

Cutaway

GUITAR MAGAZINE

Entrevista Wayne Krantz

Gibson Les Paul Gold Top 52
Fender Jimmy Page Telecaster
Uni-Vibe

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

sumario 115

- 05 **Entrevista**
Wayne Krantz
- 12 **Guitarras**
Gibson Les Paul Gold Top 52
16 Fender Jimmy Page Telecaster
- 20 **Pedales**
Uni-Vibe, todo un clásico
- 23 **Sonido**
¿Por qué nuestro equipo suena distinto dependiendo
dónde toquemos?
- 26 **Casi Famosos**
- 27 **Multimedia**
- 28 **Didáctica**
La columna inestable XLI/ Diseñando ejercicios parte 3
30 Queda usted suspendido - parte 3
32 A por la quinta
35 Ensalada de técnicas

Cutaway
GUITAR MAGAZINE

Editorial

Wayne Krantz es un guitarrista y compositor estadounidense. Ha tocado y grabado con Steely Dan, Michael Brecker, Donald Fagen, Billy Cobham, Chris Potter, David Binney y Carla Bley.

Desde principios de los 90, Krantz se ha en su carrera en solitario, principalmente como líder de un trío con Tim Lefebvre y Keith Carlock.

Recientemente ha lanzado un álbum, Player - Songwriter, algo muy diferente a todo lo realizado anteriormente. Un disco como solista, sin ningún acompañamiento, cantando y obviamente con temas propios, guitarra eléctrica exclusivamente y una propuesta no vista anteriormente.

Era el momento para charlar con él y que nos contara su viaje como guitarrista, en qué momento se encuentra y todo lo acontecido alrededor de su último disco.

Para este número vacacional contamos como siempre con reviews de producto tanto nuevo como vintage y un artículo histórico-teórico de un clásico de los pedales de efecto: el Uni-Vibe.

La potente sección de didáctica en variados estilos, propone contenidos interesantes para investigar en este tiempo de asueto en Europa.

Gracias por seguir ahí y disfrutad todo lo posible.

José Manuel López
Director

Thermion

POWERBOLT SERIES
IT'S HERE

Pequeños en tamaño grandes en sonido



descúbrelos en
www.thermion.eu



Made ^{TO} BE Played SINCE 1953



GUILD F-512 MAPLE BLONDE

guildguitars.com/g/f-512-maple-in-blonde

© 2025 Yamaha Guitar Group, Inc. All rights reserved. Guild, the Guild logo, and "Made to be Played" are trademarks or registered trademarks of Yamaha Guitar Group, Inc. in the U.S. and/or other jurisdictions.



Wayne Krantz

Para este número tuvimos a Wayne Krantz, un guitarrista y compositor cuyo nombre no ha pasado desapercibido durante varias décadas.

Como siempre, se caracterizó por la humildad y la buena actitud de todos los grandes, nos habló de su carrera y de su nuevo disco que por si no lo han oído, es muy particular. Veamos:

Hola Wayne! Es un honor tenerte con nosotros. Me gusta evadir la pregunta de "¿Cómo fueron tus inicios?" Pero en este caso creo que todos tenemos curiosidad. Cuéntanos un poco por favor.

En realidad... ¡No tengo idea! No puedo decir qué fue exactamente lo que me llevó a la música y a la guitarra.

Cuando tenía 14 o 15 años encontré una guitarra en el ático de mi casa y por alguna razón lo único que quería era tocarla y aprender, no sabía nada de la guitarra pero amaba la música.

Mis padres siempre tocaban música clásica pero ellos no fueron músicos, simplemente les encantaba. Creo que mi interés fue genuino y por eso estuve tan interesado y no exagero cuando digo que solo pensaba en tocar esa guitarra. Se me facilitó un poco pero en realidad no sabía nada de la guitarra aunque si era muy musical.

Todos sabemos lo que es tener ese interés, esas ganas de querer estar solos en la habitación simplemente tocando y aprendiendo, encontrando sonidos, dejando todo el mundo fuera y solo estar presentes con la música y la guitarra, es algo psicológico o al menos eso creo yo.

Algunas personas crecen en familias de músicos y tienen esa influencia desde niños, esa guía que les dice que estudiar y cómo hacerlo pero yo no tuve eso.

Parece ser una pregunta fácil y sencilla de responder pero en realidad,

no lo es. La verdad es que no sé la respuesta, he tocado la guitarra desde entonces y aún lo sigo haciendo, no he dejado de hacerlo nunca y, aún así, sigo completamente interesado todos y cada uno de los días, siempre hay algo nuevo que aprender y sigo tan emocionado e interesado como el primer día.

Hablando de ese interés que a diario está contigo, ¿tienes una rutina de práctica o cómo son tus sesiones diarias con la guitarra?

Evoluciona todo el tiempo, ¿sabes? Depende de en qué estoy interesado en ese momento, soy el tipo de estudiante que puede pasar 6 meses enfocado en un concepto que quiero aprender y estudiarlo diariamente, la forma en que ese concepto se desarrolla va cambiando día a día.

No baso mi tiempo de practica/aprendizaje en un estilo específico, nunca he estado tan interesado en desarrollar un estilo, creo que una buena

forma de describirme es que siempre estoy pensando en "cómo quiero tocar".

Pienso que los estilos o géneros te dan una forma de reaccionar a algo, te dicen qué hacer y qué no, dentro de ese espacio de lo permitido y prohibido es en donde trato de practicar, encontrar esas pequeñas zonas me permite ir a posibilidades y caminos de avance en mi sonido.

Fue solo hasta que llegó la pandemia que finalmente encontré ese sonido, comencé a practicar y el resultado fue lo que escuchaba en mi cabeza, todo eso pasó después de una vida entera de búsqueda.

Siempre estuve muy interesado en el groove, siempre quise ser "funky" y estar dentro del tiempo, pero en esta parte de mi vida logré encontrar la forma de viajar por el groove, sonar como lo pensaba en mi cabeza, no sonar tan "metronómico",

Antes no sabía, no podía imaginar cómo hacerlo, quizá fue por el encierro ya que mi mente estuvo más enfocada y pensé de más, estuve como en los "old days": encerrado en una habitación todo el día tocando. ¿Qué pasó ahí?

Simplemente comencé a escuchar cosas distintas en mi cabeza, a tocar "off the grid".

Eso se convirtió firmemente en lo que practico ahora, es como que sueno en contra del groove pero para lograr eso debe existir un groove, la

banda debe tener un groove sólido; antes me enfoqué mucho en el groove y eso me permite salirme un poco y tocar en contra del mismo, creo que es una forma de describirlo.

Es como los músicos de blues o los shredders. Y bueno, es solo una idea, es la forma en que lo estoy pensando, aún sigo trabajando en ello y me tomará muchísimo tiempo de práctica.

Es complejo para mí, es pensar en cómo no estar en el tiempo está tan relacionado con el tiempo, como el tiempo inspira el no tiempo...

Hace mucho tiempo, en mis años de Berklee, tuve que esperar mucho tiempo para poder estudiar con Charlie Banacos, él tenía una forma muy singular de enseñar, por esos días él le enseñaba a todos los mejores. Él decía: "no importa qué es, qué cosa musical hay en este mundo, siempre hay una forma de practicarlo, solo debes encontrarla". Encuentra lo que quieres lograr y luego encuentra una forma de practicarlo.

Escribí un libro hace tiempo acerca de improvisación y de conceptos melódicos dentro de la música, ya casi no practico así, solo en algunas ocasiones. Tampoco practico con metrónomo ¿sabes? Creo que mi tiem-



po se volvió lo suficientemente bueno para lo que necesitaba, claramente siempre puede mejorar pero como dije antes, es lo suficientemente bueno para lo que quiero y necesito hacer.

Me siento bien con ello, creo que una otra forma de describirlo es que debes conocer bien el groove, debes saber que hay dentro para poder estar fuera, si puedes tocar dentro del groove vas a poder tocar fuera del groove pero relacionado con el mismo.

Cuéntanos acerca del nuevo disco: "Player - Songwriter" ¡He estado escuchando tu nuevo disco y es tremendo! Definitivamente es algo completamente distinto... Quiero preguntar algunas cosas particulares: ¿De dónde surgió esta idea? Es decir, puedes colaborar con algunos de los mejores músicos del mundo y seguro estarán felices de sumar, entonces, ¿por qué hacerlo solo?

Es una gran pregunta. Tengo muchas razones, quizá y principalmente, porque nunca se había hecho. Suena tonto que yo mismo lo diga, pero creo que no hay un disco así, o al menos yo no lo he encontrado.



Siempre quise hacer un disco solista y escúchame bien, antes hice piezas solistas en algunos discos pero no tuve un disco solista por completo; mi

disco "Signals" tiene algunas piezas en las que solo hay guitarra, bueno, en algunos otros discos también, pero nada como este último álbum. Quería hacerlo hace mucho tiempo, un disco de ese tipo ¡Solista! pero solista de

verdad, no con mi nombre en la portada y algunos "sideman" tras de mí. Inicialmente sabía que quería involucrar mi voz, pensé que sería can-

tando melodías o algo así, pero con el desarrollo de la idea comencé a tener ideas acerca de letras para las canciones, estas letras son acerca de cosas que me importan lo suficiente para escribir sobre ellas.

Quise escribir sobre cosas distintas, creo que todos los que tocamos un instrumento que no es nuestra voz siempre escribimos sobre dolor, chicas o chicos que no nos quieren, etc... es difícil crear letras sin estar relacionados con otro tipo de letras, Beatles, Bob Dylan, Hendrix, etc.

Para mí fue difícil salir de esos estilos, romper esa idea directa; en algún punto logré hacerlo, cantar con la música, escuchar a la música, imaginar de qué se trataría cada canción.

En un momento pensé: "A quien le va a importar este disco, nadie va a querer escucharlo", a mis colegas y amigos guitarristas no les va a gustar, pero cuando la idea comenzó a

armarse sólidamente en mi mente todo empezó a tener sentido. Cuando esto pasó, todo fluyó, el groove estaba ahí, era importante que tuviera un buen groove... ¡y ahí está! Mi pie, mi guitarra y mi voz son los que dan el groove. Al todo esto tener sentido, supe que era lo suficientemente bueno para estar en un disco.

Además de esto, bueno, he hecho muchos discos en formato trío... hice un montón de cosas distintas ahí: improvisación en grupo, escribir toda la música, jams, música lenta, rápida, etc... quise hacer algo distinto por mi mismo, por mi cabeza y música, no tenía nada más que decir en ese momento... ¿hacer un disco como el anterior y como el anterior a ese? No, no quería eso, así que este disco fue la respuesta a ello. Seguí a mi inspiración, a mi musa, es más inteligente que yo y, siempre trato de escucharla.

Me gustó mucho el tono de la guitarra, creo que es muy inspirador.

Gracias por decirlo Cris, en realidad me gustó mucho también. Es mi Strat con la pastilla central, solo en una pequeña parte de una canción cambié a la pastilla del mastil, todo eso va a un Super Reverb y de ahí a un pedal de reverb, el amplificador estuvo todo el tiempo al 4. Todo el disco fue grabado así.

Pensé en un disco de James Taylor como ejemplo, en el que toca y canta con una guitarra, eso quería hacer.

Recuerdo que al llamar al ingeniero de sonido y contarle la idea él pensó que estábamos hablando de una guitarra acústica, llevábamos una hora hablando de lo mismo y de repente él dijo: ¿Qué? ¿eléctrica? Si, eléctrica a un volumen bajo, el que usamos cuando practicamos en una habitación.

Quise hacer un disco en el que estuviera yo solo, solo de verdad, esa fue mi idea principal, de verdad quise ser

como Dylan, Taylor, ese tipo de "Player - Songwriter".

Usamos la Suhr Strat, es una guitarra de stock, como la que puedes conseguir en el mercado. Ya lo dije antes, pero solo usé el micrófono de la mitad, es como que la música hablaba mejor usando esa configuración, fue el sonido perfecto.

Me gusta la idea de lo simple del setup, estoy seguro que muchas compañías quieren darte cosas para que las uses, pero elegiste algo muy sencillo para este último disco, es muy inspirador.

Si, me gusta también eso. Bueno, soy guitarrista, también me gustan mucho los pedales y cosas así, me gustan las cosas que suenan raro, únicamente que para este disco y para estas canciones no los necesité.

Por eso es "Player - Songwriter", todo se trató de las canciones y no de mostrar mis habilidades en ciertos aspectos específicos como guitarrista.

Espero que a la gente le guste, que todo el tema guitarrístico sea bueno, pero el realidad todo se trató de servir a las canciones.

Fue difícil para mi, hice al menos 3 tomas de cada canción, fue complicado lograrlo ya que como guitarristas estamos habituados a otro tipo de cosas.

Cuando estuve escribiendo pensaba: "Si, eso está bien, lo haré"... pero luego al tocarlo no fue nada fácil. Deberíamos estudiar como los bateristas y percusionistas, haciendo 2, 3 o más cosas al mismo tiempo... cuando entiendes y aprendes la mecánica de eso, lo puedes lograr.

Siempre me impresionan los bajistas que pueden tocar y cantar al mismo tiempo, sobre todo cuando el bajo tiene líneas complejas.

En este disco me aseguré de que lo que canto en casi todas las canciones esté apoyado por la melodía de la guitarra de alguna manera, ambas

PLAYER-
SONGWRITER
WAYNE
KRANTZ

cosas están conectadas todo el tiempo de alguna forma, las melodías se conectan muy bien.

Además, mi voz necesitaba guía y ayuda... ¡no soy un cantante!

Mi canción favorita del álbum es "Gott Damn", hay otra en la que cantas en inglés y de repente cambias a español. Es un gran álbum Wayne.

¡Ah sí! Eso hice. Gracias Cris, me alegra mucho que te guste.

¿Qué viene para tu carrera?

Con este disco no creo que haga un tour, creo que es un disco pero no algo para ir de tour, aún no lo sé... necesitaría muchísima preparación para poder tocarlo en vivo.

Sé bien que el próximo proyecto que inicie tendrá mi voz, me siento tonto diciendo que voy a cantar porque no soy un cantante así que para mí es mejor decir que mi voz estará de algún modo en mi próximo disco.

Aprendí muchísimo acerca de la voz con este disco, mi esposa me ayudó muchísimo, es algo que no perderé y que lo incluiré al tocar con una banda en mi próximo trabajo.

Creo que es un gran álbum Wayne, felicidades. Como guitarristas hay muchas cosas que podemos aprender de este nuevo álbum y de la forma en que lo pensaste y publicaste, gracias por esto. Debo decir que me encanta tu sonido y forma de tocar la guitarra.

Gracias por tu tiempo Wayne, ha sido un honor tenerte con nosotros.

Gracias Cris, la he pasado muy bien, gracias por la invitación.



Cristian Camilo Torres

MAGAZINE
BAJOS
& BAJISTAS

VISITANOS
Y CONOCE
TODO
SOBRE
EL MUNDO
DEL BAJO
ELÉCTRICO





• MARK BOWEN DE IDLES TOCA LA TELECASTER® SH PLAYER II MODIFIED EN DUSK

Fender®

PLAYER II MODIFIED

**HOT-RODDED.
Y LISTA PARA LA ACCIÓN.**



Gibson Les Paul Gold Top 52

ASÍ COMIENZA UNA LEYENDA

Era el año 1952 y dos compañías llamadas a ser los iconos y referencia en las guitarras eléctricas de cuerpo sólido, pugnaban por hacerse dueños del mercado, de un mercado emergente. Obviamente hablamos de Fender y de Gibson. Con mucho empuje e innovación Fender parecía haber tomado la delantera con la aparición de la Telecaster que significó un gran éxito para la compañía, algo que no podía Gibson ignorar y a lo que no tuvo más remedio que responder.

La respuesta tuvo nombre propio y ese no fue otro que Gibson Les Paul Gold-Top, la primera guitarra de cuerpo sólido para la compañía entonces en Kalamazoo. Como decíamos corría el año 1952 y la guitarra que nos ocupa es de ese primer año de pro-

ducción, algo que corrobora la ausencia del número de serie, junto con algunas especificaciones que iremos viendo posteriormente y que son las características esenciales de esta primera versión que se realizaría únicamente en los años 1952-53.

Construcción, pala y mástil

Gibson que tenía y tiene una larga tradición en la construcción de instrumentos de cuerda, no solamente guitarras -además de un know how muy importante- no podía deshacerse de esta ventaja competitiva a las primeras de cambio, por lo que el tipo de construcción no podía sufrir muchas variaciones, al contrario de la novedosa Fender a la que su sistema de unión de mástil y cuerpo atornillado le había otorgado buenos resultados de ventas entre los usuarios de guitarras que interpretaban música country y country-western. Por lo tanto el sistema de construcción de la Gold Top fue invariablemente encolado.

La pala es la típica de Gibson, en ella se ve el logo de la marca y la firma de Les Paul Model sobre el clásico fondo negro característico de la marca. Ya hemos comentado que es una "pre-serial number", así que en la pala no se encuentra marcado el número de serie. No es de las primeras fabricadas ya que éstas no llevaban el borde en el diapasón, lleva un bound que no llevaban las primeras unidades. El clavijero de tres afinadores a cada lado es de plástico, Kluson, aunque sin el nombre de la marca grabado. El mástil como toda la guitarra salvo la tapa es de caoba, el ángulo se aumentó en las versiones posteriores porque resultaba poco práctico, sobre



“Esta era la primera experiencia en la construcción de guitarras sólidas por parte de Gibson, por lo que su diseño en general no se ajusta a lo que se considera práctico bajo los estándares actuales.”

él se haya el diapasón de palorrosa y encastrados en él 22 trastes. Los marcadores de posición son trapezoidales y situados en los lugares habituales y también lleva los puntitos en el lateral para orientarse al tocar. El acabado del mástil es brown, algunos modelos -posiblemente realizados por encargo- lo tenían en color dorado, algo que se daba también en los laterales y en la parte trasera del cuerpo de la guitarra.

Cuerpo y electrónica

El cuerpo en estas primeras Les Paul es de caoba, con un cutaway en la parte inferior para poder llegar a tocar con cierta comodidad las notas más altas en la guitarra. Monta una tapa de arce curva, generalmente las tapas eran de dos o tres piezas y no llevaban la costura en el centro, esta combinación se convertiría en un clásico con el paso de los años. El

acabado en las primeras Les Paul era en todas Gold Top, suele con el tiempo convertirse en un amarillo algo verdoso en las zonas del cuerpo donde se produce un mayor roce, debido a que se mezclaba la nitrocelulosa con polvo de bronce. Cuando la capa de ésta se va haciendo fina, se termina perdiendo por el desgaste, entonces el polvo de bronce al entrar en contacto con el aire se oxida y aparece ese color verdoso como consecuencia de ello. Cabe destacar un par de características en este modelo como son la ausencia de anillo de plástico alrededor del switch que selecciona la operatividad de las pastillas y sobre todo el puente flotante. Este puente cuya presencia se deba seguramente a la experiencia en guitarras de jazz, no resultó muy funcional en las de cuerpo sólido. De forma trapezoidal estaba pensado para que las cuerdas pasaran por encima de él por lo que mutearlas con la mano resulta muy complicada.

do. Por otro lado en caso de que se golpeará, al estar sujeto únicamente por la presión de las cuerdas, se puede desplazar, por lo que la afinación se pierde por completo, si a ello le sumamos que deja las cuerdas muy altas, no es de extrañar que casi todas estas guitarras se modificaran posteriormente y que Gibson lo sustituyera por el tune-o-matic en siguientes versiones.

Los potenciómetros de control son: uno de volumen y uno de tono para cada una de las pastillas, lo propio de Gibson Les Paul. Las pastillas son dos single coil P-90 con funda color crema, en algunos modelos los tornillos de sujeción no están en paralelo a los imanes, si no en diagonal, esta que disfrutamos los tiene en paralelo. Por último dispone de un pick-guard de plástico de una sola capa. La entrada del jack está situada en el lateral del cuerpo.

Sonido y conclusiones

Como venimos diciendo esta era la primera experiencia en la construcción de guitarras sólidas por parte de Gibson, por lo que su diseño en general no se ajusta a lo que se considera práctico bajo los estándares actuales, sin embargo tiene valor desde el punto de vista del coleccionismo –una vez más tenemos un “trozo” de historia de la guitarra eléctrica entre manos- y además tiene un excelente sonido, como así pudimos comprobar en la prueba y como

se puede constatar en los videos que se verán en la web. Obviamente no es una guitarra para largar un montón de notas, pero desde luego aquí se encuentran algunos de los sonidos de referencia de la guitarra eléctrica. No deja de ser importante que haya llegado hasta estos días en este excelente estado sin que ninguno de sus propietarios la haya adaptado a las especificaciones de finales de los 50 como pasó con muchos de estos instrumentos. Toda una Gibson Les Paul con mayúsculas. ■

José Manuel López

FICHA TÉCNICA:

Fabricante: Gibson
Modelo: Les Paul Gold Top Primera versión
Cuerpo: Caoba
Tapa: Arce
Mástil: Caoba, perfil “C”
Diapasón: Palorrosa
Trastes: 22
Cejuela: Hueso
Puente: Wrap-under con cordal trapezoidal
Clavijero: Kluson vintage
Hardware: Cromado
Golpeador: Crema de una capa
Pastillas: 2 single coil P-90
Controles: Dos de Tono y dos de Volumen
Acabado: Gold Top





Córdoba®

FUSION 12 CINNAMON BURST

STAND OUT FROM THE CROWD WITH
A CÓRDOBA EXOTIC TOP ACOUSTIC



Fender Jimmy Page Telecaster

El Furor del Dragón

En el año 2019 se celebraba el cincuenta aniversario del primer álbum de Led Zeppelin (1969) y Fender, por supuesto, traía algo entre manos. Para rendir tributo a una de las mejores bandas de Rock de todos los tiempos, ese año lanzaba al mercado réplicas de la Telecaster con la que Jimmy Page grabó el disco debut que los catapultaría hasta las puertas del Olimpo.

Sí, a pesar de que a la imagen mental que tenemos de Jimmy le agregamos por defecto una Gibson Les Paul por debajo de la cintura, en esos primeros años su Telecaster de 1959 jugó un papel funda-

mental. Esta guitarra fue la “Excalibur” en su viaje creativo y, en consonancia con la dureza y los excesos de la época, vivió varias etapas hasta quedar finalmente desmembrada y arruinada por completo.

Un poco de historia

Resumiendo su origen, cabe destacar que fue una Telecaster White Blonde regalada por su amigo Jeff Beck en 1966 como agradecimiento a todo el apoyo que recibió de Jimmy en los inicios de su carrera ya que éste lo recomendó

como reemplazo de Eric Clapton en los Yardbirds y como músico de sesión para grabaciones de estudio.

En febrero de 1967, Page le colocó al cuerpo ocho espejos circulares para que reflejaran la luz de los focos y añadieran un toque psicodélico a sus actuaciones pero, a mediados de ese mismo año, se aburrió y la decapó completamente. Después pintó sobre el cuerpo un dragón abstracto de color rojo, naranja, verde y azul. Como remate de su obra, quitó el golpeador negro original y colocó otro transparente sobre una lámina de rejilla de difracción que, al ser iluminada, creaba un sugerente espectro de colores.

Ahora, volvamos al siglo XXI. En el Winter NAMM de 2019, Fender presentó dos modelos Custom Shop (Mirror y Dragon) fabricados por Paul Waller y firmados por el mismísimo Page. Igualmente lanzarían otra tirada USA más económica de la Mirror y, posteriormente, una Artist Signature fabricada en Méjico. Esta última es la que vamos a revisar hoy.

A por ella.

Cuerpo

Nos encontramos con una guitarra de 3'5kg de peso y cuerpo de tres piezas de fresno en acabado natural. Por su número de serie fue ensamblada en abril de 2019 y junto a sus compañeras de esa primera tirada, tenía previsto comercializarse tras el Summer NAMM de ese mismo año.

Destaca, como no, su look potente y psicodélico que pone de manifiesto la fascinación de Page por los dragones. Este gráfico, que no deja de ser una mera interpretación con estilo vagamente japonés, está protegido por capas de poliuretano brillante para permanecer inalterable durante un millón de años.

Su golpeador es transparente, un poco más alargado de lo normal y está montado sobre una lámina refractiva que produce unos curiosos destellos coloridos al incidir la luz sobre él.

Incorpora un puente Top Load con el que también es posible encordar la guitarra desde su parte superior y reducir tensión en las cuerdas. Esta alternativa al clásico montaje a través del





Jimmy Page Custom Oval C y, efectivamente, es un perfil con dimensiones poco habituales en guitarras por debajo de las gamas AVRI o Custom Shop. Lleva el ajuste del alma en el talón y está lacado con nitrocelulosa, ligeramente envejecida y craquelada, ¡bravo!

Es poderoso, grueso y cómodo, llena la mano e invita a pegarle duro. Encontramos trastes altos sobre un diapasón de palorrosa con radio vintage de 7'25 , un clásico mango de arce, una cejuela de hueso natural y un juego de clavijas de afinación tipo vintage.

La firma del artista en la parte trasera de la pala y el neckplate refuerzan su atractivo para coleccionistas.

Electrónica y sonido

Aquí nos encontramos con otro punto fuerte: una pareja de pastillas Jimmy Page Custom Tele diseñadas para las posiciones de mástil y puente.

La del mástil mide 7'42K y tiene un sonido grueso y opaco. Lo clásico, nada más que añadir.

La de puente, mi favorita, tiene una salida de tan sólo 6'70K pero no está descompensada en volumen con respecto a su compañera con el seteo de altura actual.



cuerpo fue una idea que incorporó Leo Fender en algunos modelos Telecaster de finales de los cincuenta. Completan la pieza tres selletas estrimadas de acero estilo vintage.

Mástil

Uno de los puntos fuertes de este modelo. La marca lo bautizó como

Está encordada con hilo de algodón y suena dulce, redonda y con cuerpo.

Tendría que comprobar el umbral de su feedback en algún escenario con presión sonora salva-



je pero, en casa, a niveles moderados y con mis overdrives, va perfecta.

La posición central es limpia, acústica y agradable.

En la placa de control tenemos un selector de tres posiciones y dos potenciómetros de 250K para volumen y tono, lo habitual en este tipo de guitarras.

Conclusiones

Desde el punto de vista estético es una guitarra para fans. La destreza pictórica de Page es discutible pero su creatividad guitarrística está fuera de toda duda y merece ser inmortalizada.

Con un arco de violín y un plus de habilidad tendríamos el pack completo para emularlo, a finales de los sesenta, consumando los pasajes psicodélicos de Dazed and Confused ante la multitud enloquecida.

La guitarra suena genial. Su pastilla de puente me ha enamorado, el mástil es sobresaliente y tiene un tacto de gama alta. En un test a ciegas, si fuera más ligera, podríamos confundirla con algún modelo Custom Shop fácilmente.

El puente Top Load es una ventaja ya que nos permitirá seleccionar entre un encordado clásico, a través del cuerpo, u otro con menos tensión desde la parte superior. Esto nos da la opción de colocar cuerdas de mayor calibre y poder utilizar afinaciones alternativas dignamente.

Para su cuerpo hubiese preferido el mismo acabado Roadworn Nitrocellulose Lacquer del mástil ya que no soy adepto del uso de poliuretano en estos modelos de corte clásico. Yo prefiero que se desgasten y envejezcan rápido aunque entiendo que haya fans que opinen lo contrario y quieran ver esta guitarra siempre reluciente e inalterable.

Me despido ya hasta el mes que viene y, si llegaste hasta aquí, te invito a suscribirte a nuestro canal de [Youtube](#) y a seguirnos en [Instagram](#) y [Facebook](#)

Seguro que te entretenemos y sobrevives a agosto y su lluvia de fuego.

¡Nos vemos en septiembre!

[Fer Gasbuckers](#)
Redacción Madrid

UNI-VIBE, TODO UN CLASICO

David Vie



Qué es esa oscilación que envuelve el sonido de la guitarra?... ¿es un phaser?... ¿es un trémolo?... ¿es una combinación de varios pedales?

Hoy vamos a hablar de todo un clásico en el mundo de los efectos.

El Uni-Vibe

En este nuevo número, vamos a hablar de un efecto muy particular. Tanto que, aunque podría englobarse dentro de la categoría de phasers, podemos decir que supone una categoría en si mismo. Nos referimos al Uni-Vibe.

La fama de este efecto, creado en 1968, se debe a varios factores. Principalmente, un sonido con una profundidad característica que ningún otro phaser llega a alcanzar. Esta cualidad es consecuencia directa del curioso diseño de su circuito. Por otro lado, el que grandes

guitarristas emplearan el efecto y dejaran ese tipo de sonido grabado en nuestros oídos para siempre, como es el caso de Jimi Hendrix, lo ha convertido en un efecto de los considerados clásicos.

El pedal original cuenta con dos potenciómetros que controlan el volumen (master volumen global del efecto) y la intensidad (nivel de profundidad del oscilador) del mismo. Sin embargo, una de las peculiaridades es que el control de velocidad del oscilador se acciona mediante un pedal de volumen (tipo wah-wah), de forma que se puede variar dicha velocidad mientras estamos tocando la guitarra, produciendo una oscilación característica. Además, el pedal lleva un conmutador que permite elegir entre el modo “chorus” o el modo “vibrato”.

El primero nos permitirá obtener una mezcla entre la señal original de la guitarra y la señal procesada por las 4 etapas de phasing del efecto.

El modo vibrato, en cambio, ofrece únicamente un 100% de señal procesada, por lo que la sensación de profundidad del efecto se hace más presente.

Podríamos definir este modo de selección como un control de “mix” entre la señal original de la guitarra y la señal procesada por el efecto, pero con 2 niveles prefijados de fábrica. Ambos niveles son altamente musicales y ofrecen características ligeramente distintas, por lo que es un control muy práctico para obtener distintos matices en nuestro sonido.

Pero, ¿qué tenemos dentro?

A nivel técnico, el circuito es realmente curioso y emplea algunos “trucos” que son los que le proporcionan ese sonido tan característico.

Sin lugar a dudas, el oscilador de baja frecuencia (LFO) que “mueve” la lámpara (o bombilla) –lo que podríamos llamar el corazón del efecto- es uno de los responsables de esa singulari-



dad. Según cuenta el inventor del circuito, Fumio Mieda, su idea inicial iba por otros caminos; pero, para conseguir un mayor rango dinámico en el efecto, decidió emplear una bombilla acoplada a varias fotorresistencias

(en concreto 4, una por cada etapa de phasing).

Debido a los problemas que encontró para conseguir bombillas con la respuesta adecuada a sus necesidades, hubo de desarrollar un oscilador pro-

pio, basado únicamente en resistencias, condensadores y transistores. En sus propias palabras, “este no era un método que los ingenieros emplearan usualmente, pero quería probar ya que me gustaba probar cosas nuevas”. Desde luego, el resultado le dio la razón.

Esta peculiaridad del circuito es la que ha hecho que muy pocos clones del Uni-Vibe lleguen a ofrecer la calidad o, al menos, el sonido casi único del modelo original. El único de los constructores modernos que proclama haber conseguido una fidelidad total con el sonido del original es Mike Fuller, de Fulltone. Según explica en su web, hace construir sus fotorresistencias y sus bombillas a partir de las especificaciones de las que extrajo del interior de cuatro Uni-Vibe’s originales. ¿Mojo o realidad? Una vez más, dejamos la elección a los oídos de los lectores.

Otra de las curiosidades del modelo original es que no es True Bypass.

De hecho, ni siquiera lleva un conmutador de pie, sino que lleva uno de mano que activa o apaga la corriente. A diferencia de otros efectos que tampoco llevan True Bypass, el Uni-Vibe original no nos va a provocar pérdida de tono en nuestro sonido. Sin embargo, lo que sí que se aprecia es una ligera disminución del volumen total de la guitarra incluso cuando el control de volumen del pedal está al máximo. No todo iba a ser perfecto, ¿no?

¡Yo quiero uno!

Debido a la fama que alcanzó el Uni-Vibe original – y que lo ha situado como uno de los clásicos – han surgido multitud de circuitos tratando de simular el sonido del efecto original.

Se da el caso de que algunos de los fabricantes reconocen haber seguido al pie de la letra las indicaciones del circuito, tratando así de conseguir un sonido lo más cercano posible al primigenio. Una política no tan común

cuando hablamos de otros circuitos, en los que cada fabricante trata de demostrar la exclusividad y originalidad de su efecto.

Por otro lado, algunos tratan de acercarse al sonido deseado intentando emular la dinámica y el efecto envolvente que daban los Leslies, dado que se cree que el sonido que trataba de conseguir el Uni-Vibe era exactamente ese. Desde luego, hay algunos que se acercan mucho... aunque no todos.

Siendo realista, está claro que conseguir un modelo original es, cuanto menos, complicado. Para todos aquellos que no se contenten con conseguir una reedición del original o adquirir uno de los efectos similares – que no idénticos- queda la alternativa del DIY. El proyecto está ampliamente documentado en la red aunque el referente en cuanto a información sobre este modelo es la web del gurú de los efectos analógicos R. G. Keen.

Ahí podréis encontrar un detallado análisis del circuito así como un proyecto con toda la información necesaria para construir un clon. También tenemos el mismo proyecto, pero en castellano, en la magnífica web de Pisotones.

Sin embargo, a la hora de fabricarnos un clon –para uso casero- nos encontraremos con los mismos problemas con los que tropiezan los fabricantes actuales: la falta de disponibilidad de las piezas originales.

En algunas tiendas dedicadas al DIY podremos encontrar repuestos con características similares a los de las piezas originales, con los que conseguir un sonido muy próximo al que buscamos. ¿Sonará igual? Prácticamente imposible. Estamos en uno de los pocos casos en los que hemos de reconocer que los componentes empleados en la construcción le dan magia –llámalo mojo- al resultado final.

Todos tenemos nuestro punto débil.



¿Por qué nuestro equipo suena distinto dependiendo de dónde toquemos?

Quizás alguna vez os hayáis preguntado por qué cada vez que vamos a tocar a una sala de conciertos el sonido que tanto nos había costado encontrar en el local de ensayo ha cambiado ligeramente, o en algunos casos, completamente. Podemos notar diferencias incluso entre la típica prueba de sonido pre-concierto y la hora de dejarnos la piel en el escenario. ¿A qué se debe todo esto? ¿Tiene alguna solución? Vamos a explicar algunos principios básicos para entender qué es lo que está pasando y de qué manera podemos minimizar este efecto.

Comenzaremos con un caso sencillo, ¿qué pasaría si colocamos un altavoz al aire libre sobre un escenario? Tan pronto empezemos a tocar, cualquier persona del público escucharía el sonido que proviene directamente del altavoz sumado al sonido reflejado en superficies como la parte posterior del escenario o el suelo. Dependiendo de la capacidad para absorber sonido que tengan todas

esas distintas superficies, el sonido reflejado en ellas cobrará mayor o menor importancia.

Otra cosa a tener en cuenta es la "capacidad" para dispersar el sonido de las superficies reflectantes. Una pared con objetos de por medio o relieves profundos puede cambiar significativamente el sonido que rebota en ellas. Por ello, cuanto menos lisa sea la superficie, menos significativo será el cambio en el sonido total.

La suma de las reflexiones más el sonido directo podría entenderse como una equalización del sonido original generado por el altavoz. Además, en grandes salas, las reflexiones en las paredes más lejanas aportarían "sustain" que muchas veces puede darnos ese toque que nos faltaba. Sin embargo, un aporte excesivo del sonido que viene reflejado de superficies lejanas podría provocar pérdidas en la claridad que estropearían por completo la calidad original. Este es el caso típico de conciertos en polideportivos, simplemente, si no están preparados para ello poco pueden hacer los técnicos de sonido para arreglar el entuerto.

En resumen todo esto se puede ver de la siguiente manera: en cada sala sonaremos diferente y dependiendo de donde coloquemos nuestro altavoz este quedará "equalizado" de distintas formas; salas grandes aportan "sustain", pero si son excesivamente grandes y/o las superficies son muy reflectantes, va a ser muy difícil controlar el sonido en esos ambientes.

Consejos prácticos

Después de presentar este complejo mundo... ¿existe alguna solución sencilla que nos pueda ayudar si tenemos estos problemas en nuestro local de ensayo? Pues la respuesta es sí.



• Cuanto más gordas y grandes sean más van a absorber el sonido.

Lo primero, y posiblemente más rápido, barato y efectivo que puedes hacer, es poner alfombras en tu local. Cuanto más gordas y grandes sean más van a absorber el sonido. Eso normalmente soluciona muchos problemas en locales que tienen un sonido demasiado estridente. También puede ayudar a solucionar problemas con vecinos que se quejan del ruido de la batería. Al evitar el contacto directo del bombo con el suelo se reducirá notablemente el ruido transmitido por el bombo. Pero ojo, las alfombras, cortinas u otros materiales que son absorbentes acústicos no evitan que el sonido traspase directamente tu pared hacia la habitación contigua, lo que hacen es evitar que te lleguen fuertes reflexiones de tu local, acondicionando el sonido en el interior de tu sala.

Otra cosa a tener en cuenta es evitar paredes lisas, especialmente si el local es grande. Para ello podéis colocar objetos de distintos tamaños y formas como pueden ser desde vuestras guitarras de repuesto colgadas por la pared o algunas ca-

jas llenas de trastos. Esto ayudará a mejorar la claridad, consiguiendo escuchar un sonido más parecido al que realmente está saliendo de vuestros altavoces.

Es importante intentar mejorar el local de ensayo pero no debemos olvidarnos de detalles críticos como la colocación de los altavoces. Pegándolos a la pared podemos tener un refuerzo de volumen, que quizá sea beneficioso para nosotros. Pero lo que tenemos que evitar a toda costa es colocar altavoces en las esquinas de la sala. En ese caso la "equalización" introducida por la sala es mucho más agresiva, consiguiendo modificar nuestro sonido radicalmente. A pesar de ello, es una práctica común para conseguir aún mayor refuerzo de altavoces con limitada potencia, pero si lo que buscáis es que vuestro local afecte lo menos posible, evitad las esquinas.

Leyendas urbanas: las hueveras

Relacionado con el tema de posibles mejoras para locales de ensayo es común que salte la duda, ¿y qué pasa si cubrimos las paredes con un montón de hueveras? Hay bastante controversia en el asunto, pero muchas veces se ha vendido como una solución sencilla y que ayudaba no sólo a mejorar el sonido dentro del local sino también al "aislamiento" de la sala para que la gente no escuche tanto ruido fuera. Pues todo esto no es más que lo que el título indica: una leyenda urbana. Hace unos años nosotros también nos preguntábamos de qué manera



afectaría poner hueveras en las paredes así que decidimos hacer un experimento en un laboratorio de la universidad preparado para este tipo de ensayos (una cámara anecoica). Los resultados fueron incluso más sorprendente de lo esperado, las hueveras apenas modificaban el sonido, era tan débil el efecto que podía considerarse imperceptible para el oído humano. Por lo tanto, pegar un montón de hueveras por las paredes y techo consigue el mismo efecto que llenar el local de posters de chicas, NINGUNO (al menos en cuanto a sonido...).

Curiosidades

No es la primera vez que escucho el caso de



gente que ensaya en un bajo y tienen problemas con los vecinos de pisos que no son los contiguos a ellos. Y es normal preguntarse, ¿por qué mi vecino del quinto se queja y los del primero

y segundo no? ¿Nos están intentando hacer la vida imposible porque no les gusta nuestra música? Bien es cierto que los del quinto os tengan mal vistos es una posibilidad, pero no siempre es el caso. Debido a la estructura en sí del edificio puede que se produzca un efecto amplificador en los pisos intermedios, aumentando el ruido en ciertas zonas altas alejadas del bajo donde está situado el local. Por ello, es posible que tu vecino del quinto este soportando el doble de ruido que los del primero.

Un problema similar sucede a menudo con el ruido del metro, las vibraciones producidas por el tren viajan a través de la estructura del edificio y en ciertos pisos alejados de las vías el ruido se hace más fuerte. Es un problema complejo y de difícil solución pero en el caso del local de ensayo, intentar reducir los graves y usar una alfombra debajo de la batería para evitar la transmisión directa de sonido a la estructura del edificio puede ayudar a reducir las quejas.

Espero que este artículo os haya sido de ayuda, o por lo menos lo hayáis encontrando interesante. Si tenéis cualquier pregunta o os gustaría que habláramos de otros temas que os interesan, ¡no dudéis en contactar con nosotros, somos todo oído! ¡Un saludo! ■

Daniel Fernández Comesaña
Paul Rodja

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](#)

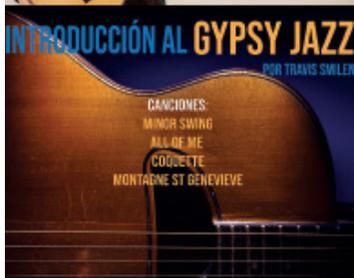
DROP 2 | CHORD MELODY



GUITARRA BOSSA NOVA



INTRODUCCIÓN AL BLUES



Casi Famosos

OUR OCEANS / Right Here, Right Now



Combinando la sensibilidad de los cantautores con el rock progresivo moderno, la música de Our Oceans conecta con quienes buscan una experiencia conmovedora, ofreciendo tanto catarsis como esperanza.

El trío —el cantante y guitarrista Tymon Kruidenier, su exbajista de Exivious, Robin Zielhorst, y el baterista Yuma van Eekelen— anuncia su nuevo álbum de estudio, Right Here, Right Now, disponible el 24 de octubre de 2025 a través de Long Branch Records.

En Right Here, Right Now, Our Oceans revela un paisaje sonoro más brillante y emocionante, manteniendo la evocadora profundidad emocional que se ha convertido en su sello distintivo. Inspirada por la "luminosidad del presente", la banda neerlandesa crea un viaje musical rico en matices, repleto de exuberantes armonías y atmósferas inspiradoras.

El álbum captura la vitalidad del momento presente, combinando una musicalidad intrincada con un contagioso optimismo.

WILL CAMOS / Ain't Coming Home

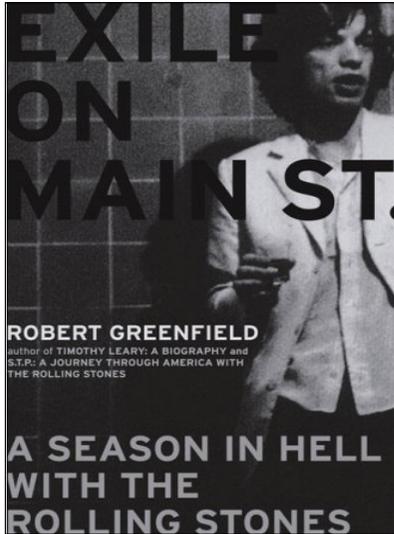


El cantante, guitarrista y compositor Will Camos inicia oficialmente su carrera en solitario con el estreno de "Ain't Coming Home", un debut impactante que destaca por su distintiva fusión de americana, rock inspirado en los años 70 y una profunda lírica introspectiva.

Tras una amplia trayectoria sobre los escenarios en Europa, Australia y el circuito internacional de cruceros, Camos da ahora el paso al frente como solista, ofreciendo un sonido que resulta a la vez nostálgico y contemporáneo—arraigado en la tradición pero cargado de expresión personal.

Impulsado por el inconfundible tono de una Telecaster y enriquecido con texturas de guitarra acústica y un slide guitar expresivo, Ain't Coming Home es una reflexión sincera sobre la experiencia de abandonar la zona de confort en busca de crecimiento y autodescubrimiento.

EXILE ON MAIN STREET / Robert Greenfield - Da Capo Press



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.

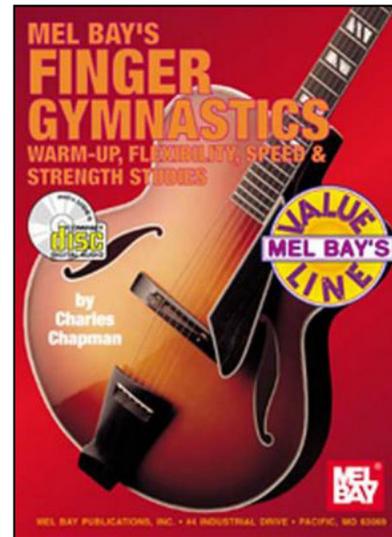
En él, el autor narra en primera persona aunque no cuenta nunca anécdotas personales por lo que deducimos que no estuvo allí- todo el proceso de

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.

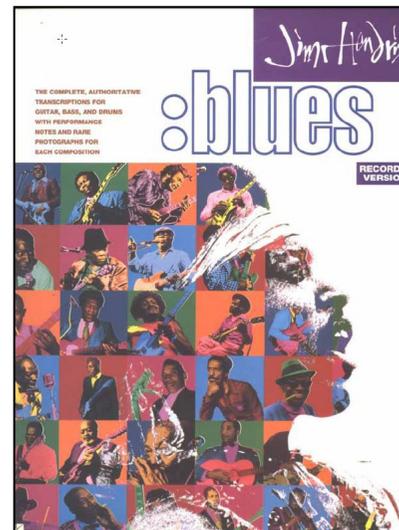
FINGER GYMNASTICS / Charles Chapman. Mel Bay Publications



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 e indicando 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

JIMI HENDRIX- BLUES/ Bella Godiva Music Inc.



En este libro de 116 páginas encontramos las transcripciones de once blues grabados y tocados por Jimi Hendrix. Jimi fue un guitarrista fuertemente enraizado en el blues, al que supo elevar y darle un tratamiento propio, muy personal.

En este ejemplar nos encontramos con esos blues, estándares del género conocidos por todos los aficionados. Transcritos con total precisión suponen una aproximación a la forma de entender e interpretar tanto como guitarrista como de manera vocal estos temas.

Perfecto para pillar frases e interiorizar los trillos de Hendrix, que aunque generalmente es conocido como un guitarrista totemico del rock, no desmerece para nada cuando camina por los cruces de caminos del blues.

LA COLUMNA INESTABLE XLI

DISEÑANDO EJERCICIOS (PARTE3)

Nacho de Carlos

Hola todos.

Vamos con la tercera y última parte de este ejercicio.

Aquí tenemos una combinación de todo lo anteriormente visto.

Tenéis los “supuestos golpes de púa” que se darían. Digo “supuestos” porque ya comenté, que a muchos, os puede sonar raro el tener que hacer los barridos descendentes, con el primer ataque hacia abajo, y los demás hacia arriba, en lugar de todos hacia arriba. Es la manera que mejor me va a mí, como comenté, por el tema del acento de las notas.

Los últimos cinco compases, son una mezcla de sweep y púa contra púa.

Este tipo de ejercicios, están diseñados, para que tocados de manera lenta, queden divertidos, a mí me lo parece. Así que, aprovechad el proceso hasta alcanzar la velocidad marcada. Aunque, la velocidad puede ser la que queráis y podáis, faltaría más. Dentro de este nuevo ejercicio, hay dos partes bien diferenciadas. La primera, una secuencia descendente de los arpeggios disminuidos, en un orden muy cuadrículado, y la segunda, la subida con esos mismos arpeggios, pero añadiendo cromatismos en la primera cuerda.

Veámoslo.

Moderate ♩ = 125



Una cosa que ayuda mucho a la hora de hacerse con un desarrollo entero, es fraccionar partes. Hacer un reducido grupo de notas en bucle, como ejercicio dentro de un ejercicio jaja. Por ejemplo, en los compases cuatro y cinco, se inicia un descenso con los arpeggios utilizando cinco cuerdas. Si eso se nos queda demasiado grande, mi manera de practicarlo, sería haciendo sólo uno de los arpeggios. Haciéndolo sonar, parando dos tiempos, haciéndolo sonar, parando dos tiempos, etc. Sin moverme de esa posición. De esa manera, vamos interiorizándolo sin dolor.

Algo así

Moderate ♩ = 125

Lo siguiente, sería algo parecido. Hacer dos figuras seguidas, descansar dos tiempos, repetir los dos, descansar dos tiempos, así en plan bucle.

O sea, esto

Moderate ♩ = 125

Esto es extensible a cualquier tipo de desarrollo técnico.

Pararse en un grupo reducido de notas y hacerlo de manera repetida, tantas veces como se considere.

Recordad que estamos ante un esquema disminuido, son siempre las mismas cuatro notas, excepto los cromatismos que se añaden y que no son más que un efecto. La estructura es la que es. Bueno, eso ya lo aclaré en la primera parte. Pero por recordar que no quede.

Pensaba que en este número finalizaría la serie completa de este ejercicio. Pero me he extendido más de lo que esperaba. Creo que ha sido por algo necesario.

El próximo número, nos centramos en el ejercicio completo, adaptándolo para que sólo tenga un final. Y ya sí, lo acompañaré con un vídeo para ayudar a verlo mejor.

Salud, equilibrio y armonía



“QUEDA USTED SUSPENDIDO – PARTE III”

Sacri Delfino

Yllegó la tercera y última entrega de este estudio acerca de cómo abordar los acordes 7sus4 (suspendidos) en el momento de improvisar.

Una vez más, recomiendo releer los dos artículos anteriores (Cutaway Guitar Magazine 44 y 45) para revisar todo lo referente a estructuras y aplicaciones.

Antes de ir a los ejemplos, debo decir que me resulta apasionante tener la posibilidad de poder elegir entre diferentes opciones a la hora de expresarme. Para nosotros, los músicos, el disponer armónico es como para el pintor disponer de diferentes

colores. Todo esto no hace otra cosa que disparar nuestra creatividad y ampliar nuestras posibilidades artísticas.

En primer término les presento, siempre aplicándolo sobre el acorde G7sus4, el modo Mixolidio b9 b13, correspondiente al quinto grado de la escala menor armónica. Para que no queden dudas: sobre G7sus4 aplicamos G Mixolidio b9 b13 que es el quinto modo de la escala de C menor armónica. Este elemento nos brinda la siguiente estructura: 1 b2 3 4 5 b6 b7.

Al igual que en mi artículo anterior, trabajamos sobre la cadencia G7sus4 | % | Cmaj7

En el **Ej. 1** vemos un interesante motivo con intervalos de cuarta, lo cual le da definitivamente un sonido contemporáneo. Para profundizar aún más en este recurso interválico en la guitarra es ineludible escuchar a Joe Diorio, gurú de la guitarra jazz y la improvisación moderna, además de un docente consagrado.

El **Ej. 2** se trata de un motivo con saltos de cuerda y con algunas síncopas que le ponen mayor interés al aspecto rítmico y melódico. La frase culmina con targetings que “envuelven” las notas del arpeggio de Cmaj7 (prometo profundizar en este recurso en algún próximo artículo).

Finalmente, les traigo un elemento que aporta un muy interesante sonido sobre el acorde 7sus4: el modo Frigio menor.

Sobre el consabido G7sus4 tocamos G menor Frigio, tercer modo de la escala de Eb y también quinto modo de la escala de C menor Natural (prefiero tomar como referencia este último elemento ya que resulta más fácil de relacionar con la tonalidad en que estamos).

Este modo está compuesto por los grados 1 b2 b3 4 5 b6 b7. Como pueden observar, hay sólo una nota de diferencia con el modo utilizado en mis dos primeros ejemplos.

En el **Ej. 3** tenemos una curiosa combinación de arpeggios del modo. Los invito a descubrir cuáles son. Observen también que en ningún compás atacamos las notas a tierra en el primer tiempo. Esto es un recurso importante a la hora de evitar cierta obviedad y monotonía rítmica.

Para cerrar, en el **Ej. 4** les comparto una frase basada en la escala menor pentatónica de F. Analicen la estructura y verán que sus cinco notas están dentro del modo de G menor Frigio.

Estoy seguro que el ir descubriendo estas sonoridades los hará arribar también a conclusiones propias. Les recomiendo también probar estas y otras frases en otros contextos armónicos en que las escalas mencionadas ameriten ser usadas.

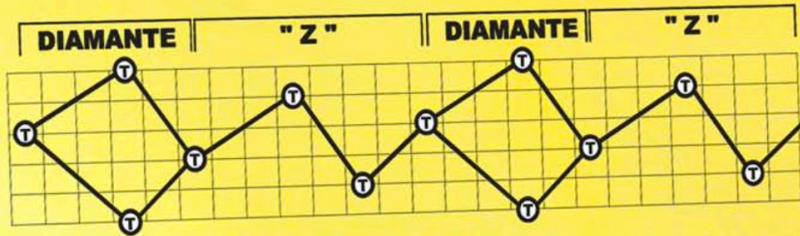
Abrazo para todos. Que no deje de sonar.

A POR LA QUINTA!

Dario Carrera

Los Powerchords o “acordes” de quinta son uno de los recursos más utilizados por la mayor parte de los guitarristas. La razón es bien simple: Es imposible sonar tanto con tan poco. Unidos a unos buenos efectos suenan potentes, redondos y conforman la base de varios estilos de música. Este artículo pretende que los guitarristas visualicemos los Powerchords por todo el mástil y utilizemos más posturas que las que conocemos.

01



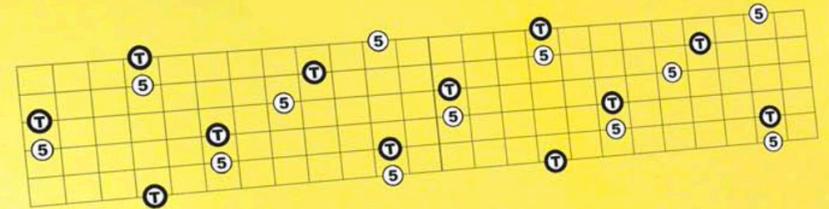
En primer lugar vamos a desplegar un mapa para ver una misma nota, sea la que sea, en todo el mástil. En este caso será la tónica. Para memorizarlo bien lo haremos visual y recordable.

02



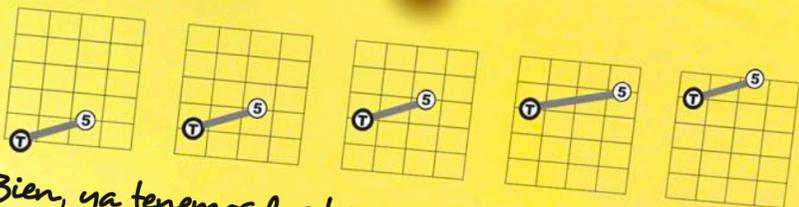
A este mapa le vamos a añadir las quintas, que como veremos siguen el mismo orden del esquema, es decir "Diamante"- "Z"- "Diamante"- "Z"

03



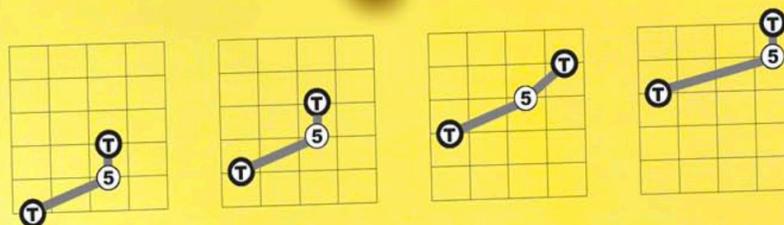
Ahora eliminaremos las líneas guía que nos han servido para situar las notas y lo veremos limpio para trabajar.

04



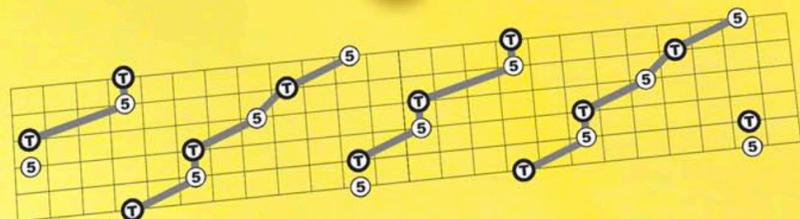
Bien, ya tenemos las tónicas y las quintas situadas en el mástil, en este caso para una tonalidad de G#. Ahora vamos a ir superponiendo y añadiendo cosas. En primer lugar vamos a poner los acordes de quinta tocados en cada cuerda tal y como solemos hacerlo, de izquierda a derecha. Primero sin doblar la tónica por arriba.

05



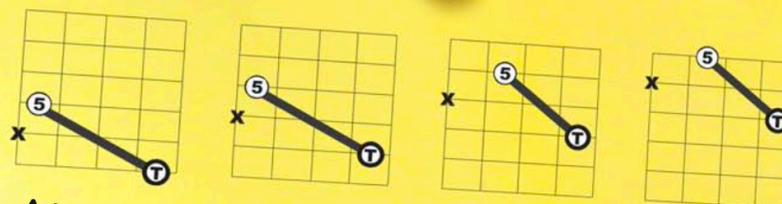
Aquí están presentadas doblando la tónica por arriba

06



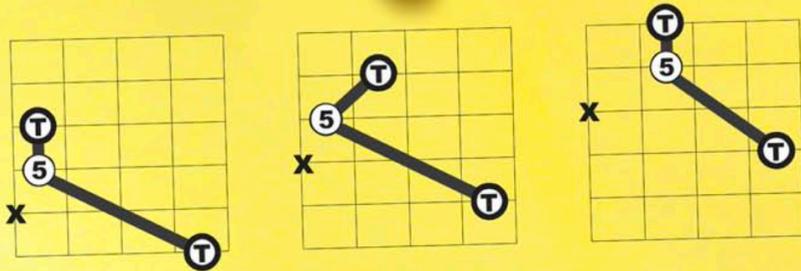
Superponemos estos dibujos al esquema de tónicas y quintas y tendremos esta figura.

07



Ahora vamos a disponer los Powerchords de derecha a izquierda, es decir, vamos a tocar los Powerchords con el dedo 3 o 4 en la tónica. Volvemos a dividir el diapasón para presentar las posturas y luego plasmarlas en el esquema

08



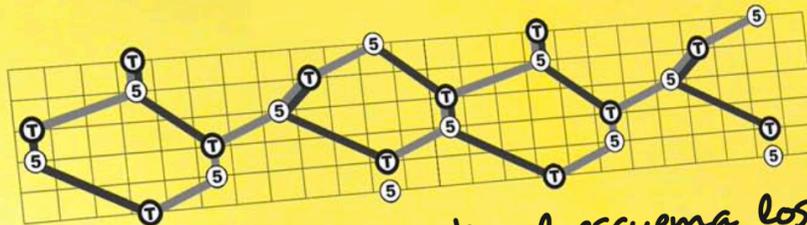
A continuación doblamos la tónica por arriba

09



Bien, vamos a plasmar estos Powerchords que se tocan de derecha a izquierda en el esquema del diapasón

10



Ahora vamos a añadir al esquema los primeros Powerchords que hicimos, los que tocamos empezando con el dedo 1 y que van de izquierda a derecha. Este es el resultado, un mapa de los Powerchords (sin invetir) por todo el mástil.

Bien, de lo visto podemos sacar en limpio algunas cosas. En primer lugar hemos creado un mapa que nos va a ayudar a localizar cualquier nota en el mástil de la guitarra, sea dicha nota tónica, quinta o la que sea.

Es muy importante aprender a utilizar todas estas posturas ya que, en función de lo que estamos tocando, nos será más cómodo utilizar una u otra. No hay nada mejor que tener la libertad de no pensar en los dedos y para eso tenemos que practicar un poquito.

¡Guitarristas rítmicos, a currar! ■

ENSALADA DE TÉCNICAS

Como mejorar esto sin descuidar aquello

Gaby Soulé

Desde hace ya tiempo se ha extendido una nueva corriente de guitarristas a nivel mundial en la que la fusión de estilos, técnicas y recursos musicales es la característica más sobresaliente. Atrás queda esa visión dual del guitarrista que debía elegir entre ser técnico o tener feeling. En la actualidad se busca tenerlo todo, fusionarlo todo: digitaciones súper depuradas y solos intensos pero sin descuidar los matices y, aun siendo dueños de gran velocidad y precisión, se busca transmitir siguiendo la escuela de los maestros del blues y del jazz. ¿Es esta fusión la evolución lógica de la guitarra? ¿Cómo podemos enfocar el estudio de nuestro instrumento para poder sumergirnos en esta ola?

Cualquiera que haya intentado pasar directamente de tocar 64 compases de acordes de 5ta a un repentino solo de tapping o alternate picking sabe que el salto de una técnica a otra es un tema complicado. Ir de la púa a los dedos, de limpio a distorsión, o cualquier otra forma de transición en la guitarra siempre es moverse en una dimensión extra, que muchas veces no nos resulta demasiado familiar.

Por otro lado ¿Cómo hemos hecho para conseguir que ciertas cosas ya nos salgan bien? Una de las posibles explicaciones, quizás la más simple, es que las hemos practicado lo suficiente.

La pregunta es, hemos dedicado ya el suficientes tiempo a fusionar y natu-

ralizar las transiciones entre técnicas, estilos, rítmicas, dinámicas, sonidos, volúmenes, como para sentirnos familiarizados también con esto?

Una buena forma de empezar a amigarnos con estas mezclas es incorporándolas a nuestras horas de estudio o práctica.

Imaginemos un guitarrista que ejecuta una buena escala con púa y puede salir elegantemente de ella con un fraseo bluesero, o alguien que toca una base con groove, y puede intercalar bendings con un vibrato de esos que dejan claro que todo está bajo control. Tengamos por seguro que aquel que puede de ir de una cosa a la otra, y hacerlo con soltura y sol-

vencia, no ha empezado a intentarlo esta mañana. Y no hablo solo de las piezas separadas del rompecabezas sino, sobre todo, de las uniones que hay entre ellas.

Es necesario saber entrar al solo cuando se viene de hacer base, y hay que saber volver a la base después. Con todo lo que ello implica en términos de dinámicas, tono, volumen, técnica, groove, etc.

Todo eso debe mirarse con detenimiento, tratando de ver cuales son nuestros puntos fuertes y débiles, y trabajar en ellos. Hay que evaluar previamente cuales son exactamente los apartados que nos interesan para nuestro estilo personal, ya que siendo tan inabarcable el estudio de la



guitarra, puede ser incluso perjudicial perderse en el laberinto de recursos que existen en nuestro instrumento. Por eso hay que centrarse en aquello que sabemos que vamos a utilizar.

En el **ejemplo 1** os muestro un caso en el que tocamos un riff muy corto y entramos en una secuencia de púa que termina con un bend. Por supuesto podéis practicar esto si queréis (¡yo encantado!) pero lo que os propongo aquí es que os volváis un poco locos armando vuestros propios segmentos que contengan elementos de distinta naturaleza con el fin de acostumbrarse al paso de una función a la otra.

Si tocamos este tipo de cosas en plan loop tenemos un ejemplo de cómo entrar y salir del “modo solo” o “modo acompañamiento” según como se mire.

Por supuesto el largo de cada pasaje hay que ajustarlo a lo que se está

buscando en cada caso concreto, ya sea con fines de práctica o al crear licks nuevos.

En el **ejemplo 2** vemos una mini frase de tapp que desemboca en una idea fusionera con un par de notas outside.

En el **ejemplo 3** tocamos primero un par de acordes seguidos de un lick con ligados que da paso a un arpeggio con sweep picking.

Son solo ideas, las combinaciones son infinitas, y la fuente de inspiración puede ser prácticamente todo lo que se nos cruce por delante.

Cualquier mezcla o transición que se os ocurra hay que ponerse a investigarla y tocarla todo lo que haga falta hasta que se asiente, evolucione en otra cosa o la descartemos para empezar con otra idea. Es muy bueno utilizar la imaginación para visualizar distintos escenarios musicales y tratar de unir los segmentos que nor-

malmente tenemos aparcados, o funcionando de manera aislada, como piezas inconexas, para que pasen a formar parte de un todo más dinámico.

De esa manera nuestro lenguaje se volverá más fluido, y más rico en texturas.

No importa si hablamos de cambios de velocidad, registro, intensidad, volumen, sonido, tempo... lo que sea hay que sacarlo al ruedo y combinarlo con todas las otras opciones para volver natural en nosotros el mestizaje de técnicas, de sonoridades y sobre todo de propuestas que nos resulten interesantes y novedosas incluso a nosotros.

Tenemos que buscar que tanto en nuestros acompañamientos como en nuestros solos haya momentos que se destaquen, situaciones en las que ocurran cosas. Hay que buscar el “¿Has oído eso?”

Puede ser muy útil ponernos en lugar del que escucha y tratar de ofrecer algo que se vuelva cada vez más interesante. ¿Es fácil? Probablemente no mucho, pero tenemos a favor algo que nos permite esculpir nuestro estilo milímetro a milímetro: ¡la práctica!

Espero que hagáis cosas muy raras con los consejos de este número. Luego me contáis. ¡A practicar y nos vemos la próxima!

♩ = 120

TAB

3 5 2 3 5 3 3 5 12 8 10 8 10 8



Ejemplo 1

♩ = 120

TAB

15 17 15 12 14 17 14 12 10 12 13 12 10 11 9 12 11 10 9 13 14 14 15 17 15 12 10 11 12



Ejemplo 2

♩ = 120

Dm7 Em7

TAB

6 5 8 7 8 10 5 5 7 7 8 12 9 12 10 9 10 12 10 13 12 10 13 12 8 10 10 9 10 12 8



Ejemplo 3



Cutaway

GUITAR MAGAZINE

+ QUE UNA REVISTA

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

¡VISÍTANOS!



ESTRUCTURA Y HOMOLOGÍA INTERVÁLICA DEL MODO SUPERLOCRIO

Miguel Chin Pérez

Buenas señores; muchos de ustedes sabrán, o al menos habrán oído hablar, de cierto modo conocido por el nombre de “Superlocrio” o escala alterada. Dicho patrón es el séptimo grado de la escala menor melódica (T, 2, 3b, 4, 5, 6, 7) la cual fue muy usada en la música barroca por gente como Vivaldi, Bach, Handel o Scarlatti. No obstante el modo Superlocrio, difiere completamente de la escala madre de la que procede; basta que su tónica se encuentra a solo un semitono de diferencia de la menor melódica, para que su sonido se torne ambiguo, enigmático y de uso mas que apropiado para cualquier músico de jazz o fusión.

Esta escala es un compute perfecto de elementos extraños, como el que todos sus grados estén bemolizados (T, 2b, 3b, 4b, 5b, 6b, 7b), o que su triada pueda ser disminuida o aumentada pero no mayor o menor. Ya los iremos desentramando todos sus secretos a lo largo de los números, en esta entrega bastara con plantear su particular estructura interválica, de la cual, yo destaco lo siguiente.

- Tiene 2 terceras: Una menor y una mayor (Si enarmonizamos la 4b y entendemos que es la

misma nota); esto nos dará gran juego para relacionarla con escalas como la de country (T, 3b, 3, 4, 5, 7b), la mezcla del frigio con el frigio dominante, o con su prima hermana la disminuida de semitono tono (St/wt) la cual es muy similar a ella por diferenciarse tan solo en su sexta doble bemol (T, 2b, 3b, 4b, 5b, 6bb, 7b) y tan particular que merece un artículo a parte “Esta también tiene mucha chicha”.

- Tiene 4# ó 5b: Al igual que cualquiera de los modos lidios, el SL tiene la 4# propia de dicha

escala, así como la 7b del lidio 7b, la 5# del lidio 5#, o la 9# del lidio de la menor armónica, escala que siempre termina perdiendo su identidad por tener el centro tonal de la frigia dominante demasiado cerca.

- Tiene 5# : Junto con la tercera mayor de la escala ya tenemos una triada aumentada en el primer, cuarto y quinto grado – debido a la inversión del tritono aumentado -. El Superlocrio solo difiere de la escala Hexátona aumentada (T,2,3,5b,6b(5#),7b) en que no tiene 2 natural ni 3b, todas las demás notas son comunes

- Tiene 7b : Junto con las terceras mayores pertinentes tendremos un acorde dominante alterado en el primer grado, y dos dominantes naturales alterables en el V y VI, a los cuales podremos añadir su 5b y 5# respectivamente.

Tiene todas las tensiones de los dominantes alterados (5b, 5#(o 13b), 9b, 9#) : Como ya hemos ido viendo a lo largo de este desglose,

este modo posee todas alteraciones posibles de un acorde dominante alterado, esto le convierte en la escala más apropiada para tocar sobre un acorde de estas características y a estos en los recursos de modulación directa por excelencia en la armonía moderna.

Primer grado aum y dism: Su primer grado puede ser disminuido y aumentado (Como hemos dicho al principio)

Esto son solo algunas de las semejanzas y características morfológicas de esta singular escala. Una ambigüedad sonora que la convierte en el punto de inflexión perfecto para modular a otros lugares.

Ya en el numero anterior de la revista hice una tira cómica sobre el origen de “Superlocrio”, en esta entrega, la súper-escala se enfrenta a un malvado acorde dominante “alteradísimo”.

Un abrazo a todos, y experimenten... ■

Cutaway

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

Dirección

José Manuel López

Colaboradores

Cristian Camilo Torres

Dario Carrera

David Fernández Comesaña

Fer Gasbuckers

Gaby Soulé

José Manuel López

Miguel Chin Pérez

Nacho de Carlos

Paul Rodja

Sacri Delfino

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
