genial, por esto me emocionó desde el principio.

Creo que es importante recordar que la guitarra es un instrumento que debe trabajar con otros instrumentos, es como una orquesta, una orquesta de jazz...

Siento que las guitarras de Nacho tienen un timbre y sonoridad que se ajusta muy bien a distintos formatos e instrumentos, su sonido es balanceado lo que permite que se adapte muy bien, extremadamente bien a múltiples formatos.

Mi guitarra Nacho tipo Tele tiene un carácter muy particular debido a la combinación de pastillas (una tipo

Gretsch), es muy estable y no tiene muchos bajos o agudos, es bastante plana pero funciona muy bien con mi música y estilo.

Creo que la Telecaster es un buen punto de partida para mi música.

¿Es la Telecaster tu guitarra principal por estos días?

Por estos días es la Telecaster pero me encanta el modelo que tengo con la gente de Collings, es una de las mejores guitarras que he tocado.

Tengo un par en casa desde la que se consigue comercialmente hasta los primeros prototipos que hicimos, ¡son instrumentos increíbles!

Ahora toco más la Telecaster debido a que tengo un repertorio que comparte guitarras eléctricas y acústicas y me es más sencillo pasar de la Tele a la acústica, esto por cosas de la escala y el tamaño.

Soy sensible a dichos cambios y me toma un poco de tiempo ajustarme por completo. Pero Cris, debes saber que las Collings Guitars son simplemente fantásticas.

Cuéntame sobre amplificadores ¿qué prefieres?

Me gustan los amplificadores pequeños de válvulas, los Deluxe son mi elección principal, casi siempre solo uso uno.

Para el más reciente disco usamos dos amplificadores: Un Deluxe y un Tweed Champ pero no buscábamos una imagen estéreo, estábamos buscando no usar pedales para distorsión, queríamos un poco de compresión en el sonido así que usamos el Tweed a un volumen muy bajo para ello.

El Deluxe es al menos un 90% del sonido y hay un poco de sonido distorsionado viniendo del Tweed. De



nuevo, no fue un sonido estéreo pero si algo balanceado entre los dos amplificadores.

En mi opinión, es adecuado usar una sola fuente de sonido en ensambles de jazz (es decir un solo amplificador), ... no me interpretes mal... dos amplificadores es maravilloso pero puede terminar sonándose los por encima de los demás miembros de la banda.

Es como pensar en algo geográfico, cuando escucho el sonido quiero saber en dónde está lo que llega a mis oídos... ¿escucho el bajo? Oh, ahí está, en esa parte del escenario ... etc. No me gusta sentir que la guitarra viene de todas partes y el bajo y la batería solamente de la mitad del stage. Bueno, ya sabes, es mi forma de pensar, nada más.

Presto muchísima atención al volumen en el que toco, por eso me gusta que todo este balanceado... esto lo aplico a las guitarras, amplificado-

res... a mi propia forma de tocar. Me gusta mantener mi configuración simple, así me siento muy bien.

Cuéntanos acerca de tus proyectos.

Bueno, por ahora seguiré haciendo tours con mi nueva música, me gustaría volver a tocar con Chris Eldridge porque ese es un formato al que le tengo mucho cariño y la música es siempre increíble e inspiradora.

Vienen muchas fechas con mi proyecto acústico solista, también algunas colaboraciones con muchas personas... no puedo adelantar mucho por ahora pero si puedo decirte que vienen distintas cosas con gente como John Zorn y Joe Lovano, esto más el trio con el que usualmente toco.

Gracias por tu tiempo Julian, siempre es bueno verte y conversar.

Gracias Cris, ha sido un placer para mi.



TRAVEL SPRUCE

YOUR EVERYDAY COMPANION
FOR ADVENTURES ON THE GO!

FENDER

65' Stratocaster

UNA GUITARRA ICONO

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



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

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

PALA Y MÁSTIL

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

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

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

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





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

CUERPO Y ELECTRÓNICA

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

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

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

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

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

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

Aquí el acabado de la nitro se ve muy interesante.

SONIDO Y CONCLUSIONES

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

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

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

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

José Manuel López

Ficha Técnica

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



A Cordoba Fusion 12 Cinnamon Burst acoustic guitar is the central focus, standing upright on a stage. The guitar has a rich, dark wood finish with a prominent grain pattern. To its right is a black metal stool with a wooden seat and a brown leather strap draped over it. To the left, a portion of a black amplifier is visible. The background consists of dark, draped curtains, and the floor is a dark, polished surface. The lighting is dramatic, highlighting the guitar's body and the stool.

Córdoba®

FUSION 12 CINNAMON BURST

STAND OUT FROM THE CROWD WITH
A CÓRDOBA EXOTIC TOP ACOUSTIC



POSITIVE GRID SPARK MINI VAI

Positive Grid hizo su aparición como compañía en 2013, fundada por un equipo de músicos y técnicos y que consiguieron una cierta relevancia proponiendo productos, fundamentalmente de software de modelado de sonido y de hardware, sobre todo amplificadores.

Como ellos mismos dicen, la misión es crear herramientas inteligentes y en conexión que faciliten la creación para los músicos.

Dentro de su catálogo encontramos los amplificadores de guitarra que a su vez incluye la Smart Guitar Amps donde se ubican los Spark que son fundamentalmente amplificadores de práctica.

El primer Spark ya prometía y la marca ha seguido fabricando amplificadores diminutos que que suenen como si fueran diez veces más grandes y controlados con una eficaz app.

Estos amplificadores han elevado drásticamente el listón de los amplificadores de práctica portátiles, alimentados por batería y controlados por smartphones. Aquí vamos a revisar el Positive Grid Spark Mini Vai, el primer signatures de la marca.

Positive Grid Spark Mini Vai

Construcción, controles

El amplificador portátil viene en un formato cubo y está diseñado por Steve Vai una de las estrellas de la guitarra de los últimos 40 años y ganador de tres Grammys. Viene con un cable de jack de cubierta trenzada color burgundy idéntico al tolex que recubre la carcasa.

Tiene un peso de 1.5 kg y sus dimensiones son 146.5 x 123 x 165 mm.

Hay que destacar estéticamente la rejilla frontal con un estampado mandala atractivo muy en la onda de Vai.

El amplificador de 10 vatios en Clase D cuenta con la misma funcionalidad de modelado que un Spark MINI normal, pero los cuatro preajustes accesibles a través del panel frontal han sido diseñados por el propio Sr. Vai y, al parecer, llevan el nombre de su colección de salsas picantes: Fresh, Mild, Hot y Fire.

Se pueden seleccionar desde el control PRESET situado en la parte superior del amplificador al que acompañan el resto de controles GUITAR y MUSIC además de la entrada de jack. El resto es de serie: el impresionante hardware y software siguen presentes.



El control GUITAR y el MUSIC son controles de volumen que actúan sobre lo que indican.

Presenta dos altavoces de 2" Custom Designed y un altavoz pasivo (passive radiator) que emplea la presión del aire de los conos de sus compañeros para mejorar el sonido.

En la parte trasera nos encontramos con el botón de encendido y el del afinador.

Fresh, Mild, Hot y Fire

Veamos cuales son las particularidades de los presets accesibles desde los controles del panel.

En Fresh, Vai propone un enfoque bastante estándar para definir un sonido limpio que viene dado por un compresor conectado a un amplificador tipo Roland JC-120 seguido por chorus, delay y reverb, tan brillante y claro como cabe esperar.

La inclusión del compresor asegura la pegada en la interpretación.

Mild ofrece un sonido de overdrive de baja ganancia bastante agradable, hay un pedal de tipo Klon que va a un amplificador estilo Tweed con un poco de tap-delay.

Es un tono bastante provisto de medios que consigue una sonoridad propia del blues, muy expresiva.

Con Hot nos adentramos en un territorio de ganancia bastante alta: hay un overdrive atenuado que se conecta a un amplificador de válvulas vintage. Es un sonido controlado y bastante bueno para el ritmo, o... lo sería, pero una vez más se ha aplicado una pizca de delay y reverb al final de la cadena de señal.

Suena bien para solos, pero dado que Fire también está empapado de reverb y delay, quizás hubiera sido prudente reservar al menos un slot de



hardware para un sonido más seco. Como luego veremos se puede sobreescribir el preset desde la app, así que todo tiene solución.

Como era previsible el Fire está verdaderamente supersaturado y reple-

to de una reverb muy expansiva y un plate delay muy presentes.

El sonido es divertido incluso así tan saturado y con poca opción de matices, está claro que no buscas sutileza en una elección así. Si ninguno

de estos cuatro presets te convence, siempre puedes editarlos, crear tu propio patch o descargar sonidos de otros con la app

App, conectividad

Particularmente la pantalla de un smartphone es lo último que quiero cerca de mi para tocar la guitarra y los grandes fabricantes de equipos pueden seguir siendo desarrolladores de aplicaciones mediocres. Algunos grandes productos se han quedado con aplicaciones defectuosas y poco intuitivas para controlarlos.

Pero el Spark MINI prácticamente no tiene controles en el amplificador, más allá del volumen y el selector de presets.

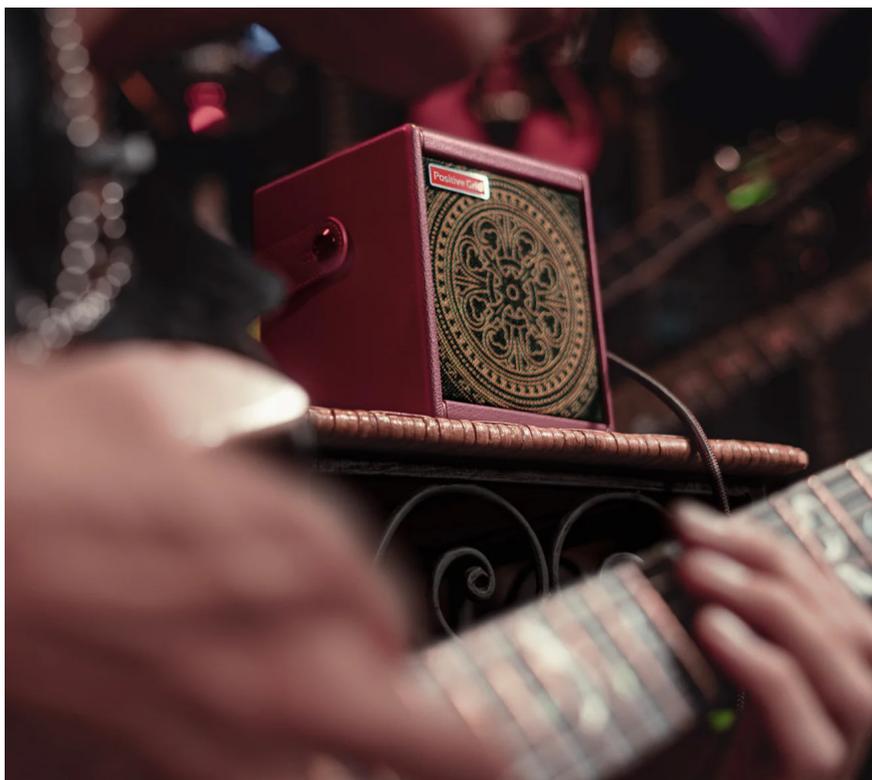
Por lo tanto, Positive Grid es muy consciente de que la aplicación debe funcionar de la mejor manera posible; de lo contrario, podrías comprar un pisapapeles en vez de un ampli.

La aplicación es gratuita, ocupa poco espacio en el teléfono y, lo más importante, funciona exactamente como se espera. Los presets se guardan y cargan rápidamente. Puedes buscar patches creados por usuarios sin complicaciones.

También puedes reproducir vídeos de YouTube directamente desde la app, con tablas de acordes generadas automáticamente y presets de tono sugeridos.

Las herramientas de práctica son muy prácticas, valga la redundancia, el amplificador y los modelos de efectos suenan como deberían: es una app que no te estorba y te deja tocar sin más.

En cuanto a la conectividad, mi teléfono mantuvo una conexión muy estable con el amplificador una vez emparejado, en las raras ocasiones en que se desconectó, la reconexión fue siempre con solo pulsar un botón.



Además, la aplicación indica claramente el estado de la conexión, incluyendo indicadores independientes para determinar si la conexión es solo para reproducción multimedia o para controlar el amplificador.

Este nivel de información es excelente y refleja el enfoque de todo el sistema.

El modelo ha sido claramente entrenado con una serie de preajustes "buenos", incluso si propones algo completamente absurdo aún obtienes una selección de sonidos útiles. Pero pídele un tono metálico y te lo dará, pídele un overdrive ligero y te lo dará...

El Positive Grid Spark Mini Vai es una buena variante del Spark MINI que hará felices a los fans de Vai, sus cuatro presets son divertidísimos y un buen punto de partida para tus propios sonidos shredded.

Will Martin



NOBELS ODR-1X

La última versión del “Arma Secreto” de los pistoleros de Nashville

Nashville (Tennessee) tiene un envidiable circuito de clubes con música en vivo, estudios de grabación trabajando a destajo y sellos discográficos activos. Fue apodada “Music City” hace más de un siglo por ser la cuna del Country y albergar a guitarristas de reconocido talento; desde los pioneros Scotty Moore, Jerry Reed o Chet Atkins (inventores del Travis-picking y el Rockabilly) hasta Johnny Hiland, Brent Mason, Guthrie Trapp o Tom Bukovac, responsables del “Nashville Sound” actual y de las grabaciones de muchos cientos de discos que siguen influyendo a artistas de todo el mundo.

Centrándonos en el impecable sonido de guitarras que se factura en esa ciudad tocada por la varita, hace pocos años empezó a popularizarse un overdrive que pasó desapercibido o fue más bien infravalorado desde su nacimiento en 1993 y ahora se ha bautizado como “el arma secreta de los guitarristas de Nashville” consiguiendo el estatus de OD legendario y la consiguiente revalorización estratosférica de su primera tirada en el mercado de segunda mano.



Hablamos del Nobels ODR-1

Un poco de historia

En el verano de 1992, volviendo de un viaje a Barcelona para contactar con distribuidores, Kai Tachibana (ingeniero nacido en Hamburgo, creador y responsable de la magia de Nobels) decide empezar a desarrollar una línea de pedales para guitarra ya que los anteriores productos de la marca, siendo quizás proyectos más ambiciosos, no tenían mucho éxito.

Así, en la primavera de 1993 comenzó la producción del ODR-1 y poco después la marca alemana competía en las vitrinas con Boss, Ibanez y la escasa variedad de fabricantes que se dejaban ver en las tiendas españolas de la época.

Eran pedales baratos, hechos en Corea y de estética poco agraciada que pasaban inadvertidos para los adolescentes furiosos que aspirábamos a hacer ruido con un Metal Zone y

nuestros horribles amplis a transistores sin tener ni idea del concepto de “overdrive transparente”.

A siete mil kilómetros y en Tennessee, ese mismo año, Tom Bukovac ya des-puntaba como guitarrista de sesión. Siendo usuario de Tubescreamers, como todos los “pro” americanos, en la tienda “Mike E’s Guitar Ranch” (La Vergne) prueba por primera vez un Nobels ODR-1 y le estalla la cabeza.

Desde entonces y hasta hoy lo ha incluido en su set de directo y estudio, contagiando a todo el que se cruza en su camino (Tim Pierce, Rick Beato, Pete Thorn, Guthrie Trapp...) y convirtiéndose en el mayor embajador de la marca sin ningún tipo de contrato comercial ni remuneración; así es Tom. Quizás, con su canal de Youtube (Homeskoolin’), sea el promotor de la histeria colectiva centra-

da en la caza y captura de un pedal que costaba treinta dólares el siglo pasado.

Han pasado los años, la producción cambió de país y el modelo se ha actualizado varias veces mejorando pequeños detalles para hacerlo más consistente y duradero ya que, en las primeras unidades, la alta tolerancia de los valores de algunos compo-



mentales hacía que tu pedal no sonase exactamente igual que el de tu vecino.

El nuevo NOBELS ODR-1X

Así se llama el último modelo comercializado por la marca y, como fanático del sonido Nashville y de Tom Bukovac, me moría de ganas de probarlo. Aquí os muestro mi impresión tras testarlo en dos contextos diferentes, enchufada a un amplificador (Marshall Class 5) y conectada a mi portátil mediante una tarjeta de sonido Scarlett 2i2 y pasando por un previo Strymon Iridium.

Características

A pesar de su color verde, no tiene nada que ver con un Tubescreamer ni es el típico overdrive con una acentuada curva de medios. Su creador se inspiró en un viejo Fender Bassman Blackface y en la reacción suave de éste con el control de volumen de

cualquier guitarra que conectaba, que aumentaba o disminuía su saturación de una manera lenta y continua sin modificar su timbre o carácter.

Este concepto lo extrapoló exitosamente al pedal, dotándolo de un drive uniforme y cálido gracias a varios filtros de paso bajo colocados tras la sección de saturación que evitan el sonido estridente y lo convierten en transparente y musical.

Controles de Drive y Level

Hasta aquí ninguna novedad, con el primero ajustas la saturación del pedal y con el segundo controlas el volumen de salida. Interactúan muy bien entre sí.

El control de tono "Spectrum"

Aquí está la magia. Los pedales comunes usan un filtro ajustable simple como EQ; esos clásicos controles de "Tone" o "Treble", en realidad, sólo reducen las frecuencias altas añadidas

por la propia electrónica del overdrive. Kai Tachibana diseñó el control de doble filtro, al que llamó "Spectrum", que no sólo sube o baja los agudos habituales sino también los medios bajos (~300 Hz) permitiendo obtener sonidos realmente utilizables en todas las posiciones del control.

Bass Cut

(Control de recorte de graves)

Este pequeño potenciómetro es un acierto. Optimiza el rendimiento de las pastillas dándoles más definición, claridad y menos barro. En anteriores versiones ya existía un switch que hacía esta función y cancelaba frecuencias graves pero no era gradual y no permitía un ajuste tan preciso ni experimentar tanto.

Gain Boost

Esta opción, aunque no la he usado mucho, hace que el pedal sea más

versátil si cabe. Se me antoja demasiado "moderna" para mis recursos pero estoy seguro de que Pete Thorn le sacaría mucho partido.

Remote

Permite conectar un footswitch para activar y desactivar la unidad desde otro lugar.

El ODR-1X incorpora también un switch interno al que se accede desde el hueco portapilas que nos permite seleccionar su funcionamiento como True/Buffered Bypass. Además es posible alimentarlo con fuentes de 9 a 18V que descubren particulares matices y merece la pena investigar.

En uso

Es un overdrive transparente, amable y crujiente, con algo más de ganancia que la versión standard pero con la posibilidad de contenerla y suavizarla en ambientes caseros. Drive y Level interaccionan perfectamente y otor-

gan una enorme sensibilidad a los potenciómetros de volumen de cada pastilla de la guitarra. El concepto "Natural Overdrive" queda clarísimo desde el primer segundo, no es arenoso sino muy Hi-Fi y hace que suenes definido, es imposible no destacar en cualquier mezcla.

Enchufado al portátil, pasando por mi Iridium y la tarjeta de sonido, destaca su nitidez y buena respuesta con las emulaciones Fender y Marshall, aprovechable con todos los niveles de gain del pedal y recortando volumen hasta el 7 en su modo más extremo. Conectado al amplificador (combo Marshall Class 5) conserva un carácter dulce y elástico, cristalino y natural, nada áspero. Bajando el volumen del pedal resuelves tus problemas con los vecinos y el ampli suena agarrado y con cuerpo.

Conclusiones

Tocar con él se convierte en algo cómodo. Es un pedal elástico y nada rudo que añade músculo a la guitarra pero manteniéndola siempre en su lugar, definida.

Se comporta muy bien en todo su espectro de ganancia y es menos ruidoso que otros pedales más caros con los que lo he comparado, por lo que se lleva muy bien en stack con ellos.

Destaco la claridad y versatilidad de este "Natural Overdrive" que además está mejor construido y es más estético que sus ancestros coreanos. No sé si con todo lo anterior dejo claro o no que me encanta.

Quiero dar las gracias a Fran y Guille, los "Tonebrothers" de [Rockbox @rockboxoverdriveshop](https://www.rockboxoverdriveshop.com) por compartir delirios musicales enviándome este pedal y por brindarme también la oportunidad de poder compararlo con un impoluto Nobels ODR-S, fechado en marzo de 1993, que forma parte de su colección particular y que ha desatado mi nostalgia. Esto no se cura.

¡Un saludo a todos y hasta el mes que viene!

[Fer Gasbuckers](#)

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

PROBLEMAS EN EL MÁSTIL DE LA GUITARRA

Juan Brieva

En mi trabajo de luthier, muchos clientes esperan que de un ajuste de su guitarra, salga una guitarra perfecta; por desgracia, la realidad es a veces distinta. No todos los mástiles son perfectos. Los mástiles pueden presentar numerosos problemas que pueden hacer un ajuste bueno imposible. Para solventarse requerirán de un nivelado de trastes o en el peor de los casos un planificado de diapasón y retrasteo (que se explicará en qué consisten y como se hacen en próximas entregas).

Debido a que estamos aprendiendo a ajustar guitarras y que debemos aprender a reconocer los baches que nos pueden salir en el camino, dedico este artículo a los problemas en los mástiles.

Aprender a reconocerlos nos evitará creer que todo lo aprendido hasta ahora no es aplicable a nuestra guitarra. Asimismo, ciertos problemas se pueden minimizar a través del ajuste.

Si bien voy a explicar en qué tipo de construcción son más frecuentes esos efectos adversos, no dejes de comprar una guitarra porque emplee ese tipo de construcción. Cualquier

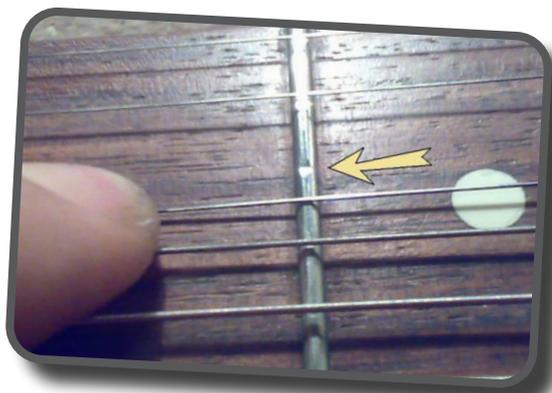


mástil, con cualquier tipo de construcción, puede ser perfecto por muchos años o bien dar problemas en un momento dado. Además, el nivelado de trastes, o en el peor de los casos, el planificado de diapasón y retrasteo pueden solucionar el 99,99% de todos los problemas que mencionemos.

Los problemas que suelen verse en los mástiles son:

1.- Desnivel de altura entre trastes. Algún traste puede estar más alto o más bajo que otros debido a una mala instalación, un deficiente nivelado o bien por golpes en algún traste. Si es así, el traste que esté más bajo que otro trasteará notablemente. Sólo se puede minimizar con elevar las cuerdas o bien con un nivelado de trastes. Estos problemas son habituales en guitarras de presupuesto económico.

El desnivel de trastes también se puede producir por desgaste de los trastes; típico de los trastes 2º y 3º en las cuerdas 1ª, 2ª y 3ª (ver foto 1).



Las mellas que se producen por el desgaste pueden producir trasteos en esas notas donde el traste esté desgastado. Si las mellas son leves y el traste tiene suficiente altura, se pueden corregir con un nivelado de trastes, y si fuesen profundas o el traste estuviese ya muy bajo, retrasteando la guitarra.

2.- Deformaciones en el mástil. La madera fluctúa con las variaciones de humedad y temperatura en el ambiente. Con los cambios climáticos la madera se contrae y se expande, debido a esas fluctuaciones, en algunas ocasiones puede retornar a un pun-

to anterior con deformaciones. Estos problemas se producen (de manera leve) en todas las guitarras cuyo mástil sea de madera por muy cara que sea la guitarra. No te extrañes si tu guitarra de 5000 euros ha producido algún problema.

Asímismo, un deficiente curado de la madera al ensamblar la guitarra puede producir problemas inevitables aunque metiésemos la guitarra en una urna con humedad y temperatura constantes.

Las deformaciones más habituales son las siguientes.

Mástil combado hacia atrás (figura 1). El mástil combado hacia atrás es uno de los más molestos, el alma de la guitarra (salvo en las de doble acción, raramente encontradas en guitarras de fábrica) sólo puede curvar hacia atrás el mástil, si el mástil presenta esa curva, el alma sólo puede empeorar el problema.

En estos casos, lo único que podemos hacer es aflojarla del todo y tal

vez usar unas cuerdas más duras que nos ayuden a torcer positivamente el mástil. Suele ser necesario planificar y retrastear la guitarra.

Mástil con “chepas” (figura 2), se suelen producir en la zona donde se une el mástil a la caja del instrumento. Es muy frecuente en guitarras acústicas y en guitarras con mástil encolado a la caja.

Cuando se presenta este problema hay trasteos muy pronunciados en los 3-5 trastes anteriores a llegar al cuerpo de la guitarra. Si bien se pueden compensar ligeramente con un ajuste de mástil más recto, su solución ideal es un nivelado de trastes.

En guitarras con cutaway, se suele producir principalmente por el lado de las cuerdas agudas.

Mástil que al apretar el alma recomba hacia atrás del traste 3 al 1 más que en el resto (figura 3). Este problema se produce frecuentemente en guitarras en las que la pala de la guitarra está hecha de otra pieza de madera



que el mástil, machihembrándose dentro del mástil a la altura del traste 2º o 3º (ver foto 2).

Este problema es muy difícil de compensar con el alma, nuestra única opción es aflojarla lo máximo que podamos y elevar las cuerdas.

Este molesto problema se puede corregir con un nivelado de trastes y en el peor de los casos con un planificado de diapasón y retrasteo.

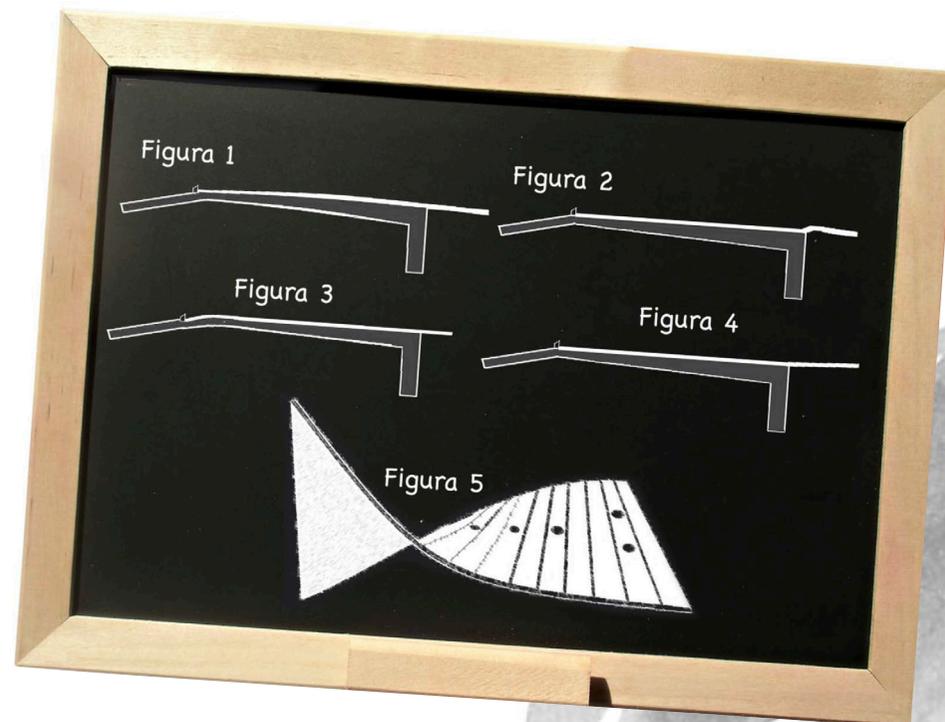
Mástil en el que el final del diapasón se eleva (figura 4). Suele producirse en guitarras archtop en las que el diapasón flota en su final, y en menor medida en guitarras con sistemas de angulado (no confundir con el alma)

de mástil mediante tornillos que fuerzan el ángulo del mástil respecto al cuerpo.

Se pueden compensar con un ajuste de mástil lo más recto posible aunque lo ideal es un nivelado de trastes. Es fácil de confundir con un mal ajuste del alma (mástil curvado).

Mástil que hace un “tirabuzón” (figura 5), se puede producir en cualquier tipo de construcción aunque es más notorio en guitarras con mástil realizado con tres piezas longitudinales. Es prácticamente imposible ajustarlos y suelen requerir un planificado y retrasteo. Es el más raro de los problemas mencionados hasta el momento.

3.- Incorrecta torsión y enderezamiento del mástil por culpa de un alma mal instalada o bien por problemas en la rigidez de la madera. No se deben confundir con los anteriores problemas. Suelen ser muy molestos y suelen ser complejos de arreglar incluso planificando y retrasteando el mástil.



En resumen

Saber interpretar estos problemas es una tarea compleja que requiere algo de experiencia. Mi intención es que este artículo te ayude a comprenderlos algo mejor. Si crees que tienes alguno de estos problemas, no desesperes. En ocasiones, puede deberse solamente a un mal ajuste del alma de la guitarra. Te recomiendo que acudas a un luthier, el cual evaluará el problema con su experiencia y te recomendará la solución que considere más aconsejable: o bien un nivelado de trastes o bien un planificado de diapasón y retrasteo, tras los cuales lo normal es que la guitarra funcione perfectamente por muchos años.

FUENTE DE ALIMENTACIÓN

El corazón de la bestia

E.Miralles

Vamos a empezar con una serie de artículos en los que haremos una descripción, sin entrar en cosas técnicas de difícil entendimiento, de cada una de las partes que componen un amplificador para guitarra o bajo. En el primer artículo vamos a conocer la fuente de alimentación.

La fuente de alimentación es la parte encargada de convertir la tensión alterna de la red eléctrica, en una o varias tensiones, que pueden considerarse a efectos prácticos como continuas. Éstas tensiones serán necesarias en diversos puntos del amplificador para su correcto funcionamiento.

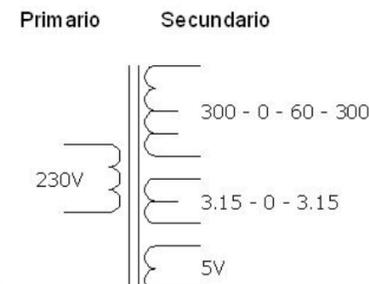
La fuente de alimentación está compuesta de los siguientes elementos: transformador, rectificador, filtro, regulador y salida.

El transformador es el elemento que se encarga de elevar o reducir la tensión alterna que nos llega de la red eléctrica para llevarla

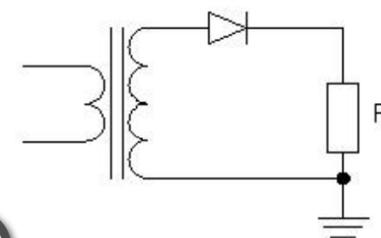
a unos niveles que nos interesen. En un amplificador a válvulas necesitamos típicamente cuatro niveles de tensión: la alta tensión (valores entre 300 y 365v de alterna son comunes), la tensión de alimentación de filamentos para válvulas de prevo y de potencia (típicamente 6,3v de alterna), una tensión de alimentación para los filamentos de la válvula rectificadora (típicamente 5v de alterna), y una tensión negativa para el bias de la etapa de potencia (por ejemplo 60v de alterna). En un transformador hay dos partes diferenciadas: a) La parte que recibe los 230v de la red eléctrica que se llama

primario, y b) la parte que proporciona las tensiones que acabamos de citar se llama secundario. En la **figura 1** tenemos el símbolo del transformador y un ejemplo de las tensiones en el primario y secundario.

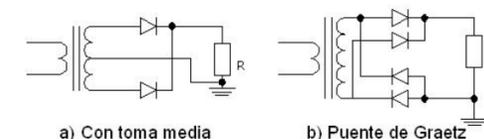
El rectificador convierte la corriente alterna en continua. Esto puede hacerse mediante diodos de estado sólido o mediante válvulas rectificadoras. En nuestro ejemplo utilizaremos diodos de estado sólido. Recordemos que una señal alterna está formada por dos semiciclos, el semiciclo positivo y el negativo, formando en su totalidad un ciclo completo. Existen dos tipos de rectificación: de media onda (**figura 2**) y de onda completa (**figura 3**). Se llaman así porque el primero sólo utiliza uno de los semiciclos de la señal alterna, y el segundo utiliza ambos semiciclos. Dentro del rectificador de



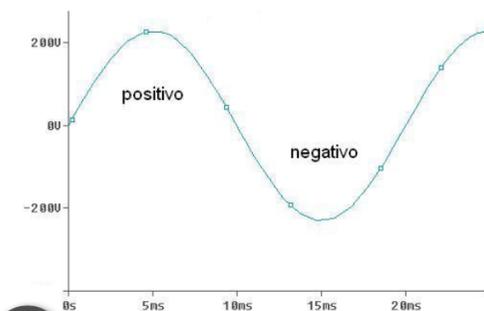
1 • transformador



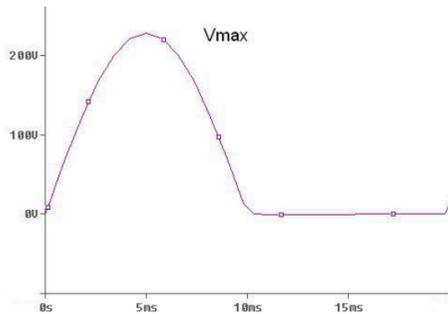
2 • rectificador de media onda



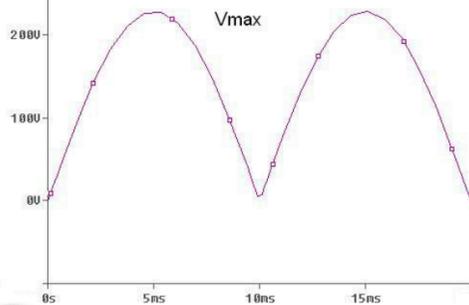
3 • rectificadores de doble onda



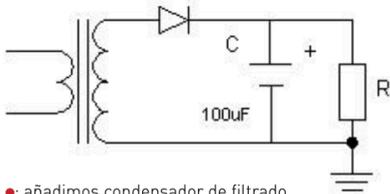
4 • señal alterna de entrada al rectificador



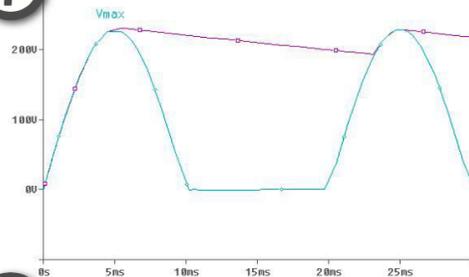
5 • señal rectificada en media onda



6 • señal rectificada de doble onda



7 • añadimos condensador de filtrado



8 • señal filtrada en media onda

onda completa podemos encontrar dos configuraciones: a) con transformador con punto medio y b) con puente doble de Graetz.

En realidad, con el rectificador no conseguimos que la señal alterna a la salida tenga un valor constante, lo que se consigue es una señal con forma de pulsos como la que podemos ver en las siguientes figuras (**figura 5 y 6**).

En la **figura 4** podemos ver la señal de entrada al rectificador con forma senoidal:

En la **figura 5** podemos ver la salida rectificada en media onda, en donde se aprecia que solo tenemos señal en el ciclo positivo de la señal de entrada.

En la **figura 6** podemos ver la salida rectificada en doble onda, donde se puede apreciar que tenemos señal para el ciclo positivo y negativo de la señal de entrada

Como podéis ver en las gráficas, esta señal aún dista bastante de parecerse a una señal de valor continuo que es la que necesita nuestro amplificador. Para conseguirlo, hemos de incorporar otro paso conocido como filtrado.

El Filtrado se hace mediante un condensador situado justo a la salida del rectificador y que se encarga de suavizar la bajada a cero que observamos en las gráficas anteriores. Para los ejemplos hemos tomado un condensador de valor 100uF, un valor muy común en amplificadores a válvulas.

En la **figura 7 y 8** podemos ver el filtrado

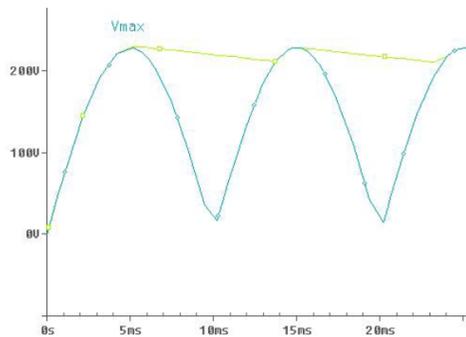


para rectificador de media onda: Se observa, superpuesta a la señal rectificada, la señal una vez filtrada.

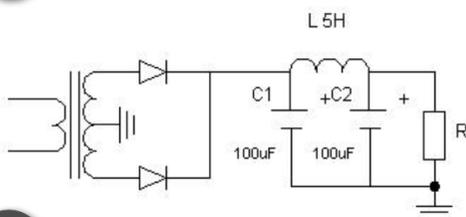
En la **figura 9** podemos ver el efecto del filtrado para rectificador de doble onda: Se observa, superpuesta a la señal rectificada, la señal filtrada.

Los más observadores os habréis dado cuenta de que en la señal filtrada hay una pendiente que empieza con un valor de Vmax

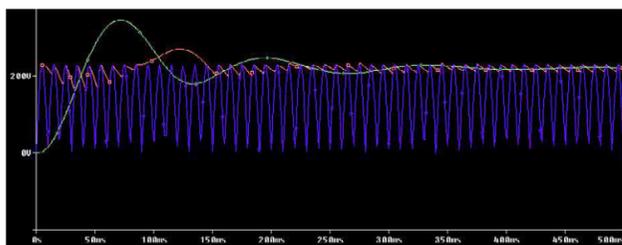
y alcanza otro valor menor. Esa diferencia se conoce como Rizado y puede disminuirse haciendo que el valor del condensador de filtrado sea mayor, por ejemplo de 220uF. La señal filtrada se parecerá más a una señal continua. Hay puntos del circuito en donde necesitaremos valores de tensión más pequeños o una tensión con menor rizado por ser puntos más sensibles. En estos casos se utilizan las redes LC compuestas por un choque (o bobina) y un



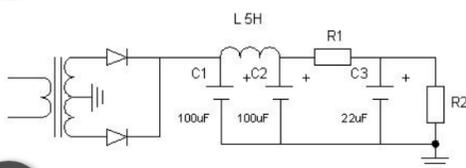
9 • señal filtrada en doble onda



10 • añadiendo red LC



11 • añadimos la red LC



12 • añadimos la red RC a la red LC anterior

condensador, y las redes RC compuestas por una resistencia y un condensador.

En la **figura 10** podemos ver un ejemplo práctico de utilización de una red LC y rectificador en doble onda:

En la **figura 11** vemos el resultado en el rizado que tiene la incorporación de una red LC. La señal azul es la señal rectificada, la señal en rojo es la señal filtrada, y la señal en verde es la señal una vez aplicada la red LC. Se observa como, tras unos milisegundos, la señal se estabiliza y ya es casi constante o continua. Con un nivel de rizado menor que antes.

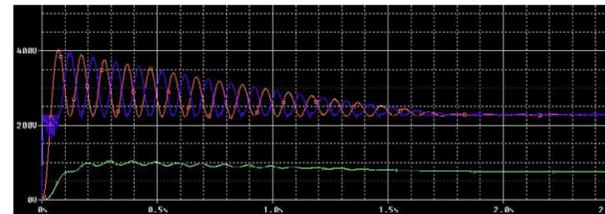
En la **figura 12** podemos ver un ejemplo práctico de utilización de la red RC junto con la red LC, con la finalidad de reducir el voltaje y mejorar aún más el rizado.

En la **figura 13** podemos ver el resultado en el filtrado al añadir la red RC, tomamos R1 con un valor típico de 10K. La señal en color verde representa la señal obtenida después de la red RC. Vemos como se convierte cada vez en algo más parecido a una línea recta de valor continuo. Al mismo tiempo vemos como el valor de tensión se ha reducido debido a la resistencia de 10K. Si hubiéramos puesto un valor menor, la reducción sería menor o si fuera un valor mayor, la reducción sería mayor.

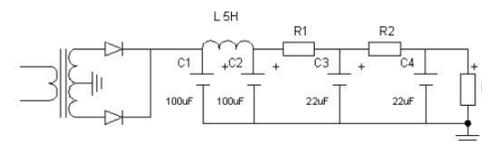
Podemos seguir añadiendo redes RC con el fin de conseguir tensiones de otros valores para otros puntos del circuito. En la **figura 14** se ha añadido otra red RC formada por R2 y C4.

El Regulador de tensión es un circuito integrado con tres terminales o patas (entrada, salida y referencia) que se emplea para conseguir una tensión estabilizada. Consigue un valor estable en la salida aunque a su entrada haya un valor no constante dentro de unos límites marcados por el circuito integrado. Normalmente su aplicación es para alimentar circuitos de conmutación en los cambios de canal en los amplificadores. Los circuitos de conmutación suelen llevar relés, optoacopladores, transistores, etc. Que necesitan tensión continua para su funcionamiento. Al regulador le entra una señal rectificada en media onda o en onda completa y filtrada, y a su salida se obtiene una señal continua estabilizada. El terminal de referencia suele conectarse a masa.

En el mercado encontramos reguladores típicamente de 5V, 6V, 12V, 24V y sus respectivas versiones para voltaje negativo. También existen reguladores ajustables que permiten variar la tensión de salida a nuestro antojo.



13 • señal obtenida después de la red RC



14 • añadimos otra red RC

“El transformador es el elemento que se encarga de elevar o reducir la tensión alterna que nos llega de la red eléctrica.”

LORD OF THE LOST/ OPVS



Lord Of The Lost presenta Opvs Noir el primer álbum con nueva formación. Una obra, una transformación, un regreso a la melancolía: OPVS NOIR no corre el riesgo de caer en la modestia, ni en su título ni en su opulencia musical. Y con razón: no solo será el primer álbum de una banda de seis integrantes, sino que también marca el comienzo de

una trilogía completa de álbumes, que se lanzará en múltiples ediciones, incluyendo, por supuesto, ejemplares de colección de edición limitada.

Cada volumen contiene 11 canciones, un total de 33 temas que no solo concluyen el capítulo deliciosamente excéntrico de Blood & Glitter, sino que también inician un regreso sin concesiones al núcleo oscuro de la banda.

Mientras que Lord Of The Lost ya se encontraba en el punto de mira de grandes escenarios, OPVS NOIR Vol. 1, que se lanzará el 8 de agosto a través de Napalm Records, representa un descenso seguro a profundidades emocionales previamente intactas.



SMITH / KOTZEN Black Light

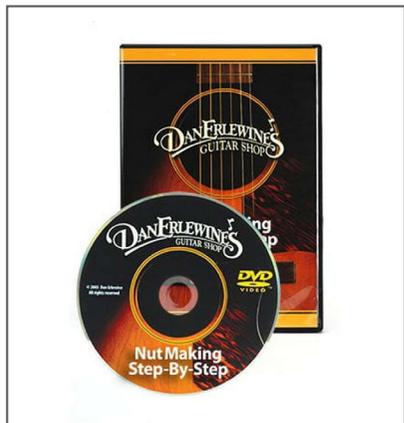


Adrian Smith y Richie Kotzen lanzan 'Black Light', el segundo single de su esperado próximo segundo álbum. Está acompañado por un videoclip dinámico entretenido y original, nuevamente producido y dirigido por Kevin y Richard Ragsdale, los conocidos videógrafos The Ragsdale Brothers (Alice Cooper, Slash, John Fogerty, Lenny Kravitz, Theory of A Dead Man), y presenta al dúo actuando con la bajista Julia Lage y el batería Bruno Valverde, junto con la acróbata, contorsionista del Circle Of Soleil, Gyulnara Karaeva.

"Black Light" fue una canción que estuvo a punto de no aparecer en el álbum. Y es una suerte que este aquí, es una canción que habla del engaño, donde la luz negra es una metáfora que revela la verdad sobre una persona que acecha bajo la sombra.

Sin querer el tema se ha convertido en un gran aliciente del álbum, incluso prestando su nombre a la mitad del título del álbum. Con la ayuda del fotógrafo británico John McMurtrie, también inspiró la portada del álbum con sus luces ultravioleta, recogiendo pintura especial en las guitarras Fender y Charvel custom de cada uno de los afamados guitarristas.

DAN ERLEWINE'S NUT MAKING STEP-BY-STEP DVD



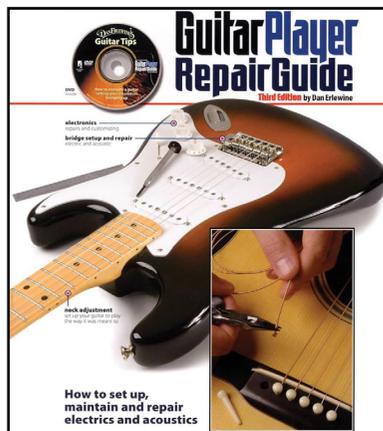
En esta ocasión Dan Erlewine presenta un DVD de una hora de duración en el que explica paso a paso sobre como cambiar haciendo un trabajo profesional, las cejuelas en guitarras Gibson, Fender y Martin. Una tarea tan importante para un luthier como podrían ser los ajustes de mástil o el trabajo de trastes.

Se presenta todo el proceso: extracción de la cejuela vieja, fabricación de una cejuela de repuesto de alta calidad y conformación final, pulido e instalación.

Detallado todo el proceso: Ajuste de mástil, extracción de la cejuela, trazado-calentamiento-corte del acabado. análisis y preparación de la ranura de la cejuela, elección de una cejuela y montaje de la misma en bruto: técnicas para Fender, Gibson y Martin. Sigue con el espaciado de las cuerdas, bajada de las ranuras, lijado y pulido, pegado de la cejuela y acabado.

Detallado todo el proceso: Ajuste de mástil, extracción de la cejuela, trazado-calentamiento-corte del acabado. análisis y preparación de la ranura de la cejuela, elección de una cejuela y montaje de la misma en bruto: técnicas para Fender, Gibson y Martin. Sigue con el espaciado de las cuerdas, bajada de las ranuras, lijado y pulido, pegado de la cejuela y acabado.

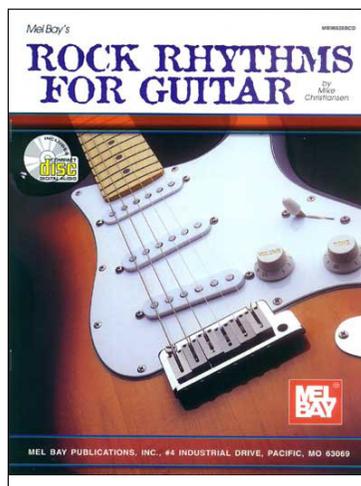
GUITAR PLAYER REPAIR GUIDE/ Dan Erlewine - Backbeat Books



El libro que nos ocupa es el manual de referencia más usado en cualquier taller de reparación de instrumentos. Sus orígenes se remontan a una serie de artículos publicados en Guitar Player por su autor y ahora se encuentra ya en su tercera edición. Está organizado en tres niveles de dificultad en función de las habilidades del lector y herramientas disponibles y trata las posibles soluciones a cualquier problema de ajuste o reparación que se pueda dar en nuestra guitarra, además cuenta con las especificaciones de configuración de Martin, Fender y Gibson.

En esta última edición los contenidos están actualizados y viene acompañado por un CD con información para evaluar una guitarra antes de comprarla, como ajustar una guitarra para que esté afinada o como cambiar cuerdas en una acústica sin dañar el puente...

ROCK RHYTHMS FOR GUITAR / Mike Christiansen - Mel Bay Publications



Todos conocemos la importancia de la guitarra rítmica en la definición del sonido de cualquier banda. Este manual presenta diferentes enfoques para la guitarra rítmica. Comenzando por los principales patrones rítmicos, va planteando ejercicios sobre ellos para interiorizarlos con eficacia, continúa con los powerchords, su combinación con bajos y con escalas, para seguir con el blues y el rock, sus diferentes tipos de camping: acompañando con arpeggios, doblar las líneas de bajo, gallineo funky etc.

Para finalizar con un trabajo de acordes y sus inversiones. Un interesante manual para desarrollar la capacidad rítmica y el sentido del tempo en definitiva mejoror como guitarristas.

LA COLUMNA INESTABLE XXXVII

PENTATONTEANDO (PARTE 1) ¡¡CUIDADO CON EL FA!!

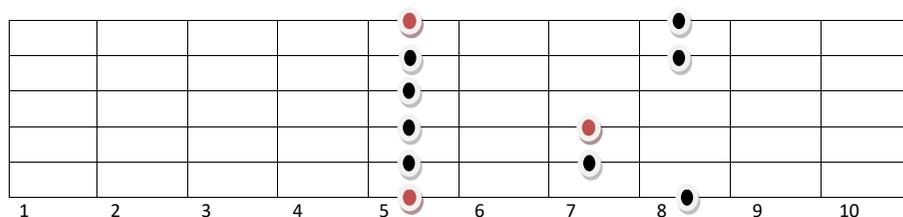
Nacho de Carlos

Hola nuevamente.

Estos meses, me gustaría proponer un recurso interesante a la hora de improvisar y poder funcionar con lo mínimo. Aviso, que los primeros ejemplos son super básicos, pero nos servirá para ponernos en contexto.

Así lo suelo presentar con mis alumnos:

Vamos a imaginar, que solamente conocemos una escala, y no sólo eso, solamente conocemos una posición. Más concretamente la primera posición pentatónica menor... o sea, ésta



Como sabemos, ubicándola en el traste 5, estaríamos en la tonalidad de Am. También en su relativo mayor C, sólo que en ese caso, la tónica estaría en el traste 8 de la sexta cuerda, traste 5 de la tercera y traste 8 de la primera.

Las notas son: A – C – D – E – G. La mayoría ya lo sabéis.

Ponemos una base en la que haya algo de movimiento de acordes, pero tampoco mucho, para no extender esto innecesariamente: Am / G7 / Am / G7 /....

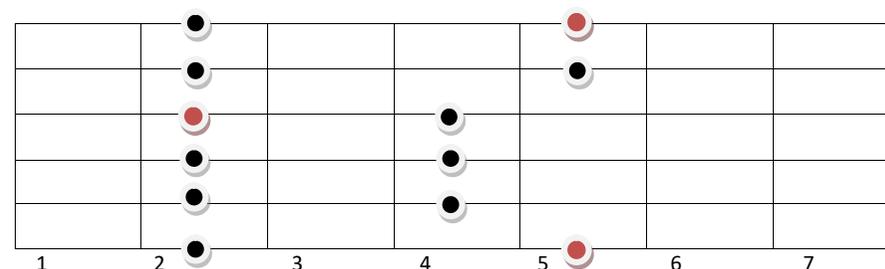
Ningún problema ¿no?

De repente, y sin previo aviso, nos ponen una base en A mayor. Recordad, que sólo conocemos esta posición, ninguna otra.

Decir, que en el estilo blues, se usa perfectamente la misma pentatónica menor sobre esos acordes mayores dominantes. Pero en un contexto más diatónico, si la tonalidad es A mayor, podría no dar resultado. Nos ponemos en ese supuesto. Entonces, ya tendríamos que utilizar la escala mayor, sea diatónica o pentatónica. Pero como digo, esa posición no la conocemos, sólo nos sabemos la primera posición menor, la que tenemos en la figura 1. Seguimos.

Posible base: A / E7 / A / E7 /....

Bien, no habría problema, ubicamos la misma posición, esta vez en el traste 2



La tonalidad relativa menor de A, sería F#m. Ya sabemos, que las tonalidades relativas, comparten las mismas notas, la única diferencia sería la tónica. Como vemos en el gráfico, ahora la tónica está en la parte derecha del gráfico, cuerdas 6 y 1, y parte izquierda de la tercera cuerda, por referirnos a ellas de una manera más “visual”.

Las notas ahora pasan a ser: F# - A - B - D# - E -

Tendríamos que cambiar la idea de fraseo, pues algunos licks clásicos que sacamos de la posición menor no darían el mismo resultado, pues los intervalos ya no son los mismos, recordamos que ahora no estamos en menor, ése es el “problema” y si tocamos “con la memoria visual” vamos a sentir, que los licks no dan el resultado esperado. Pero por otro lado, nos obliga a salir de nuestro estado de confort y fijarnos más en cómo hacemos las cosas.

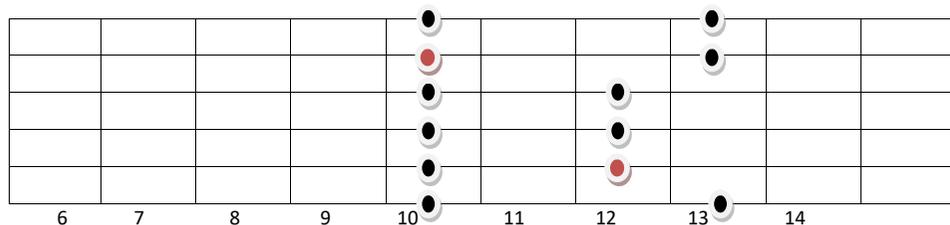
Bueno, esto, como avisaba, es algo muy básico, y que es fácilmente deducible por cualquier guitarrista.

Ahora sí, vamos a “Pentatontear” un poco.

Como decíamos, sólo conocemos esta posición.

Estamos con la primera secuencia: Am / G7 / Am / G7 /... O sea, volvemos a la tonalidad de Am

Lo que vamos a hacer ahora, es ubicarla en el traste 10. Las tónicas quedarían así.



Aquí sí que se hace insostenible el típico fraseo con bending en tercera cuerda cayendo a la cuarta cuerda para resolver (que es donde estaría la tónica en la ubicación de toda la vida)

Pero también tenemos algunos hándicaps más, que es interesante conocer, pues si no, estamos perdidos.

Conservamos la digitación de la primera posición menor de la pentatónica, pero al ubicarla en el traste 10, aparece una nota que antes no estaba. Concretamente la nota F, además, desaparece la nota E. Bueno, la nota F estaría en la tonalidad, pero... Como decía, esto es un hándicap.

Las notas ahora son: D - F - G - A - C.

El típico bendig en tercera cuerda que en la posición normal sacaría un E y que queda tan bien, en este caso, siguiendo esta nueva ubicación, nos daría la nota A. O sea, la tónica, nota con nada de tensión, con lo cual, ese sentido cambia, pues ya no daría ese resultado de “subidón” característico. Eso sí, como última nota para resolver, sería muy buena elección.

Como vemos, las cosas cambian de manera clara. Pero el mayor problema, como apuntaba, es la nota F.

La escala pentatónica, en su posición normal, se caracteriza porque todas sus notas son más estables y seguras, es difícil que una nota entre mal. Y dicha escala ya la hemos interiorizado de una manera concreta.

En una escala pentatónica, se han eliminado las notas inestables. En tonalidad de Am, serían el F y el B. Pasamos de tener siete notas a sólo cinco, y éstas, como digo, son las más estables, imposible fallar. Y ahora, con esta nueva ubicación, se nos presenta una de esas notas inestables.

Si nos guiamos por el instinto visual, que muchos guitarristas tenemos, podemos caer todo confiados en la nota F, observaremos que no da muy buen

resultado. Hablo de reposar en esa nota. Otra cosa es que suene como nota de paso, entonces no hay problema, pero hay que tenerlo muy en cuenta.

Recordemos que es una nota de la tonalidad, pero al ser de las notas inestables, no es buena idea confiar-se con ella y darle más tiempo del que puede soportar.

Ya sabemos, que en la tonalidad de Am diatónica, tenemos siete notas: A – B – C – D – E – F – G . Hablo de la escala menor natural, y no del complejo menor armónico, claro está.

¿ Por qué las notas F y B son inestables? La razón es, que están a semitono de dos de las notas más importantes de la tonalidad. El C y el E.

Pero ¿ por qué son las más importantes?

Bueno, a ver, importantes son todas, sólo que éstas dos notas, son la tónica de la tonalidad mayor (C) y su tercera (E) serían el centro de todo, y tienen una fuerza de atracción muy fuerte.

Ya, pero estamos en tonalidad menor ¿no?

Exacto, pero como tonalidades relativas que son, esto afecta tanto a una como a otra. La fuerza que ejercen los centros tonales está ahí, y en tonalidad de C o Am, un B se va a ver atraído fuertemente por el C, y lo mismo sucede con el F, que se va a ver atraído por el E, es lo que tiene estar a semitono... es lo que tiene estar tan cerca.

Seguiremos pentatonteando en el siguiente número. De momento...

Lo dicho ¡¡CUIDADO CON EL FA!!

Salud, paz y armonía



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



APRENDIENDO STANDARDS

Álvaro Domene

UN MODO EFICAZ Y EFICIENTE PARA AUMENTAR NUESTRO REPERTORIO

En este artículo voy a proponer una sistematización de un método muy usado en el proceso de aprendizaje de un standard de jazz. Los standards son temas que forman parte del repertorio y tradición del jazz. Son composiciones que han sido y son grabadas, interpretadas y arregladas en numerosas ocasiones por multitud de músicos de todo el mundo.

Como ya sabréis, son vehículos perfectos para la improvisación y en ellos se basan las jam sessions de jazz, por lo que es ideal tener un número considerable de standards memorizados y no cesar en el estudio de los que aún no conozcamos.

Además, cuantos más temas hayamos memorizado más vocabulario de motivos melódicos, rítmicos y armónicos tendremos a nuestra disposición a la hora de tocar, componer y arreglar.

Citando al gran saxofonista Joe Henderson “¿Conoces a alguien que sepa 400 temas y no sepa tocar?”

1- La melodía:

El primer paso en el proceso de aprendizaje de un standard comienza con conocer la melodía y para ello lo indispensable es adquirir las grabaciones que se consideran más influyentes del tema que nos interesa y escuchar-

las analíticamente, interiorizando la melodía y la forma en la que los músicos la interpretan, ya que ésta varía con frecuencia de grabación a grabación. Debemos ser capaces de poder cantar y parafrasear la melodía sin ningún problema (si eres capaz de cantarlo, eres capaz de tocarlo). Además, escuchad atentos como la melodía funciona en contrapunto con la línea del bajo.

Memorizar la letra del tema también es buena idea, ya que ayuda a la memorización de la melodía y a nuestra interpretación de la misma.

Para comenzar el estudio de la canción de forma más concreta tenemos dos opciones: conseguir una partitura o transcribirlo nosotros mismos.

Ambas opciones son válidas aunque transcribir siempre nos aporta mejores beneficios a corto y largo plazo, siendo un buen entrenamiento para el oído (hay que reconocer intervalos, cadencias armónicas) y para nuestras capacidades de escritura de ritmos, voicings y solfeo en general.

Si optamos por conseguir una partitura de un Real-Book o Fake-Book (libros donde se recopilan cientos de partituras de standards) del tema en cuestión, aconsejo obtener varias versiones de distintos libros ya que el mismo tema puede variar ligeramente de uno a otro, especialmente en alguna secuencia de acordes.

Si la diferencia fuera muy notoria, la solución sería fácil, bastaría con escuchar las grabaciones usadas como referentes, comparar lo que tocan los músicos con las partituras que hemos conseguido, y sacar nuestras propias conclusiones.

Después de haber memorizado la melodía y de ser capaz de tocarla en nuestro instrumento en al menos dos octavas, pasamos al siguiente paso.

2- Estructura

Una vez que tenemos la partitura del tema lista para trabajar, lo siguiente es analizar y memorizar la estructura de la pieza, que será lo que nos permita saber donde nos encontramos mientras improvisamos o acompañamos. Para ello, asignamos letras a las secciones principales del tema, repitiendo letras en secciones que repitan secuencia armónica.

Estructuras comunes son **AABA** (Body and Soul), **AAB** (Night and Day), **ABAC** (There will never be another you), **ABAB** (Beautiful Love) y **ABCD** (Stella by Starlight). Cada sección suele ser de 8 compases de duración, lo cual ayuda bastante al proceso de memorización y lo sistematiza notablemente.

3- Progresión armónica

El siguiente paso es encontrar los centros tonales de cada sección, identificando progresiones armónicas que nos resulten familiares, progresiones como **II-V-I**, **III-VI-II-V**, progresiones de blues, “rhythm changes” etc.

La inmensa mayoría de los standards se componen de este tipo de progresiones “clichés” y hemos de ser capaces de reconocerlas a primera vista. De este modo, el proceso de memorización es más sencillo que si por el contrario intentáramos recordar cada acorde por separado. Además, de esta forma también facilitaremos el proceso de transponer el tema a otra tonalidad para cuando fuera necesario.

4- Practicando el tema

Después de haber hecho el análisis armónico del tema en cuestión, podemos empezar a tocar. Una forma muy eficiente de practicar un standard cuando nos encontramos en el proceso de memorizar y de estar cómodos con él, es el siguiente:

Usando cualquier tipo de backing-track, Band in a Box, Aebersolds, caja de ritmos o metrónomo (en 2 y 4):

- Tocar la melodía del tema una vez.
- Tocar los acordes una vez (una vuelta completa a la progresión, pensando en los voicings y figuras rítmicas que mejor encajan para acompañar en ese tipo de tema).
- Tocar melodía y acordes (chord-melody) una vez.
- Improvisar un solo (haciendo especial hincapié en arpeggios y notas guía, séptimas y terceras de los acordes, para hacer que el oído se familiarice y acostumbre al sonido y color de la progresión).
- Vuelta a empezar!

“Memorizar la letra del tema ayuda a la memorización de la melodía y a nuestra interpretación de la misma.”

Durante este proceso lo ideal es que hayamos memorizado la progresión de acordes y ya no nos haga falta la partitura, por lo que nos podemos concentrar en ideas para la improvisación, posiciones en la guitarra, voicings y demás cuestiones prácticas. Siguiendo este ejercicio seremos capaces de haber memorizado el standard de forma sencilla y rápida.

Como extra, una idea muy buena es aprender un solo o algunas frases que nos gusten sobre el tema en el que estemos trabajando, para así absorber ideas que podremos incorporar a nuestro vocabulario. El beneficio es notable ya que al interiorizar esos conceptos y transportarlos a otras tonalidades, podemos

aplicarlos a otros standards con progresiones similares al tema que estudiamos.

Ejemplo de análisis

El standard que traigo esta vez es “**Have you met Miss Jones?**”, y en la partitura están representados el análisis armónico y la estructura. (Los corchetes muestran los bloques de armonía principales)

Sobre la estructura podemos ver que consiste en un tema de 32 compases con forma tipo **AABA**.

La sección A consiste en una progresión en Fa Mayor de cuatro compases de tipo “turnaround” **I-VI7-II-V** que enlaza con otro “turnaround” en la misma tonalidad **III-VI-II-V**. Esta sección se repite hasta llegar al compás noveno donde encontramos un **II-V** a la nueva tonalidad, **Si bemol Mayor**, en la sección B.

Aquí reside el interés de este standard, donde tenemos tres centros tonales que se mueven a una distancia de una tercera mayor, por lo que se puede pensar que fue aquí donde Coltrane pudo tomar parte de su inspiración para escribir Giant Steps. Tenemos **Bb** yendo a **Gb** a través de un **II-V**, seguido de otro **II-V** a **D**, seguido de **II-V** a **Gb** de nuevo para terminar en un **II-V** a **F**, la tonalidad original.

Para terminar tenemos de nuevo la sección A pero ligeramente modificada en el quinto compás, donde se produce el mismo turnaround que en los cuatro primeros compases pero condensado

en dos. Como se puede observar, memorizar la armonía en “bloques” de progresiones, es más simple que memorizar cada acorde por separado.

Grabaciones de referencia para “Have you met Miss Jones?” son:

- **McCoy Tyner: Reaching fourth**
 - **Joe Pass: Virtuoso**
 - **Ella Fitzgerald: Sings the Rodgers and Hart Songbook**
 - **Jonathan Kreisberg: Trioing**
 - **George Garzone: Fours and Twos**
- Lista de 15 standards recomendados:**

- **All the Things You Are**
- **Body and Soul**
- **Beautiful Love**
- **Stella By Starlight**
- **Someday My Prince Will Come**
- **Footprints**
- **I’ll Remember April**
- **Autumn Leaves**
- **Billie’s bounce**
- **What is this thing called love?**
- **Impressions**
- **Oleo**
- **Tune up**
- **In a Sentimental Mood**
- **On Green Dolphin St.**



II-V-I

Álvaro Domene

“TOCANDO LOS CAMBIOS” PRIMERA PARTE

La progresión II-V-I es una de las progresiones armónicas más comunes que existen en la música occidental, la encontramos en prácticamente todos los estilos, pop, jazz, rock, funk, clásico, folk etc.

El movimiento V-I es lo que se conoce como **Cadencia Perfecta**, cuya principal característica sonora es la fuerte resolución y sensación de conclusión que transmite.

En jazz se empezó a usar el acorde **IIm7** antes del **V7** para suavizar así la conducción de voces entre las notas guía de los acordes, además de para incrementar la tensión aumentando la duración de la progresión. A la hora de encarar la progresión **|Dm7| G7 | CMaj7 |**, (**II-V-I en CMaj**), haremos uso de algunas de las diferentes técnicas que fueron desarrolladas por los mejores improvisadores de la historia del Jazz, personajes como **Charlie Parker, Bud Powell, John Coltrane, Wes Montgomery, McCoy Tyner, Bill Evans, Jim Hall, Sonny Rollins, Michael Brecker** etc.

En síntesis podemos decir que la improvisación se suele enfocar siguiendo estos parámetros:

- 1 Notas Guía de la progresión.
- 2 Notas que forman los acordes, es decir, los arpeggios.
- 3 Notas de color y notas de paso provenientes de escalas asociadas a los acordes de la progresión.
- 4 Cromatismos usados para embellecer las notas guía y de arpeggio.
- 5 Recursos rítmicos, anticipación y retraso de la armonía.

En esta primera parte trataremos los dos primeros puntos, las Notas Guía y los Arpeggios.

1 Notas Guía

En un acorde, son las notas que literalmente nos “guían” hacia el siguiente, ofreciendo un empuje armónico definitivo y que por ello han de ser tratadas desde el comienzo de nuestro estudio de la improvisación. Han de ser de referencia a la hora de improvisar ya que son las notas que marcan de forma más clara el cambio entre los acordes.

Las Notas Guía, en tonalidad mayor, son las terceras y séptimas de los acordes de la progresión. Veamos un ejemplo de cómo las Notas Guía funcionan en la progresión **II-V-I en CMaj**:

Musical notation for the II-V-I progression in C major. The notation shows the guide notes (3rd and 7th) for D-7, G7, and CMaj7. The notes are: D-7 (F, C), G7 (B, F), CMaj7 (E, B).

Podemos observar que la séptima menor del acorde **IIm7**, en este caso **Dmin7**, nos lleva hacia la tercera mayor del acorde **V7**, en este caso **G7**, desplazándonos sólo medio tono, de **C a B**. A su vez, la tercera menor de **Dm7 (F)**, permanece estática ante el cambio a **G7**, pasando a ser la séptima dominante de **G**.

Nótese que las Notas Guías en un acorde dominante están a un tritono de distancia, hecho que provoca la tensión que se resuelve con naturalidad en **CMaj7**.

La resolución se produce cuando la séptima dominante del acorde **V** desciende medio tono,

terminando así en la tercera mayor del acorde **CMaj7**. Al mismo tiempo, la tercera de **G7** se mantiene estática ante el cambio a **CMaj7**, donde **B** pasa a ser la séptima mayor de **C**.

Veamos algunas frases de ejemplo usando Notas Guía para la progresión **II-V-I en CMaj7**. Una vez aprendidas hemos de transportarlas a las once tonalidades restantes para así asimilar verdaderamente el concepto.

Musical notation for the II-V-I progression in C major, showing the guide notes (3rd and 7th) for D-7, G7, and CMaj7. The notes are: D-7 (F, C), G7 (B, F), CMaj7 (E, B).

Musical notation for the II-V-I progression in C major, showing the guide notes (3rd and 7th) for D-7, G7, and CMaj7. The notes are: D-7 (F, C), G7 (B, F), CMaj7 (E, B).

Musical notation for the II-V-I progression in C major, showing the guide notes (3rd and 7th) for D-7, G7, and CMaj7. The notes are: D-7 (F, C), G7 (B, F), CMaj7 (E, B).

2 Arpeggios

Improvisar con los arpeggios dados por la progresión es la manera más eficaz de hacer sonar los cambios de acorde. Sin embargo puede resultar algo mecánico al oído si nos limitamos a tocar exclusivamente los arpeggios provenientes de la progresión.

De ahí que a partir de los años 40, los músicos de bebop empezaran a aplicar la técnica llamada "Uso de Arpeggios Secundarios" o "Sustituciones Diatónicas". El objetivo de esta técnica es el de obtener estructuras melódicas consonantes (arpeggios) que incluyan las extensiones y tensiones de los acordes de la progresión original, es decir, las notas de color que se sitúan por encima de la séptima del acorde: Novenas, Oncenas y Trecenas. Para ello se sustituyen acordes de la progresión por otros que provienen de la misma tonalidad (diatónicos) o de fuera de la misma, aportando tensiones a la progresión (se llaman tensiones a las alteraciones de las extensiones: **9, 11, 13** son extensiones sin alterar, pero si las aumentamos o disminuimos medio tono se convierten en tensiones o alteraciones, **b9, #9, #11, b13**).

Veamos algunos ejemplos comunes:

Esta frase muestra una elección de arpeggios secundarios o sustitutos muy comunes en el fraseo bebop. Vemos que para Dmin7 tenemos un arpeggio de FMaj7, que aporta la tercera me-

nor, quinta, séptima menor y novena a D, siendo Dmin9 el sonido resultante.

Para G7 usamos Bm7b5 que, al igual que en el caso anterior, trae la tercera, quinta, séptima menor y novena a G, convirtiéndolo en G9. La resolución viene dada por un arpeggio de Emin7, aportando la novena al acorde de CMaj7.

En esta frase las tres sustituciones de arpeggios son diatónicas, es decir, provienen de la misma tonalidad que los acordes originales. Lo que vemos es el uso de arpeggios que cumplen la misma función armónica que los previamente dados, es decir, Dmin7 cumple función subdominante, al igual que FMaj7, por ello podemos usarlos de forma intercambiable a la hora de improvisar. Bm7b5 cumple función dominante, al igual que G7; y Emin7 cumple función de tónica, al igual que CMaj7.

Además vemos que los arpeggios sustitutos incluyen las notas guía de los originales, con lo cual es una forma muy buena de tocar los cambios agregando el color de las novenas a los tres acordes.

En esta frase vemos que para el Dm7 usamos un arpeggio de Amin7, que aunque no cumple la misma función armónica que Dmin7, nos aporta dos notas de color, la novena y la oncena.

Para el G7 vemos el primer uso de una sustitución no diatónica, B disminuido, que aporta la tercera mayor, quinta, séptima dominante y la novena bemol como alteración o tensión. Este es un recurso muy común en el lenguaje del jazz. Su origen está en el séptimo grado de C Harmónica Menor. Para CMaj7 tenemos el arpeggio de Amin7 de nuevo, aportando la sexta o trecena.

Aquí vemos el uso de Fm7b5 sobre G7. Esta sustitución proviene de fuera de la tonalidad de Do mayor, en concreto tiene su origen en Ab Menor Melódica, la cual es la escala pariente para G Alterada. (Si tocamos la escala Ab Me-

nor Melódica comenzando en G, lo que obtenemos es G alterada.)

Las alteraciones resultantes son: novena bemol y trecena bemol. Además incorpora la tercera mayor y séptima dominante, es decir, las notas guía de G7, por lo que resulta una opción con mucho potencial a la hora de destacar la cadencia V-I.

Para G7 usamos la misma idea que para el caso anterior, pero en este caso la frase hace uso del arpeggio Abmenor Melódica al igual que Fm7b5, y que aporta la novena bemol y trecena bemol.

Para CMaj7 vemos el uso del arpeggio de GMaj7, resultando un sonido lidio debido a la séptima mayor de G, F#. El origen de esta sustitución es tomar a CMaj7 como el cuarto grado de GMaj7. Una forma fácil de memorizarlo es: C lidio → Maj7 del quinto grado.

En esta frase vemos el uso de triadas en la improvisación, concepto que se trató con extensión en el [número 18 de Cutaway](#).

Para el acorde IIm7 vemos la triada de C, que aporta la novena al acorde Dmin7. En G7

vemos el uso de la tríada de F, lo cual nos genera un sonido de dominante en suspensión debido a la oncena natural. Ambas sustituciones son diatónicas. Así hemos cubierto el uso de las notas guía y algunas ideas sobre arpeggios sustitutos para la progresión II-V-I en tonalidad mayor.

En el siguiente número desarrollaremos las posibilidades dadas por el uso de notas de paso y cromatismos, notas provenientes de escalas que guardan relación con los acordes

y algunas ideas para añadir variedad rítmica a nuestro fraseo.

Una de las mejores formas de aprender e interiorizar estos conceptos es tomándolos directamente desde la fuente, es decir, los músicos que desarrollaron estas técnicas en el jazz. A practicar! ■

EJERCICIOS



Discos recomendados:

Charlier Parker- Savoy Sessions.

John Coltrane - Blue Train.

Miles Davis Quintet - Relaxin'.

Bud Powell - Bud plays Bird.

Cannonball Aderley - Somethin' Else.

Bill Evans Trio - Explorations.

Sonny Rollins - The Bridge.

Thelonious Monk- Monk's blues.

MAGAZINE BAJOS & BAJISTAS

VISITANOS
Y CONOCE
TODO
SOBRE
EL MUNDO
DEL BAJO
ELÉCTRICO

SLASH CHORDS

Álvaro Domene

En numerosas ocasiones nos topamos con acordes cifrados que siguen esta nomenclatura y por tanto es nuestro deber como intérpretes saber hacer uso de este recurso armónico de la mejor forma que nos sea posible.

Para ello explicaré en qué consisten, sus usos y veremos ejemplos de cómo podemos aplicarlos a la guitarra de manera sencilla y eficaz.

¿En qué consisten los Slash Chords?

Antes de nada, conviene aclarar el origen del término:

En inglés, el término "slash" lo traducimos al castellano como "barra /", siendo "acordes" la traducción para "chords". La definición más simple sobre qué son los "slash chords" sería una tríada sobre un bajo.

A la hora de cifrar el acorde, escribimos el nombre de la tríada y a continuación una barra diagonal (trazada de arriba abajo y de derecha

nota bajo **(ejemplo 1)**.

En el ejemplo 1, A es la tríada mayor de La (La-Do#-Mi) y F es Fa, el bajo. El acorde lo leeríamos como "La sobre Fa".

Me gustaría destacar la importancia de la barra diagonal del cifrado, puesto que hay ocasiones donde se hace mal uso de la misma y cuando lo que se pretende es escribir determinado "slash chord" lo que en realidad se sugiere es un poliacorde **(ejemplo 2)**.

Un poliacorde no es un "slash chord". Como vemos en el ejemplo 2, tenemos la tríada de La Mayor sobre la tríada de Fa Mayor, por ello, podemos definir brevemente un poliacorde como dos acordes superpuestos que suenan a la vez, produciendo, en ocasiones, sensación de bitonalidad.

Hay dos tipos de Slash Chords

En primer lugar, los acordes donde la nota del bajo no es la tónica del acorde, pero que sin embargo forma parte del mismo, cumpliendo función de tercera, quinta o séptima. Por tanto podemos decir que el primer tipo son lo que conocemos como Inversiones **(ejemplo 3)**.

En el ejemplo vemos la tríada mayor de Do en primera inversión, es decir, con el bajo en la tercera, Mi en este caso.

En segundo lugar, encontramos los slash chords donde la nota del bajo indica la tónica del acorde. En el **ejemplo 4** vemos la tríada mayor de Sol sobre A como bajo. La tónica de este acorde es La, y su función y sonido son los equivalentes al acorde A9sus4.

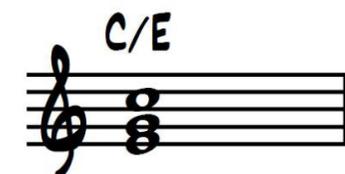
La tríada que empleemos para formar un slash chord puede ser de las cuatro categorías que conocemos: mayor (T, 3, 5), menor (T, b3, 5), disminuida (T, b3, b5) y aumentada (T, 3, #5), pero para este artículo nos centraremos en



1



2



3



4

los slash chords contruidos con tríadas mayores, ya que son usados con mucha frecuencia debido a su sonido particularmente fuerte y consonante.

Construcción y aplicación

A continuación vamos a construir slash chords usando tríadas mayores siguiendo la escala cromática mientras mantenemos el bajo en C, y analizaremos el sonido resultante, su función y las escalas más comunes que podemos usar para la improvisación sobre ellos.

Es importante mencionar que a la hora de construir el voicing para el slash chord, es recomendable tocar la tríada en segunda inversión, ya que el sonido es más sólido que en estado fundamental, es decir, si la tríada es Db, disponemos sus notas en segunda inversión, Ab, Db, F, y a continuación colocamos el bajo en C.

En el caso de que toquemos con un bajista o pianista podemos optar por no tocar la nota del bajo, todo depende del contexto musical y del registro en el que toquemos el voicing. En cualquier caso, confiad en vuestros oídos.

El primer caso sería C/C pero no es práctico cifrar la tríada de C de tal forma, así que ascendemos medio tono y llegamos a Db/C (**Mirar cuadro al final del artículo**).

Después viene Eb/C pero no es práctico porque no es nada más que un Cmin7 y por lo

bII/I Db/C C FRIGIO

C FRIGIO MAYOR

II/I D/C C LIDIO

III/I E/C C LIDIO AUMENTADO

tanto es más fácil cifrarlo como tal, así que saltamos medio tono más y obtenemos E/C.

Seguimos ascendiendo cromáticamente y a continuación de la tríada mayor de E encontramos la de F, pero la omitiremos porque F/C no es más que la tríada de F en segunda inversión, donde C es la quinta de F, no es la tónica del acorde y por tanto lo omitimos. Ascendemos medio tono más y llegamos a F#/C.

La siguiente tríada es la del quinto grado, en nuestro caso, G.

La siguiente tríada es la de Ab y cuando se usa como slash chord presenta ciertas peculiaridades a tener en cuenta.

De entrada podemos pensar que Ab/C no es más que la tríada de Ab en primera inversión, es decir, con la tercera en el bajo, lo cual es totalmente cierto. Sin embargo, dependiendo del contexto musical y armónico en el que nos encontremos, el acorde funcionará de una forma u otra.

Hay músicos que en sus partituras emplean este slash chord como forma abreviada para nombrar el acorde Cmin7b13 y en este caso sería normal encontrarlo de la forma Abadd9/C, donde la novena de Ab, Bb, es la séptima menor de C y el resultado es en efecto Cmin7b13 ó Cmin7b6.

Otra interpretación de este slash chord es la de un acorde dominante alterado, en este caso C7Alt.

C TÓNICO AUMENTADO **C MAYOR ARMÓNICA**

C AUMENTADA

#IV/I **F#/C** **C ALTERADA**

C DISMINUIDA SEMITONO/TONO

Que el acorde tenga función de dominante alterado dependerá totalmente de su lugar en la progresión armónica donde se encuentre. Si localizamos un Ab/C seguido de un acorde de FMaj7 o Fmin7, claramente lo identificamos como un dominante en una cadencia V-I.

Además, cuando se usa este slash chord como dominante alterado, suele ir precedido o acompañado de otro slash chord que ya hemos visto anteriormente, la tríada de Gb o F# sobre C, siendo éste un recurso común tanto para acompañamiento como para improvisación, usado por guitarristas y pianistas y que consiste en tomar las dos tríadas mayores paralelas de la escala alterada como sustitución para un acorde dominante convencional.

El siguiente paso en la escala cromática nos lleva a A/C.

La aplicación de los slash chords se puede resumir en tres principales formas de uso:

- Obtención de un sonido concreto de forma sencilla.
- Facilitación del cifrado de determinados acordes.
- Sustituciones y embellecimiento de acordes.

Los dos primeros usos están muy relacionados. Imaginad esta situación, estamos en un ensayo o actuación y llegamos a determinado tema donde de repente nos topamos con la siguiente progresión de acordes cifrada de esta manera (**ejemplo 5, página 49**).

V/I G/C C MAYOR/JÓNICO

C LIDIO

GMIN7 C7 A^b/C G^b/C F^Δ

^bV/I A^b/C A^b MAYOR/JÓNICO

Hay bastantes posibilidades de que no lleguemos a descifrar todos los acordes a tiempo y perdamos el pulso de la canción o cometamos errores.

Fijaos en el resultado de escribir la misma progresión haciendo uso de los slash chords. ¿Quizás más fácil ahora? Como podéis ver, éste es un claro ejemplo del uso de slash chords para sugerir sonidos específicos usando nomenclatura sencilla (**ejercicio 6, página 49**).

La cuestión es que debemos ser capaces de trabajar de ambas formas para que cuando llegue el momento y nos encontremos con un caso como el anterior, podamos decidir la opción que más nos convenga o plazca musicalmente.

Así, si por ejemplo nos encontramos en una partitura con el acorde C7alt, podremos aplicar lo aprendido en slash chords para tocar sobre ese acorde tanto en cuestión de voicings como a la hora de improvisar, haciendo uso de las tríadas que hemos visto y viceversa, si vemos un acorde cifrado como F#/C podremos optar por tratarlo como un dominante alterado y no hacer hincapié exclusivamente en la tríada del acorde. El objetivo es estar cómodo en ambas situaciones.

A continuación os expongo una rearmonización que he realizado para demostrar el uso de slash chords como acordes sustitutos.

C MENOR NATURAL/EÓLICO C ALTERADA

VI/I A/C C DISMINUIDA SEMITONO/TONO

♭VII/I B♭/C C MIXOLIDIO

VII/I B/C C LIDIO #9

La rearmonización es sobre el standard de jazz "What is this thing called love?" de Cole Porter, y en la partitura podemos ver los acordes originales y las sustituciones por slash chords. Os animo a tocar el tema de ambas formas y a que eventualmente mezcléis ambos enfoques.

Como apéndice, os adjunto las diferentes posiciones de la tríada mayor de C en la guitarra, tanto en estado fundamental como en sus

inversiones. Un ejercicio interesante es tocar la tríada mientras vamos cambiando el bajo. Es muy buen ejercicio para entrenar el oído y empezar a reconocer los slash chords cuando los oímos.

Ahora, a estudiar, practicar y tocar!

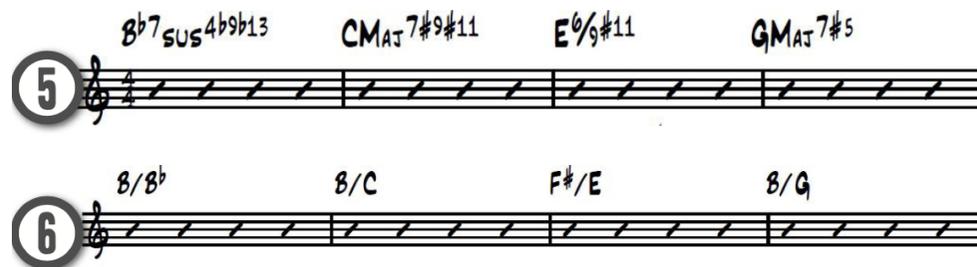


TABLA DE SLASH CHORDS

Slash Chord	Función de las notas de la tríada respecto al bajo C	Función Armónica	Cifrado Alternativo	Escalas Recomendadas
Db/C	b9, 4, b13	Dominante	C7sus4 b9b13	C Frigio C Frigio Mayor
D/C	9, #11, 6	Tónica	CMaj7#11 C6/9 #11	C Lidio
E/C	3, #5, 7	Tónica	CMaj7#5 CMaj7+	C Lidio Aumentado C Jónico Aumentado C Mayor Armónica C Aumentada
F#/C	#4 ó b5, b7, b9	Dominante	C7 #11b9 C7Alt	C alterada C disminuida semitono-tono
G/C	5, 7, 9	Tónica	CMaj9 CMaj7sus9	C Mayor/Jónico C Lidio
Ab/C	T, 3, 5 b13, b3 b13, #9	Tónica Subdominante Dominante	Cmin7b13 C7b13#9 C7Alt	Ab Mayor/Jónico C Menor Natural/Eólico C Alterado
A/C	13, b9, 3	Dominante	C13b9	C disminuida semitono-tono
Bb/C	b7, 9, 4	Dominante	C9sus4 C11	C Mixolidio
B/C	7, b3 ó #9, b5 ó #11	Tónica Dominante	CdimMaj7 CMaj7#9#11	C Lidio #9 C Disminuido Tono-semitono

Cutaway

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

111

Dirección

José Manuel López

Colaboradores

E. Miralles

Albert Comerma

Cristian Camilo Torres

Fer Gasbuckers

José Manuel López

Juan Brieva

Nacho de Carlos

Will Martin

Maquetación

Isabel Terranegra

Nota Legal:

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

ISSN 2660-9053 CUTAWAY
