

Cutaway

GUITAR MAGAZINE

Entrevista Juan Salinas

- Grestch Princess Antonoff Electromatic
- Jackson American Series Rhoads RR24
- EarthQuaker Devices Rancho de la Luna Dirt Transmitter
- Laney Lionheart Foundry Super 60



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

sumario 117

- 05 **Entrevista**
Juan Salinas
- 14 **Guitarras**
Gretsch Princess Antonoff Electromatic
20 Jackson American Series Rhoads RR24
- 26 **Taller**
Telecaster fuera de fase
- 28 **Pedales**
EarthQuaker Devices Rancho de la Luna Dirt Transmitter
- 32 **Amplificadores**
Laney Lionheart Foundry Super 60
- 36 **Casi Famosos**
- 37 **Multimedia**
- 38 **Didáctica**
La columna inestable LIII/ Paganini Capricho 5
42 Modal Chords
44 Hybrid Picking/ Best of both worlds
43 Play that funky/ Cómo enriquecer nuestro vocabulario rítmico para comping o solos

Cutaway
GUITAR MAGAZINE

Editorial

A veces ser el hijo de un guitarrista muy famoso y reputado se convierte en un handicap negativo. No siempre un apellido, incluso una dinastía, es algo favorable. Existe la inevitable comparación y sobre todo la presión para el joven, cosa que sucede bastante entre los guitarristas de flamenco por ejemplo. Recuerdo al hijo de Tomatito siendo incapaz de tocar delante de su padre.

Un caso distinto es el del guitarrista que entrevistamos para este número, Juan Salinas, ese apellido nos remite claramente a Luis Salinas, su padre. Sin embargo ellos tienen carreras independientes pero a la vez comparten bastante escenario y Juan se siente como un igual complementario. Nos cuenta todo esto y más en su entrevista.

Hemos revisado para esta edición diferentes productos, nuevos y más clásicos como son la Jackson American Series Rhoads RR 24, la Gretsch Princess Antonoff Signature CVT, el combo Laney Lionheart Foundry Super 60 y el EarthQuaker Devices Rancho de la Luna Dirt Transmitter.

La potente sección en didáctica en diversos estilos y las secciones habituales restantes completan este número otoñal en Europa.

Esperamos que paséis un tiempo agradable con la revista.

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.

Juan Salinas



Para este número tenemos como invitado a Juan Salinas, un músico argentino que ha compartido las notas de su guitarra con grandes figuras de la música latinoamericana y del mundo. Juan ha logrado, (musicalmente hablando), dejar de ser conocido como el hijo de Luis Salinas para forjar un nombre y una carrera por su propia cuenta, claramente manteniendo ese vínculo y esa influencia musical con su padre. Veamos.



Es un gusto tenerte con nosotros Juan, muchas gracias por aceptar nuestra invitación. Te hemos visto tocar desde muy joven al lado de tu padre, hemos seguido tu carrera y hemos escuchado tu forma de tocar, la evolución durante el tiempo y los grandes escenarios que has pisado.

Cuéntanos un poco de tus inicios...

Gracias a ustedes por invitarme.

Bueno, lo primero que hice fue cantar, a los 4 años estuve en un escenario pero eso fue cantando. Luego de eso comencé a tocar percusión al lado del grupo de mi padre, en ese momento estaba un percusionista llamado Pacho Porteño y el me pasaba durante los conciertos instrumentos como congas, bongós, etc. Luego seguí con el lado rítmico también influenciado por Martín Ibarburu quien fue en ese momento el percusionista del grupo de mi padre.



La guitarra fue algo que fue despertando de a poco ¿sabes? Escuchaba mucha música por esos días, pero algo muy importante fue que el día que vino B.B. King a Argentina, mi padre me llevó a verlo, en ese mismo mes también vino Jeff Beck y fueron justo esos dos conciertos los que despertaron en mi esa necesidad de aprender, esas ganas de pasar horas y horas con el instrumento, sabes bien que sin eso no se puede. Comencé a hacerlo, también comencé a aprender de mi padre y bueno, aquí sigo.

Luego de eso empezaron a llegar distintas influencias: Santana, Django Reinhardt, Wes Montgomery, George Benson, muchos géneros, también aprendí mucho de transcribir música de cantantes.

Distintas influencias y sonidos me permitieron acercarme mucho más a la guitarra. A los 15 años fue mi primera grabación, un disco que grabamos con guitarra española en homenaje a Paco de Lucía "Entre 20 aguas", luego de esto grabé con mi padre un disco a dúo de guitarras, también acompañado por Martín



Ibarburu, esos fueron mis primeras grabaciones de forma "profesional" por llamarlo de alguna manera.

A los 17 comencé a grabar mi disco solista, recuerdo que tenía un montón de sonidos en mi cabeza y quería sacarlos de ahí y ponerlos en un lugar en el que la gente pudiese oírlos.

Ahí llegó la pandemia, y fue en ese tiempo que retomé mi hábito de cantar pero algo fue distinto, algo cambió en mi voz y eso permitió comenzar a componer y a escribir letras, tomó mucho tiempo pero fue algo que cambió en mí como músico, cantar cambió también mi forma de tocar.

Las letras son algo muy íntimo, puedes contar algo de ti pero también cosas de otra persona, vivencias, no es lo mismo que hacer un solo o improvisar, es un esfuerzo distinto, es algo que me cambió y que disfruto mucho... encontré algo distinto en mí, es decir, con la guitarra dices cosas de una forma pero con las letras hablas de una forma en la que todos entienden literalmente... es una forma de expresión que te lleva a otro lugar.



¿Cómo influyó la música argentina en tu estilo?

Cada género musical tiene una especie de "submundo" en el cual te encuentras con músicos, más ritmos y muchas cosas distintas, está lo más tradicional como samba, chacarera, chamamé, por otro lado el tango, según el género todo cambia, desde la forma de tocar hasta cada uno de sus músicos.

Crecí escuchando a Mercedes Sosa, Rubén Juárez, entre muchos otros, por suerte Argentina está llena de músicos que impulsan su folclore, eso permite que siempre puedas escuchar a alguien con algo nuevo por decir, con una versión nueva de un tema, algo de lo que siempre puedes aprender.

Algo que siempre hice con mis padres fue no separar la música en géneros, ¡la música es música! Esto me llevaba a escuchar, a entender las características de cada cosa pero no pensaba: "ah, esto es tango, esto es samba, etc.", como que todo era parte de lo mismo.

Conocer a los artistas también me ayudó a saber más de su música, Mercedes, Spinetta, de ellos aprendí mucho, aprendí a vivir la música para luego pensar en ella como músico.

Pensando como guitarrista y al momento de estudiar ¿practicabas o practicabas relacionando escala - acorde?

Bueno, en mi caso lo primero que hice fue improvisar, luego aprendí acordes, comencé a improvisar copiando a esos que sabían hacerlo bien, creo que así lo hicimos muchos.

Comencé en el Blues, acá debo decir que cuando era niño mi padre me enseñó la pentatónica sin decirme que era la pentatónica, lo descubrí muchos años después.

Estudiaba estas cosas de la siguiente manera: Primero escuchaba el tema y trataba de aprender la melodía, la armonía, el solo... es decir, todo lo que pudiera. Luego de esto, lo tocaba aplicando a mi manera todo eso que había aprendido del mismo

tema, pero con mi forma de tocar, lo que quiero decir es que hacía uso de los recursos aprendidos pero trataba de ponerlos en mi propia habilidad.

Es un proceso en el que debes analizar muy bien todo, con el tiempo aprendes que hay melodías o ciertas notas que no van bien con ciertos estilos, pero eso viene de la práctica y la atención a lo que practicas.

Una vez escuché a alguien, a un músico de jazz (no recuerdo el nombre) decir: "Lo que más te lleva tiempo saber es qué NO tocar", estoy completamente de acuerdo. Con el tiempo, experiencia y atención aprender a tocar lo que hace falta, que no tocar para ayudar a la música, a que realmente suene.

Bueno, me fui un poco de la pregunta. Para reponder a ello: No, no tuve un estudio de escala acorde, básicamente aprendí de la experiencia, de escuchar a otros y de subirme a tocar con muchos.

El Juan que compone música y letras, ¿a quien escucha actualmente?

Como guitarrista siempre estás escuchando y sacando temas y solos de guitarristas, siempre lo he hecho y sigo haciéndolo, pero recientemente estoy muy cercano a escuchar cantantes, siempre lo hice pero ahora lo hago más... también hip hop, rock, soul, me gusta mucho el flamenco y bueno, en realidad mil cosas.

La música también nos lleva a todo, hace un par de días estuve celebrando mi cumpleaños, el de mi padre y el de mi hermana, de repente pasamos toda la noche tocando chacareras y al día siguiente tocamos flamenco... en realidad depende del día, depende de cómo me siento, me inclino más por cómo me hace sentir la música y menos por lo que pasa técnicamente.

Tienes un show gigante y debes buscar músicos que te acompañen, ¿qué buscas en ellos?

Claramente la parte técnica y musical siempre es super importante, los recursos musicales y la experiencia es clave, me crié tocando con gente de mucha trayectoria, yo era muy joven y ellos eran mucho mayores que yo, en años y en experiencia y de eso aprendí muchísimo.

Con el paso de los años comencé a tocar con músicos más contemporáneos, de mi edad, esa mezcla generacional hace que la música se sienta de muchas formas, todos venimos con influencias distintas y eso nutre lo que hacemos.

Ahora mismo cuando toco con mi grupo viene en los teclados "Patán" Vidal, un músico con una trayectoria inmensa que ha tocado con mucha gente, él es el mayor del grupo, en el bajo y batería hay dos personas que son de mi edad pero que comprenden lo importante de la tradición, tanto en géneros latinoamericanos como en jazz, blues etc.

Me gusta mucho que la música tenga groove, que el ritmo y la sensación rítmica sea fuerte, luego viene la improvisación y otras cosas, definitivamente para mi es importante que todo esté "amarrado" musicalmente, una base muy sólida.

Pero, debo decir que la parte humana juega un papel vital también, lo que pasa entre amigos es algo que se siente en el escenario, y digo escenario porque en el estudio se puede llevar de otro modo, puedes colaborar con gente que está a miles de kilómetros de ti, pero en vivo es otra cosa... la gente percibe, lo siente, si no tenemos una conexión humana se va a sentir y eso va a perjudicar a la música.

Le doy mucha atención a esa parte humana, a que se genere un vínculo entre nosotros para que la música se apoye en ello. Creo que lo humano es importante en cualquier cosa que hagamos.

Cuéntanos acerca de giras y shows, uno que recuerdes de forma especial.

Quiero hablar acerca de 3 shows que han sido muy especiales para mi:

1. España: tenemos muchos amigos ahí, gente que sentimos como familia, eso es algo muy particular porque como sabes la música genera amistades y vínculos que van más allá... pasa por lo musical y llega a sentirse como verdadera familia, eso me ha pasado con muchas personas en ese país con músicos de flamenco, quizá han pasado años sin vernos pero al volver a encontrarnos conectamos de nuevo y parece que no pasó ni un día. Esas cosas te marcan.

2. New York: Me gusta mucho el funk y el blues, estuve en NYC en un bar escuchando a 3 músicos tocando funk para un público de 3 personas, lo que estaban tocando no se podía creer, esa noche recibí una clase completa escuchándolos a ellos, viendo lo que sentían y cómo lo expresaban, así es como mejor aprendes, me marcó mucho ese viaje. Ya sabes como es esa ciudad, de repente puedes encontrarte entre el público con uno de los músicos que siempre has escu-

chado, o quizá una noche esta alguno de tus ídolos tocando en un lugar puedes asistir sin haberlo planeado... cuesta un poco más en Latinoamérica que eso pase.

3. Rusia: Fui con mi padre a este país, ¡al otro lado del mundo! De repente, cuando llegamos, lo primero que encontramos en el aeropuerto fue un cartel gigante anunciando la visita de mi padre y su concierto, fue un momento tremendo para todos nosotros.

En ese concierto tocamos para 1500 personas, todos eran rusos, no fue un concierto promovido por la embajada argentina o algo así, fue uno que pidieron las personas rusas que son seguidoras de mi padre, eso fue algo maravilloso. En la segunda parte del show mi padre me dijo que comenzara solo, eso fue algo impresionante, era más joven y no dimensioné lo que significaba pero ahora lo recuerdo y en realidad fue algo increíblemente especial.

Guitarrísticamente, ¿cómo es estar tan cerca de alguien tan increíble como tu padre, Luis Salinas? ¿Cómo es la relación entre guitarristas más allá de padre e hijo?



... mi padre y yo, por el contrario, siempre aprendemos juntos, siempre prestamos atención para no chocar entre nosotros, para acompañarnos de la mejor forma posible...



Eso nos lleva a un lugar que no es tan común ¿sabes? A veces los guitarristas buscan tocar con otros instrumentos y no tanto entre guitarristas, mi padre y yo, por el contrario, siempre aprendemos juntos, siempre prestamos atención para no chocar entre nosotros, para acompañarnos de la mejor forma posible, no competir pero si complementar el uno al otro.

Mi padre ha tocado su música durante mucho tiempo y yo comencé mucho después por lo que nuestra capacidad es muy distinta, él siempre

me ayudó a comprender a entender que y cómo tocar y de eso aprendí mucho también, a medida que fui creciendo, aprendiendo y entendiendo a partir de la exigencia comenzamos a entendernos de otra forma, a ir a otros lugares (musicalmente hablando), complementando cada uno a la música, siempre al servicio de la música y de lo que está pasando en el momento.

Hay algo muy espiritual que sucede entre nosotros, es difícil de explicar pero es algo que se siente en la música,

nos conocemos, entendemos nuestras miradas y gestos y eso permite que la música se viva de formas especiales tanto para el público como para los músicos que estamos ahí. Hemos tenido ocasiones en las que tocamos por 3 horas, para nosotros fueron 10 minutos y a pesar de que fue un show largo, nadie se fue... son momentos tremendos.

Por su puesto es importante la técnica y el conocimiento, esto permite entrar a esos lugares musicales de los que he hablado, es como una intuición colectiva que seguimos, todos vamos acompañando a mi padre y el nos lleva por distintos lugares. Claramente algunas veces sale mejor que otras, pero esa es la ruta que siempre usamos.

¿Tocan mucho juntos tu padre y tu?

Si, todo el tiempo pero va más allá de eso... en algunos momentos nuestros ensayos son sentarnos a escu-

char música o a escuchar un concierto que dimos en el que un tema salió de una forma especial y queremos que sea así siempre.

Es como ir a la esencia de las cosas pero como dije antes, más allá de la técnica. Pensamos la música como paisajes y vamos allí cuando queremos expresar ese sentimiento, si estamos tocando flamenco pensamos en nuestros amigos maravillosos en España y eso evoca una sensación y una forma de sonar y tocar nuestros instrumentos, lo mismo pasa con el funk y NYC... tu me entiendes.

El objetivo siempre es el mismo aunque tengamos roles y formatos distintos, algunas veces somos él y yo, otras veces hay banda, otras veces yo toco el bajo... siempre buscamos ese objetivo, sonar bien, transmitir y evocar sentimientos y paisajes en los asistentes y por su puesto, en nosotros mismos.

Guitarras y equipo, ¿qué usas actualmente?

Recién incorporé a mi sonido un pedal whammy de bajo, en realidad no soy de mucho de pedales o cosas así pero este me ha inspirado mucho, es un sonido bien específico.

Comencé con una Stratocaster y creo que como muchos otros tengo un amor especial hacia ese tipo de guitarras. Ahora mismo uso una de Guitarras Morone que me gusta mucho, me acostumbré mucho a ella y siento que es un gran instrumento. También uso una Revstar que me dio Yamaha y también la siento tremenda.

Solo puedes llevar una guitarra y un pedal a un show... ¿qué escoges?

No soy tan bueno con las marcas pero en definitiva llevaría una Stratocaster y el pedal verde, no recuerdo el nombre (risas). No me gusta cuando los pedales cambian el sonido y carácter de la guitarra, me gusta que se pueda sentir la esencia de la guitarra y sobre todo de mi forma de tocar, de mis manos.

Debo decir que para mí es importante tener la capacidad de hacer sonar bien lo que sea... es decir: llegas a un show y no hay lo que necesitas o a lo que estás acostumbrado, eso no debe ser un impedimento. En mi opinión, siempre debes estar en la capacidad de hacer que la música suene bien con lo que te den... "el sonido debes ser tú". Eso he aprendido y he practicado siempre.

Juan, ha sido un honor tenerte con nosotros y he disfrutado mucho de esta conversación, de seguro nuestros lectores también lo harán.

Gracias Cris, estaremos en España a finales de este año y nos encantaría ver a muchos de ustedes en nuestros shows, anunciaremos las fechas pronto.

Un saludo desde Buenos Aires y nos vemos pronto.



Cris Torres



VINTERA[®] II ROAD WORN[®]

DE EDICIÓN LIMITADA

Estilo vintage para la era moderna.



Fender

Una Para Todos.



Gretsch Princess Antonoff Electromatic

Las compañías que llevan muchas décadas operando en el mercado del instrumento como es el caso de Gretsch Guitars que lo hace desde la década de los 30 del siglo pasado, han tenido en catálogo instrumentos que no tuvieron mucho recorrido en el mercado.

Un poco de historia

Estamos en el inicio de la década de los 60s, y el mercado económico de las guitarras de cuerpo sólido está claramente dominado por los modelos de Gibson Les Paul Junior, SG Junior y Special.

Gretsch ya tenía la 6128 Duo Jet, la 6129 Silver Jet y la 6131 Jet Firebird en un segmento más alto del mercado en cuanto a solid-body se refiere, como respuesta a Fender y a las Gibson Custom y Standard, pero necesitaba un modelo de precio bajo

que compitiera en ese segmento económico que decíamos antes y como consecuencia se lanzó entre otras referencias las 6132, 6133 y 6134 Corvette.

Una versión de la Corvette, orientada a las intérpretes femeninas, fue la Princess, que se presentaba con colores pastel y trasera acolchada (padded back). Se comercializó como un instrumento más ligero y femenino, pero no logró atraer a un gran mercado y fue reemplazada por otros modelos de Gretsch en pocos años.

Este tipo de guitarras que tuvieron una vida relativamente corta, de las que se hicieron pocas unidades, son reivindicadas por algún intérprete de vez en cuando y recuperan su presencia puestas al día. Ese es el caso de la Princess que ha vuelto a cobrar vida en la versión Gretsch Princess Antonoff Electromatic CVT.

Algo más de info

Jack Antonoff es un compositor, productor e instrumentista que ha colaborado con artistas como Taylor Swift, Kendrick Lamar, Lana Del Rey, The 1975, Diana Ross, Lorde, St. Vincent, Spoon, Florence + The Machine, Kevin Abstract etc.

En febrero de 2024, Antonoff ganó el premio al Productor del Año en los Premios Grammy, convirtiéndose en el segundo productor en la historia en ganar tres años consecutivos.

Jack es aclamado por la revista Rolling Stone como "el creador, casi sin ayuda de nadie, del pop moderno en un espacio seguro y glorioso, una biosfera creativa, sensible y expansiva".

Antonoff en colaboración con Gretsch han creado la Gretsch Princess Antonoff Electromatic CVT fruto de



tres años de desarrollo teniendo a la Gretsch Princess original de Jack como punto de referencia del que partir.

Como una mezcla única de una Gretsch Princess y una Fender Jazzmaster, la nueva guitarra de Jack

reúne lo mejor de ambos mundos, combinando el encanto vintage con la versatilidad moderna.

Gretsch Princess Antonoff Electromatic. Las guitarras signature a menudo se ven limitadas por estar demasiado diseñadas para satisfacer las nece-

sidades del artista que las creó. Hay una delgada línea entre querer crear algo único y querer algo que otros realmente usen y disfruten.

Construcción, pala, mástil

Para situarnos, la guitarra es de construcción atornillada y fabricación China, (cuanto han mejorado el control de calidad) no incluye funda ni estuche y se siente ligera con sus 3.5 kg de peso dado todo el hardware que incluye.

Viene encordada con Nickel Plated Steel (.010-.046 Gauges).

La pala open book con centro elevado presenta un veneer color Vintage White emparejado con el cuerpo, un clavijero 3 + 3 Vintage Style y logo inclinado en dorado.

La cejuela es de hueso y mide 41.4 mm

El mástil es de arce con perfil en "C", no es flipante pero si correcto, cómodo y accesible en su forma y tacto satinado. Sobre él un diapasón de palorrosa con un radio de 7.25".

Alberga 22 trastes Médium Jumbo bastante bien hechos, no tienen bordes afilados, pero el diapasón bound si implica un ángulo bastante agudo en el borde. Los marcadores de posicionales son los típicos Neo-Classical Thumbnail.

El conjunto es satisfactorio, no se ahogan los bendings y opera perfecto.

Cuerpo, electrónica, en uso

El cuerpo de la Princess/Corvette es un clásico double-cut bastante poco valorado desde mi punto de vista.

Está construido en aliso, tiene una profundidad de 42 mm, sus contornos son muy ergonómicos y se adaptan



... cuenta con un puente flotante de seis selletas Vintage Style y un cordal flotante de estilo vintage con botón de bloqueo y palanca de trémolo a presión ...



a la perfección, permitiéndote conectar rápidamente con el instrumento. Se siente familiar de inmediato.

Está unido al mástil con cuatro tornillos sin neckplate y no lleva el vestigio que supone el padded back.

Cuenta con un puente flotante de seis selletas Vintage Style y un cordal flotante de estilo vintage con botón de bloqueo y palanca de trémolo a presión.

Monta dos Custom FidelitySonic con imanes de AlNiCo 5 suenan soberbios, tanto por separado como en conjunto.

No son exactamente single-coils ni buckers, si no que llevan la marca oficial P-90, lo cual probablemente sea cierto. En realidad se parecen mucho más al diseño Gibson de Walt Fuller que a la inimitable contribución de Ray Butts al canon de las pastillas de guitarra.

Tienen un buen gruñido y mordida al añadirles ganancia, pero también puedes conseguir unos limpios increíblemente cristalinos y prístinos si lo deseas. Son unidades muy versátiles.

Cuenta con muchos controles: tono y volumen maestros Gretsch estándar, un selector de tres posiciones, un circuito rhythm-lead con sus propios controles de tono y volumen, y un killswitch bastante raro de ver en este tipo de guitarras.





Todo está integrado en el scratchplate dorado, y ciertamente cuesta acostumbrarse al principio.

Cualquiera que esté familiarizado con las Jazzmaster estará adaptado a esto, aunque también hay guitarristas como Thuston Moore que lo anulan por completo o porque les estorba o porque no les mola el sonido.

Sin embargo con este circuito se pueden obtener excelentes sonoridades si se sabe usar. No entraremos en detalles, pero al igual que en una Jazzmaster, este interruptor aísla la pastilla del mástil y la dirige a través de un circuito que enfatiza los graves y reduce drásticamente los agudos.

Una vez controlado esto es ideal para tonos limpios, suaves y líneas distorsionadas lo-fi, si buscas un sonido rítmico grave y potente, lo encontrarás con solo pulsar un interruptor.

En la última década, aproximadamente, nos hemos visto malcriados en el mercado de guitarras de bajo coste,

se pueden pillar por menos de mil pavos y nunca han sido mejores, pero no siempre son molonas. Lo barato suele ser genérico, muy trillado o muy visto.

La Gretsch Antonoff Princess CVT es una excepción en ese sentido, es diferente, versátil y cuesta alrededor de los 700 pavos. Si está en tu onda...

Will Martin

FICHA TÉCNICA	
Fabricante	Gretsch Guitars
Modelo	Princess Antonoff Signature CVT
Cuerpo	Aliso
Mástil	Arce
Diapasón	Palorrosa
Trastes	22 Medium Jumbo
Cejuela	Hueso
Puente	6 selletas Vintage Style
Tailpiece	Vintage Style floating Trémolo
Hardware	Cromado
Clavijero	Vintage Style
Pastilla	2 x Custom FidelitySonics
Controles	Volumen y Tono + rhythm-lead Lumen y Tono, killswitch
Entrada de jack	Pin lateral
Acabado	Vintage White



Córdoba®

FUSION 12 CINNAMON BURST

STAND OUT FROM THE CROWD WITH
A CÓRDOBA EXOTIC TOP ACOUSTIC

Jackson American Series Rhoads RR24

La leyenda continúa

El pasado 17 de septiembre se comunicó el lanzamiento de las nuevas [Jackson Rhoads RR24 y RR24 HT](#). Los californianos ofrecen así nuevos instrumentos de alta calidad para apoyar a los guitarristas de estilos y looks más duros ya que, hasta esa fecha, la fabricación americana del legendario modelo era algo exclusivo de su taller Custom Shop. Así que, oficialmente, [Jackson American Series](#) tiene un nuevo miembro en la familia que acompañará a los actuales Soloist y Virtuoso.



Un poco de historia

La debilidad del prodigioso Randy Rhoads por las guitarras con forma de flecha hizo que en 1979, cuando aún formaba parte de la banda Quiet Riot, encargara al luter Karl Sandoval su famosa Polka Dot V. Esta guitarra, de “discreto” acabado con lunares blancos sobre fondo negro, se fabricó en California y básicamente estaba inspirada en una Gibson Flying V con cuerpo de caoba y tapa de arce, mástil encolado de arce y diapasón de ébano. Le incorporaron unas pastillas Seymour Duncan y uno de los primeros puentes Floyd Rose que se conocen.

Poco después Randy dejó Quiet Riot y comenzó a formar parte de la banda de Ozzy Osbourne. Se iniciaba una nueva década y él quería provocar mayor impacto sobre el escenario así que, con esto en mente y unos bocetos propios, buscó a un constructor dispuesto a innovar. A finales de 1980 se reunió con Grover Jackson (por aquel entonces dueño de la marca [Charvel](#)) para desarrollar lo que sería su nuevo proyecto. Buscaba una V asimétrica, con un ala más corta, un diseño que fuese ergonómico y visualmente llamati-

vo. Quiso que Jackson le ayudara a convertir sus bocetos en un modelo de producción y construir una guitarra de manera más profesional que su Polka Dot V, con un diseño futurista y radical. Tal fue la motivación de Grover construyendo este modelo que se animó a colocar su apellido en la pala y comenzó una nueva era, nació la primera guitarra de la marca [Jackson](#). Lamentablemente, Randy falleció en marzo de 1982 y algunos de estos prototipos fueron completados tras su muerte. Este diseño icónico se convirtió en un standard para el metal y alentó a muchos guitarristas de los ochenta a dejar de tocar con otras marcas y unirse a Jackson.

Para hacer esta review hemos recibido una de las primeras unidades que han llegado a Europa, vamos a por ella.

Unboxing

Desprecinto y abro la caja. Me llama la atención el bonito softcase con forma de media V que incluye, ligero y no muy aparatoso ya que tiene un lateral recto y esto facilita su apoyo en el suelo. Abro el maletín y su interior negro contrasta con el acabado Snow White de la guitarra, que brilla





como un cristal. Todo el hardware es negro pero incluye en cada elemento (clavijero, cejuela, pastillas, switch y puente) alguna pequeña pieza niquelada que le da un aire sofisticado al conjunto.

Estos detalles evidencian el cariño que se le ha dado al diseño, su look es espectacular.

En el estuche se incluye una bolsita con documentación del fabricante, la palanca para su puente Floyd Rose, varias llaves Allen para hacer ajustes y un juego de enganches de seguridad negros de la marca Dunlop.

Repaso la afinación y mi sorpresa es que, a pesar de los miles de kilómetros que ha recorrido esta guitarra desde Corona (California) hasta la oficina, está prácticamente afinada y sólo tengo que hacer algún pequeño retoque en los tornillos de microafinación del puente antes de enchufarla al amplificador y ponerme a tocar. Mi deformación profesional me va a obligar a desbloquear la cejuela y hacerle un ajuste a fondo pero eso será más tarde, primero me la voy a colgar y voy a disfrutarla un rato.

Cuerpo

Se trata de una guitarra de 3,63Kg de peso, su cuerpo es de aliso en forma de V asimétrica y tiene todas sus aristas biseladas. Esta especie de relieve suaviza las líneas rectas haciendo que no sean tan

afiladas visualmente y mejorando el confort al apoyar el brazo. Llama la atención el remate trasero de la parte superior del cuerpo, donde va encastrado el mástil, de inspiración manifiestamente aeronáutica.

Ahora comentemos el particular contorno que diseñó Randy. El ala superior posibilita un apoyo cómodo de la cara interior del antebrazo y dejar caer la mano agradablemente sobre las cuerdas con la muñeca libre. El ala inferior, al ser más corta, hace la guitarra manejable y permite mayor libertad de movimiento que las Flying V's clásicas, facilitando una mejor performance ya que podemos apoyarla en el muslo y levantarla para acceder a los trastes más altos del diapasón o cuando el show lo requiera. La ergonomía de la guitarra está estudiada y trabajada, aquí no hay nada por casualidad.

El puente flotante es un Floyd Rose 1500 Series con tornillos de acero inoxidable, la palanca se inserta a presión y se puede fijar con un pequeño tornillo.

En la parte trasera del cuerpo, sobre las cavidades en las que se alojan los componentes electrónicos y los muelles del puente flotante, encontramos unas tapas de aluminio anodizado

negro que aportan una estética sobria y efectiva.

Los enganches para la correa también son negros y se encuentran en la base del mástil y bajo el ala superior.



... el diapasón, de ébano bien pulido y con radio compuesto de 12 a 16 pulgadas, facilita la velocidad...



Mástil

La factoría lo llama “Neck Through Body”, atraviesa el cuerpo de la guitarra y está hecho de tres piezas de arce con unos refuerzos de grafito que garantizan su estabilidad ante los cambios de temperatura.

Su escala es de 25,5 pulgadas, el perfil es “Speed Neck” y podría asemejarse a un Slim Tapper 60 si estuviera fabricado por otra marca de la competencia... es consistente y no excesivamente delgado, un acierto.

El diapasón, de ébano bien pulido y con radio compuesto de 12 a 16 pulgadas, facilita la velocidad y sus

bordes lacados parecen bindings negros. También hay que mencionar la calidad de los inlays de madreperla que lleva incrustados, muy brillantes y llamativos con ese clásico contorno de aleta de tiburón invertida. Monta veinticuatro trastes de acero inoxidable perfectamente rematados en sus cantos y con un tacto muy suave.

En la parte superior del mástil encontramos una cejuela de bloqueo Floyd Rose negra con tornillos de acero inoxidable niquelado, una pala invertida lacada con el mismo color de la guitarra (Snow White) y orgullosos recordatorios de su fabricación americana.

En la parte trasera hay un pequeño soporte para las llaves Allen de ajuste y un juego de clavijas de bloqueo Gotoh MG-T, negras con detalles niquelados, terminan de garantizar la estabilidad de afinación.

El alma es de doble acción y tiene una pequeña rueda en el talón que permite ajustarla rápidamente.

Electrónica y sonido

La factoría decidió equipar este modelo con una clásica pareja de pastillas humbuckers pasivas:

1. Seymour Duncan '59 SH-1N en mástil. Es una pastilla tipo PAF con salida vintage de 7,53K, equipada con imanes de Alnico V. Su sonido es cálido, con algo de recorte en frecuencias medias y agudos definidos que no se diluyen ejecutando notas rápidas con púa y saturación. Permite obtener también un sonido limpio y



cristalino ideal para mezclar con delay, reverb o cualquier efecto de modulación sin perder nitidez o claridad.

2. Seymour Duncan JB TB-4 en puente. La clásica JB pero con un espaciado de imanes optimizado para guitarras que incorporan trémolo.

Esta pastilla tiene una salida muy potente (17K) y acentúa las frecuencias medias, añade mucho cuerpo a los acordes y enfatiza el ataque de púa al hacer solos. No falla en contextos hard rock, heavy metal o trash.

Los potenciómetros elegidos son CTS de 500K y el selector de pastillas es de 3 posiciones y buena calidad. El conector jack hembra está situado bajo el ala superior por lo que el cable no nos molestará en absoluto mientras tocamos.



Conclusiones

La RR24 está construida con precisión militar, he buscado a conciencia algún fallo de montaje con mis herramientas de luthier y no he encontrado ninguno.

Su mástil está extraordinariamente recto, de manera uniforme, con trastes colocados y nivelados rayando la perfección. Tengo claro que la fábrica de Corona es un lugar confiable.

El ajuste que trae me parece aceptable, deja margen para rebajar la acción fácilmente sin provocar trasteos. A su diapason, como al de casi todas las guitarras nuevas, una sesión de hidratación le viene bien después de la larga travesía recorrida.

Es una máquina de Shred, la pastilla JB del puente tiene tanta salida y cuerpo que si te conectas al amplificador o emulador correcto desatarás

fácilmente una tormenta de metal. Con la '59 de la posición de mástil se pueden crear también pasajes transparentes, tiene bastante dinámica y puede transportarte de la delirante L.A a una tranquila y diáfana Nashville si lo necesitas.

Debido a su fisionomía no es el típico instrumento para disfrutar tirado en el sofá pero con una correa bien corta podemos pasar un rato agradable tocando sentados. Igualmente todos los soportes de guitarra no son compatibles con este tipo de siluetas tan radicales. En cambio, tocarla de pie resulta cómodo y es ahí donde brilla manteniéndose bastante bien en la posición óptima, sin cabeceos molestos.

Esta Jackson American Series Rhoads RR24 Snow White es un arma de escenario y el tributo perfecto a un músico impecable cuyo carisma continúa deslumbrando a nuevas

generaciones y que siempre tendrá un hueco en nuestra memoria.

¿Conoces a algún guitarrista que no admire a Randy Rhoads? Yo tampoco.

[Fer Gasbuckers.](#)

Redacción Madrid



TELECASTER FUERA DE FASE

¿Estás listo para aprender cómo obtener los sonidos fuera de fase de una Telecaster? En este artículo, cubriremos la modificación eléctrica fuera de fase, no la versión magnéticamente fuera de fase. Para ello es necesario añadir un “out-of-phase switch” a la Teleca.

¿Cómo funciona?

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

Cuando están en la fase opuesta, muchas frecuencias se cancelan.

Lo que escuchamos son las «sobras» de estas cancelaciones.

Cuanto más cerca estén físicamente las dos pastillas, mayores serán las cancelaciones, lo que se traduce en un sonido más delgado y un volumen reducido. Por eso es mejor usar las pastillas de mástil y puente para el cableado fuera de fase que emparejar cualquiera de ellas.

¿Cómo suena?

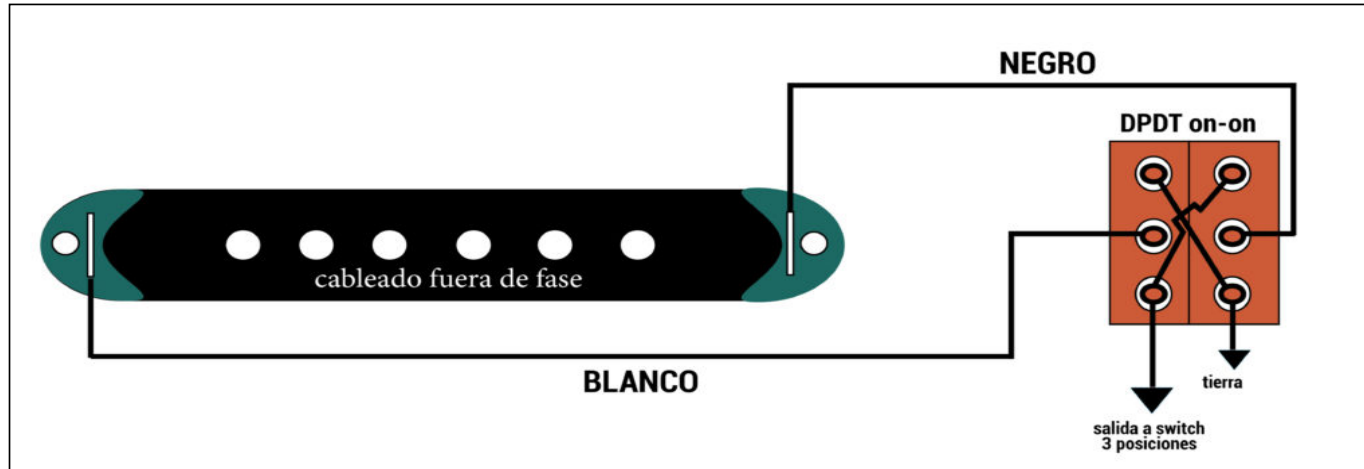
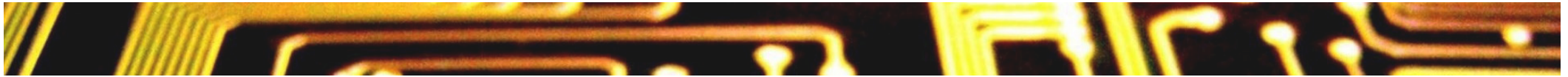
Básicamente, es un sonido «de adentro hacia afuera», en el que dos pastillas que normalmente suenan llenas

y se convierten en una pareja delgada y aguda. ¿Para qué necesitarías esto? Es ideal para el reggae o el funk, donde un tono delgado encaja bien en la mezcla. Además, este sonido funciona bien a través de efectos o distorsiones fuertes, que de otra manera harían que su tono fuera demasiado embarrado, poco claro.

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

ción de 3 vías entre posiciones, algo similar a lo que hicieron los guitarristas de Stratocaster para alcanzar las posiciones 2 y 4 antes de que el interruptor de 5 vías se convirtiera en el estándar.

Lo llamó su «pequeño tono chino». Puedes escuchar esto en muchos discos de Nelson, incluido el solo de Burton en «Travelin’ Man». Este sonido funciona bien como decíamos a través efectos o una gran distorsión que, de lo contrario, haría que el tono fuera demasiado confuso.



A calentar el soldador

Para poner nuestras pastillas Tele desfasadas eléctricamente y tener la capacidad de volver al sonido original, utilizamos un interruptor de inversión de fase como se muestra en el diagrama. ¿Cuál de las dos pastillas Tele debería conectarse al cambio de fase? No importa, suena de la misma manera.

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

tálica. El tercer cable a tierra conectado a la placa base o la cubierta de metal siempre permanece conectado a tierra, mientras que el cable a tierra de la pastilla es el que debe conectarse al interruptor de fase. Naturalmente, solo se tiene que hacer esta modificación para la pastilla que se conectará al interruptor de fase, la otra pastilla puede permanecer sin alterar.

Puedes utilizar cualquier interruptor de encendido DPDT on-on para esta modificación. Una ubicación perfecta

para el interruptor está en la placa de control donde se ubica el selector de pastillas y los pots de volumen y tono.

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

El cableado es bastante simple: suelda los dos cables de puente en el interruptor de inversión de fase como se muestra en el diagrama. Elige una

de las pastillas y desenrolla los dos cables de las pastillas donde se conectan a tu guitarra. Suelda los cables de «salida» del interruptor de fase (vivo y masa) a los lugares exactos donde antes estaban los cables de la pastilla.

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

Will Thomas

EARTHQUAKER DEVICES RANCHO DE LA LUNA DIRT TRANSMITTER



¿ Qué se oculta detrás de este fantástico nombre para un pedal de efectos? Vamos a ir revelando.

El Rancho de la Luna es un curioso estudio de grabación fundado por Fred Drake y David Catching en 1993 ubicado en Joshua Tree, California. En 2004, dos años después del prematuro fallecimiento de Drake, David Catching se instaló y se ha desempeñado como anfitrión, chef, barman, productor, músico, ama de llaves y coordinador de fiestas del lugar.

Por allí han pasado bandas como Foo Fighters, Earth, Queens Of The Stone Ale, Iggy Pop o Daniel Lanois por citar algunas y también han grabado marcas como Godin, Gretsch, Gibson o Fender por citar también solo algunas.

Uno de los pedales que forman parte del backline del estudio es el Dirt Transmitter de EarthQuaker Devices y esto es lo que nos liga con el pedal que vamos a revisar, el EarthQuaker Devices Rancho de la Luna Dirt Transmitter.



Recordamos que EarthQuaker Devices fue fundada en 2004 por el músico Jamie Stillman (The Party of Helicopters, Relaxer, Fringe Candidate, Teeth of the Hydra, Drummer, Harriet the Spy, "New" Terror Class). Stillman empezó a diseñar pedales de efectos tras un intento de reparar un overdrive roto y ha llegado a convertirse en una marca respetada en el mundo boutique. También ha grabado en Rancho de la Luna.

Veamos el pedal

EarthQuaker Devices Rancho de la Luna Dirt Transmitter

Cabe destacar el aspecto de la carcasa que hace referencia al Rancho Luna con esa cubierta con calaveritas propias de la imaginación mexicana que ha sido diseñado por Mike Egan <https://www.mikeeganart.com/> ¿Pero que contiene dentro?

Pues en su interior no hay un pedal nuevo, contiene el Dirt Transmitter que fue uno de los primeros pedales fuzz que EQD fabricó.



Volvió en una edición limitada de Legacy Reissue, y ahora ha vuelto a renacer.

Controles

Basado libremente en el circuito Fuzz Face, tiene algo que ha estado apareciendo en muchos pedales de dirt últimamente: un control de polarización, que permite reducir el voltaje de los dos transistores de silicio 2N1711 para obtener efectos de puerta de distorsión.

Estos transistores tienen menor ganancia y una calidez similar a la de los transistores de germanio al saturarlos. Además, poseen el grind en agudos típico de los pedales de fuzz de silicio, que realza los medios y ayuda a destacar en la mezcla.

La combinación de estos transistores poco comunes y el bajo voltaje crea una amplia variedad de texturas con solo girar un control.

Los controles son los de Fuzz, Tone y Nivel estándar más un control de Bias que le da vida al circuito. Al variar el Bias, el transistor se queda sin voltaje. El Dirt Transmitter está correctamente polarizado cuando el control Bias está al máximo, al bajarlo, el voltaje se reduce y el tono fuzz se cierra y produce un sonido chisporroteante y rasgado.

Es true bypass y tiene un footswitch de tacto suave.

En uso

Se dice que los fuzz de silicio suenan brillantes y ásperos en comparación con sus suaves y esponjosos homólogos de germanio, sin embargo el Dirt Transmitter no es nada de eso.

No suena apagado, pero la respuesta de agudos es fundamentalmente moderada incluso con el control de tono al máximo. Los graves, en cambio, son completamente redondos, mientras que los medios tienen el carácter suave y ligeramente ahuecado de un Fuzz Face clásico, aunque sin la misma soltura al tocar.

Suena muy agradable con el Fuzz a la mitad, sórdido pero dulce con el volumen de la guitarra un par de niveles más bajo, y fangosamente colosal con todo al máximo.

Si se baja demasiado el bias, el sonido se vuelve estridente, de una forma que realmente no es musical, pero vale



la pena explorar la mitad derecha del control para obtener tonos sutilmente ajustados con un elemento de textura desgarradora.

Como casi todo lo de EarthQuaker Devices, el Rancho de la Luna Dirt Transmitter es un pedal excelente, con una magnífica estética. Veremos

que futuro le espera a él y a toda la industria del sector USA con el efecto de los nuevos aranceles.

Will Martin



Laney Lionheart Foundry Super 60



Laney Amplification tiene su origen en 1967 cuando Lyndon Laney tocaba en una banda local llamada “The Band of Joy” con John Bonham a la batería y Robert Plant cantando ¿Suenen esos nombres?

Lyndon poco después cambió su interés musical por la construcción de amplificadores. Trabajó inicialmente en el garaje de su padre diseñando y construyendo amplis con una característica tonal inaudita en ese tiempo: la distorsión.

En el 68 construyó la PA para Robert Plant por la gira de Led Zeppelin en USA. Durante los años siguientes usaron sus amplis artistas como Tony Iommi en los primeros Black Sabbath. Por otra parte iba implementando características innovadoras en sus

amplificadores como en la serie AOR que en décadas posteriores usarían guitarristas como Vinnie Moore, Ace Frehley o George Lynch por citar algunos.

Llegando al nuevo milenio miembros de la aristocracia de la guitarra como Paul Gilbert, Andy Timmons, Joe Satriani, Nuno Bettencourt, Pat Travers... eran usuarios de la marca.

Han ido pasando años y Laney sigue manteniéndose presente adaptando sus productos a las nuevas tendencias y tecnologías y a su vez ampliando el catálogo.

Presentado por primera vez en 2007 la serie Lionheart rápidamente se ganó la reputación de ser un excelente amplificador de guitarra de Clase A, completamente a válvulas y con sonido británico.

Recordamos que el modo de Clase A single-ended significa que la sección de potencia del amplificador funciona a plena capacidad para procesar toda la señal recibida del previo, a diferencia de una etapa de salida push/pull, en la que dos válvulas trabajan juntas procesando ciclos alternos de la forma de onda de entrada recibida.

Los amplificadores single-ended dependen menos de la distorsión del preamplificador, generando más de ella desde la sección de potencia, lo que resulta una saturación armónica natural y rica. Sin embargo, el amplificador que vamos a revisar no tiene válvulas.

Vamos a ver esto.

Laney Lionheart Foundry Super 60

La serie Foundry es la gama de combos de estado sólido de Laney. Esto

significa que no incluye válvulas, pero a diferencia de muchos amplificadores asequibles, tampoco es digital: es un amplificador de estado sólido puramente analógico. En concreto, se trata de un combo 1×12 de 60 vatios con reverberación, trémolo, chorus y modulación integrados.

Sin embargo, Laney se enorgullece de haber recreado fielmente la topología del Lionheart de válvulas utilizando componentes analógicos para replicar la respuesta de componentes que son relevantes como el circuito de ecualización y la estructura de ganancia que dan la voz al amplificador.

Hablando de etapas de ganancia, la arquitectura de esta parte también es ligeramente diferente, ya que el nivel de overdrive se ajusta antes que el de la etapa de salida, y con la incorporación de un interruptor de boost y una knob de control, se obtiene mucha más ganancia.

Construcción, canales, controles

El Lionheart Foundry Super 60 es un combo analógico de 60 vatios de dos canales que contiene varias funciones adicionales.

Sus dimensiones son 448mm x 485mm x 260mm y pesa 11.8 kg y viene equipado con un altavoz diseñado y construido por HH Acoustics para Laney con un driver HH1260 que traduce fielmente los matices expresivos y la complejidad armónica que emanan del amplificador, tal como lo haría un amplificador de válvulas con una buena pantalla.

Los controles están situados en el panel superior, son tipo chicken head y encontramos de izquierda a derecha, la entrada de jack y el primero, en color rojo, es para el Boost con un miniswitch on/off.





A continuación los controles de volumen individuales para los canales 1 y 2 y un switch de tono para cada uno así como un interruptor para seleccionar el canal.

Después el set de ecualización de graves, medios y agudos seguido de los controles de nivel de Tono y Reverb y a su lado los controles de Rate y Depth para los efectos.

En la parte trasera encontramos, el interruptor de power, la toma de corriente, el control de potencia entre la potencia máxima y 1 vatio, el loop de efectos, entradas aux y salida de auriculares más una salida DI LXR con emulación incorporada para pantallas.

La salida DI emulada de altavoz de alta calidad, con IR precargados, se puede conectar a cualquier dispositivo de entrada de nivel de línea ba-

lanceado/no balanceado, como un PA o una interfaz de audio a un DAW. Desactivas la emulación de pantallas si quieres utilizar la propia del combo.

En uso

Conectándote al canal 2 (sucio) con la ecualización a las 12 y aumentando la ganancia surgen las sonoridades del brit rock, tonos distintivos y familiares. H

ay abundantes medios graves aunque faltan graves algo que se soluciona con el control de Tono, sin tener que acudir a los controles de ecualización. Este control ofrece una buena gestión de todas las frecuencias.

Aunque el Canal 2 propone bastante crunch, al activar el control de boost se obtiene una ganancia considerable del previo, algo que contrasta ligeramente con el enfoque de la sec-

ción de potencia de la serie Lionheart, pero que sin duda añade versatilidad.

El control de boost también funciona en los limpios, transformando rápidamente los limpios cristalinos en un sonido de blues rock más atrevido y contundente.

La conexión directa a la interfaz se realiza mediante una salida DI. Gracias a la función adicional de emulación de pantalla, se obtiene una representación del sonido del combo increíblemente precisa; posiblemente sea una de las salidas DI con el sonido más fidedigno que hemos escuchado.

Una pequeña desventaja es que, al usar la función, la salida de altavoz sigue activa, pero una solución sencilla es conectar un jack no conectado a la toma de auriculares y silenciar el equipo.

Los efectos integrados se basan principalmente en pedales creados por la fábrica de Laney, Black Country Customs, y suenan muy bien.

Conclusiones

En 2025, emular con precisión un amplificador de válvulas, ya sea en formato digital o de estado sólido, no es la leche. Sin embargo, además de

los menores costes de fabricación, Laney ofrece en el Lionheart Foundry Super 60 un mayor headroom la ganancia adicional del interruptor de boost y una gama de efectos integrados que incluyen reverberación, chorus y trémolo, lo que lo convierte en una opción más que interesante.

Will Martin



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
BY JACOPO MEZZANOTTI

TODOS LOS SECRETOS DE LOS DROP2
ARMONIZA EN TIEMPO REAL

GUITARRA BOSSA NOVA
POR JACOPO MEZZANOTTI

RITMOS - ACORDES - ESTUDIOS

CANCIONES:
GIRL FROM IPANEMA
INSENSATEZ
CORCOVADO

INTRODUCCIÓN AL BLUES
POR CHARLIE RODRIGUEZ

RITMO
IMPROVISACIÓN
LICKS
ESTUDIOS

GUITARRA CLÁSICA PARA PRINCIPIANTES
POR CARLES ROEDERAS

Introducción al ROCK
POR CHARLIE RODRIGUEZ

DEEP PURPLE
ROLLING STONES
AC/DC
GUN'S 'N' ROSES

LICKS LIBRARY VOL. 1 JAZZ
LOS MEJORES LICKS DE JAZZ DE LA HISTORIA

CLIFFORD BROWN · JOHNNY GRIFFIN
HANK MOBLEY · CHET BAKER
SONNY STITT · TOM HARREL · J.J. JOHNSON
CARL FONTANA · SONNY ROLLINS

INTRODUCCIÓN AL GYPSY JAZZ
POR TRAVIS SMILEN

CANCIONES:
MINOR SWING
ALL OF ME
COCCOCTE
MONTAGNE ST GENEVIEVE

INTRODUCCIÓN A LA GUITARRA 2
UN PASO ADELANTE

CANCIONES
PUNTEO
ACORDES
BLUES

POR JACOPO MEZZANOTTI

INTRODUCCIÓN A LA GUITARRA
LOS PRIMEROS PASOS PARA PRINCIPIANTES

POR JACOPO MEZZANOTTI

PIPO ROMERO / Bailando en el Tsunami



El guitarrista y compositor español Pipo Romero es reconocido por su innovador estilo "Spanish Acoustic Fingerstyle", una fusión de flamenco, folk atlántico, música clásica y técnicas de fingerstyle contemporáneo.

Bailando en el Tsunami es probablemente la pieza más personal y atmosférica del próximo álbum de Romero, Alborada. Compuesta en solo unas horas, surgió de una experiencia emocional intensa y funciona como una carta abierta expresada a través del sonido. Inspirada en la icónica imagen de La gran ola de Kanagawa, la pieza evoca un baile dentro del caos: una coreografía sobre la cresta de la incertidumbre emocional.

Musicalmente, la obra navega entre el impresionismo y una profunda sensibilidad andaluza. Construida sobre una nota pedal sostenida, se ve interrumpida periódicamente por oleadas armónicas de gran carga emocional. Texturas de trémolo, capas de reverberación, sintetizadores cinematográficos y armonías progresivas conforman una estructura rica en contrastes.



STARBYNARY / 'Romeo and Juliet, Pt. I'



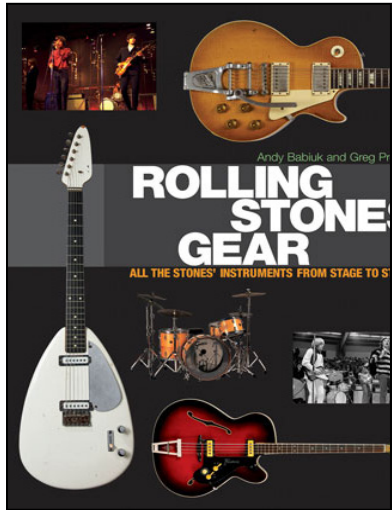
Cinco años después del lanzamiento de Paradiso (2020), el capítulo final de la trilogía dedicada a la Divina Comedia de Dante, Starbynary regresa con un ambicioso nuevo proyecto. El 27 de septiembre de 2025, a través de Elevate Records, verá la luz "Romeo y Julieta, Parte I", el primer volumen de un álbum conceptual inspirado en la inmortal obra de William Shakespeare.

Liderados por sus fundadores Joe Caggianelli (voz) y Luigi Accardo (teclados), Starbynary continúa su exploración en la intersección de la literatura y la música, cambiando su enfoque de la épica dantesca a la tragedia shakespeariana.

El nuevo trabajo se mueve en un terreno progresivo rico en estructuras intrincadas, armonías complejas y un refinado diálogo entre modernidad y tradición, con influencias que abarcan desde el lirismo barroco hasta la música italiana del siglo XVII.



THE ROLLING STONES GEAR/ Andy Babiuk - Backbeat Books

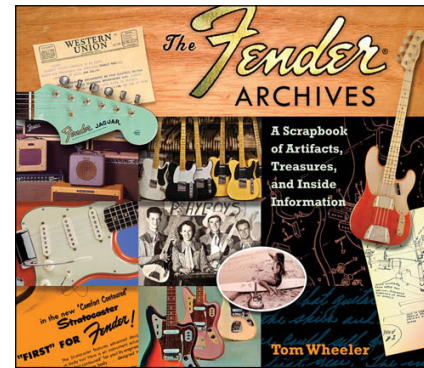


Rolling Stones Gear no sólo abarca los antecedentes personales del grupo, sino también todas las giras y sesiones de estudio desde su inicio en 1962 hasta la fecha, con descripciones detalladas de qué instrumentos y equipos se utilizaron durante estos períodos. Cada canción grabada por la banda, incluyendo demos y outtakes están documentados, con aportaciones de entre las filas de los Stones, así como de las personas que han participado con la banda.

El autor Andy Babiuk tuvo acceso exclusivo al equipo musical de la revista Rolling Stone, y ha compilado con maestría la historia de la banda a través de los instrumentos que se utilizan desde hace más de cincuenta años.

El libro ha tardado nueve años en terminar y agradezco a los Rolling Stones, así como los cientos de personas que me ayudaron a hacer de este histórico un documento posible, dice Babiuk de las 672 páginas de investigación profusamente ilustradas en la The Rolling Stones. En 2001, escribió el libro Beatles Gear con una gran acogida y The Rolling Stones Gear es un digno seguidor. Un respetado experto en guitarras vintage y la primera autoridad en el equipo utilizado por los Rolling Stones, Babiuk tiene una posición única para escribir este primer documento histórico sobre la emblemática banda que influyó y dio forma al rock and roll y la cultura pop.

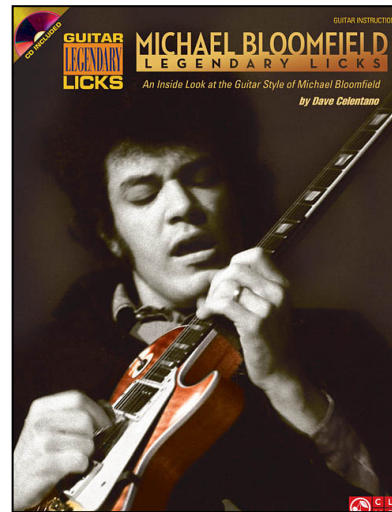
THE FENDER ARCHIVES/ Tom Wheeler - Hal Leonard



Este libro de tapa dura nos invita a ver la historia de Fender desde adentro. The Fender Archives está compuesto por una parte de historia, una parte de archivos, una parte del libro de recuerdos... y nos lleva a un periplo de investigación, una especie de excavación arqueológica a través de las carpetas de archivos de las oficinas de Fender, los archivos de la familia de Don Randall, las colecciones de Richard Smith, las galerías de fotos de John Peden.

The Fender Archives, miran la empresa desde el interior, cartas escritas a mano, hojas con los totales de producción, diarios personales, memorandos internos, bocetos de Leo Fender, informes financieros, todo ello, que permaneció en cajas de cartón y archivadores es desvelado en este libro que da una nueva visión en las inspiraciones que sirvieron para crear los instrumentos y amplificadores que forman ya parte de la historia.

MICHAEL BLOOMFIELD. LEGENDARY LICKS/ Dave Celentano - Cherry Lane Music



La serie Legendary Licks presenta la música de bandas o de artistas en un comprensible play along incluido. Cada uno de los libros contiene transcripciones nota por nota de licks, riffs o solos de los protagonistas. Este método que ahora reseñamos esta focalizado en uno de los grandes guitarristas de blues de los años 60-70, Mike Bloomfield y contiene once temas como son: Albert's Shuffle, Another Country, Born in Chicago, East-West, The 59th Street Bridge Song (Feelin' Groovy), It's My Own Fault Darlin', Killing Floor, Texas, Wine, Work Song y You're Killing My Love.

Viene acompañado con un CD con los temas a los que se les puede variar el tempo si se reproducen en un ordenador, sin perder la afinación. Con un precio de 19,99 \$ y 64 páginas, tienes a disposición una buena forma de entrar en el universo blues de Mike Bloomfield y obtener algunas frases que te acompañen toda la vida.

LA COLUMNA INESTABLE LIII

Paganini Capricho 5



Nacho de Carlos

Hola todos.

En las siguientes entregas, vamos a trabajar con un fragmento del capricho 5 de Paganini.

Lo vamos a ver por cachos, parándonos en partes que requieren algo más de atención. Para ello, desarrollaremos ejercicios aislados y en bucle. Así es como lo trabajo con mis alumnos. Siempre digo lo mismo:

Este tipo de desarrollos, ofrecen un problema. Al ser largos, puede ser que tengamos alguna parte en la que no nos suena tan bien como las demás, pero al ocurrir esto en grupos muy reducidos de notas, se suelen pasar por alto, y seguimos tocando como si nada, pues el resto sí que nos suena bien.

¡pues no! lo que vamos a hacer es prestarle atención a esas partes, crear ejercicios centrados en trabajar ese aspecto técnico de la pieza que no nos suena tan preciso, por muy corto que sea.

Vamos con los primeros nueve compases

Moderate ♩ = 150



Fig 1

Bien, en el compás 1, comenzamos con el movimiento de púa contra púa externo sobre dos cuerdas. Sí, esto es cuando atacamos dos cuerdas seguidas con movimientos alternos. Si el movimiento es abajo arriba, estaremos por fuera de las cuerdas (por así decirlo). Si hacemos arriba abajo, estaremos por dentro.

Aunque sólo son los dos primeros ataques, y luego continúa en la quinta cuerda con dos golpes más, ese inicio es “por fuera de las cuerdas” sería bueno trabajarlo. Habrá momentos en los que estaremos más obligados a mantener estos movimientos, bien por fuera, bien por dentro.

Veamos un ejercicio para trabajar los golpes exteriores

Moderate ♩ = 120

Fig 2



Fig 2

Sinceramente, no es una parte que requiera mucha atención. Pero al trabajar la técnica, me suelo anticipar a lo que pueda venir en algún momento futuro. Con la excusa de que comenzamos con un desarrollo entre dos cuerdas, que en este caso las golpeamos por fuera, pues genero un ejercicio aparte para que el alumno trabaje estos movimientos.

Y ya de paso, aprovecho para que trabaje los movimientos interiores entre dos cuerdas también.

Este mismo ejemplo, si en lugar de comenzar con la púa hacia abajo, lo comenzamos hacia arriba y el siguiente golpe abajo, y seguimos esa dinámica, estaremos trabajando los movimientos interiores, o sea, estaremos por dentro de esas dos cuerdas.

Veámoslo

Moderate ♩ = 120

Fig 3



Fig 3

En ese caso, el movimiento es más limitado, nos sentiremos como atrapados. Es bueno trabajarlo. Nos puede sacar de más de un apuro el tener trabajado este tipo de desarrollos. Habrá momentos en los que lo agradeceremos.

Recomiendo hacer el ejercicio en los siguientes grupos de cuerdas restantes: 5a y 4a, 4a y 3a, 3a y 2a, 2a y 1a.

Tanto el que aparece en la figura dos, como en la tres, que es el mismo, sólo que comenzando con la púa arriba, abajo, etc.

En el compás 3 (4 si tenemos en cuenta que el primer compás se repite dos veces) tenemos algo interesante. En la tercera semicorchea, tenemos un desarrollo de tres notas en cuerdas 6a, 5a y 4a. Esto, dependiendo del guitarrista que lo toque, lo hará con sweep, o con púa contra púa. Me imagino a Gambale con el sweep, y a Gilbert o a Steve Morse púa contra púa.

Yo suelo preparar las dos opciones. La dos son válidas. En este caso, sonaría mejor púa contra púa, pero al estar utilizando la pieza para trabajar la técnica, aprovecho y ofrezco las dos opciones, el alumno puede ver la diferencia, y si es currante de verdad, trabajará las dos y utilizará la que crea que hace sonar mejor la pieza.

Es parte la hago a contra púa. Veamos el ejercicio para hacerlo en bucle.

Moderate ♩ = 60

 Fig 4

Bien. Como digo, habría guitarristas que optarían por hacerlo en sweep.

Por temas de acento y todo lo que tiene que ver con la articulación del sonido, yo optaría por el contra púa. Pero es otra buena excusa para utilizar ese ejercicio para desarrollar el sweep. Sobre todo, porque como veréis en el siguiente ejemplo, se basaría sobre todo en golpes hacia abajo, alternando con uno hacia arriba, que sirve para volver a colocar la púa hacia abajo y seguir con el desarrollo.

Moderate ♩ = 120

 Fig 5

Veis ¡no? es curioso, pues está centrado sobre todo en golpes hacia abajo.

En el tercer grupo de semicorcheas de ese compás, tenemos otro desarrollo que merece la pena tratar de manera independiente. Aquí sí que opto por la técnica sweep. El cambio de matiz que le da esta técnica, para mí lo realza mejor. Pero ¡ajo! Sólo son apreciaciones mías.

Y vuelvo a lo mismo, lo vemos con las dos técnicas.

Veamos los golpes con sweep

Moderate ♩ = 60

 Fig 6

Y ahora a contra púa.

Moderate ♩ = 60


Fig 7

Los dos ejercicios son interesantes. Y el contexto musical en el que nos encontramos, es perfecto, pues es todo muy musical.

Para los ejercicios, he marcado 60 como velocidad. Esto ya depende de cada uno. Es para que se haga lento, sin prisa. La velocidad llega cuando tiene que llegar, si nos queremos anticipar, puede que llegue de manera imprecisa.

Las velocidades que marco, son orientativas, y el número de repeticiones también. No os dé miedo repetirlos cincuenta veces cada uno, si es necesario. Y el control llegará poco a poco.

Para terminar este primer fragmento del capricho 5, en el último compás, he aterrizado en la nota A. La intención, es que quede cerrado de alguna manera. Aunque la pieza continúa y la vamos a seguir desarrollando, pero para ir centrándonos en pasajes más reducidos, considero que resuelve de una manera musical.

Si cortase en seco, como que me faltaría el aire. Tened en cuenta que aquí no termina la pieza, esto sigue, pero yo hago un alto en el camino, y aprovecho que la nota A, da sensación de reposo.

El próximo mes continuamos.

Salud, equilibrio y armonía

VIE PEDALS

EFFECTOS ANALÓGICOS HECHOS A MANO EN ESPAÑA



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

'MODAL CHORDS'

Dani Flors

¿A qué llamamos 'Acorde Modal'?
¿Cuál es la diferencia con cualquier otro tipo de acorde?

Vayamos por partes. En primer lugar son acordes que conllevan el 'color' del modo al que representan, por lo que deberán contener la nota/s característica/s del modo correspondiente. Son, además, acordes 'no funcionales' puesto que no suelen estar ubicados dentro de una estructura cadencial (por ejemplo un acorde II-7 con función de subdominante no necesita contener en su estructura información del modo sobre el que se construye puesto que es otro su cometido) de manera que la forma de conducirlos difiere del movimiento típico de la armonía funcional.

He de admitir que hay una cierta complejidad en estos conceptos pero la experiencia auditiva es la que muchas veces nos facilita la comprensión de todo este entramado, en apariencia, tan teórico.

Otro detalle importante es que el acorde deberá estar siempre en estado fundamental o, al menos, que otro instrumento toque la fundamental. Esto es debido a la fragilidad del sonido puesto que de lo que aquí se trata es de obtener un 'color modal' inconfundible.

A la hora de construirlos hay que tener en consideración las notas que darán al modo su cualidad y respetar un cierto orden de prioridad. Aquí entran en función muchos conceptos como son el equilibrio, la serie armónica, etc. y sería muy extensa la explicación y ex-

cesiva para lo que realmente necesitamos ahora.

Respecto al cifrado de los mismos yo soy partidario de hacerlo con el nombre del modo, por ejemplo, G Lydian, F Phrygian, etc. aunque este tipo de cifrado necesita de un gran conocimiento armónico por parte del guitarrista. No obstante también se puede utilizar el cifrado estándar como G Maj7(#11), F7sus4(b9) aunque la equivalencia desde el punto de vista estructural pueda no ser la misma.

Cabe destacar que algunas de estas posiciones son un poco excesivas para la guitarra y, qué duda cabe, impracticables a tiempo real muchas de las veces así que no desesperéis si os cuesta la digitación... ya saldrá; no obstante la sonoridad que se obtiene es muy interesante y sofisticada.

Así pues veréis que he comenzado con la construcción de acordes modales diatónicos a la escala mayor con un par de ejemplos de cada modo.

En el próximo artículo veremos ejemplos de la utilización de este tipo de acordes así que no dejéis de practicarlos puesto que tenemos mucho trabajo.

Y, como siempre, ¡a disfrutar!

'MODAL CHORDS'

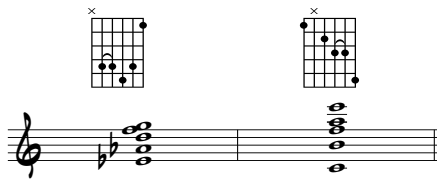
(MAJOR SCALE MODES)

COMPILED BY DANIEL FLORES

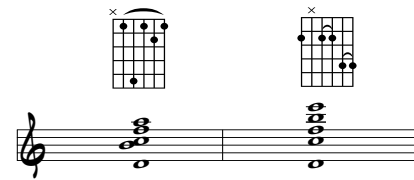


ALL CHORDS IN ROOT POSITION

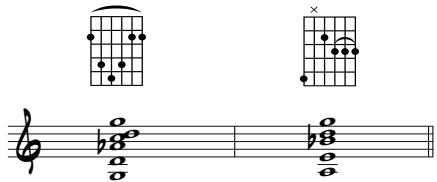
IONIAN (TRUE MODAL SOUND)



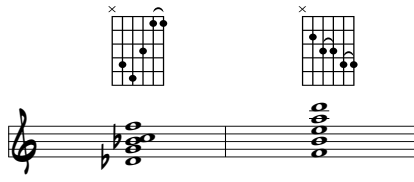
DORIAN



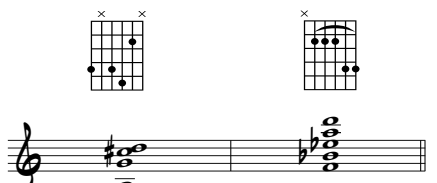
PHRYGIAN



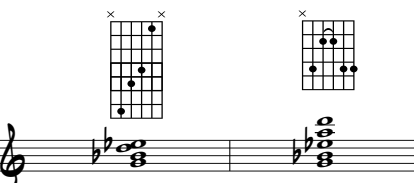
LYDIAN



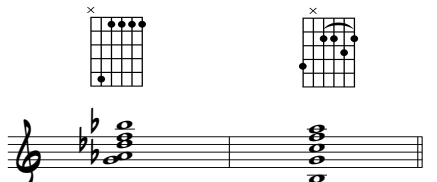
MIXOLYDIAN (TRUE MODAL SOUND)



AEOLIAN



LOCRIAN



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

¡VISÍTANOS!



HYBRID PICKING

“Best of both worlds”

David García



Ya seas un guitarrista de rock, country, blues, jazz, o cualquier otro estilo, si tocas exclusivamente con púa tienes un mundo de posibilidades esperando a que las descubras. En este artículo os presento una serie de licks con hybrid picking que espero os animen a explorar nuevos caminos a la hora de trabajar la mano derecha. ¡Vamos allá!

Siempre le he agradecido a uno de mis primeros profesores de guitarra que me enseñara a tocar con púa y dedos indistintamente, y que me ayudara a experimentar combinando ambas cosas. Con el tiempo me he dado cuenta de que utilizo hybrid picking mucho más de lo que pensaba en contextos diferentes y aunque esta técnica nos remite fácilmente a

estilos como el country y el bluegrass, no es necesario querer adquirir este lenguaje concreto para beneficiarnos de las posibilidades que nos ofrece.

Pero empecemos por la base: ¿Qué dedo o dedos podemos utilizar? En realidad podemos utilizar tanto el corazón como el anular y el meñique. Es cierto que, al igual que ocurre con la mano izquierda, conseguir la misma fuerza y precisión en el meñique nos llevará mucho más trabajo que con los demás. Pero tampoco es imprescindible llegar a tal nivel para disfrutar y enriquecer nuestro lenguaje con unos cuantos recursos como los que aquí explico.

En el primer ejemplo tenemos un lick muy bluesero en tono de C. La primera mitad se basa en intervalos de sexta muy característicos del estilo.

Para este tipo de recursos prefiero utilizar el dedo anular junto con la púa, puesto que me resulta más cómodo que el corazón al haber una cuerda de por medio. Pero es una cuestión de gustos, así que os animo a probar con ambos dedos y ver cuál es la forma que más os conviene.

Es muy importante atender al volumen de las notas. Al principio es normal que la que tocamos con la púa suene mucho más fuerte que la que tocamos con el dedo, pero con un poco de paciencia no es difícil llegar a controlar la proyección de ambas notas para que suenen en el mismo plano dinámico. La segunda frase que os propongo tiene un regustillo algo más “sureño” por así decirlo. Está en tono de A y combina la pentatónica mayor y menor de dicha tonalidad.

Aquí se empieza a alternar ligados ascendentes y descendentes con los ataques de púa, así que hay que vigilar que no se pierda ninguna articulación por el camino ni se queden notas escondidas.

El final de la frase es algo complicado, hay que aguantar el Re en el traste 12 de la cuarta cuerda mientras hacemos un bending de medio tono con el dedo 1 en el traste 10 de la tercera cuerda.

Si utilizáis una guitarra con puente flotante notaréis que aunque no mováis en absoluto el dedo de la cuarta cuerda la afinación de esa nota bajará y tendréis que compensarlo estirándola un poco a la vez que afináis el bending de la tercera cuerda. ¡No es nada fácil pero merece la pena el esfuerzo!

Tercer lick y esto se va poniendo serio. Tenemos una frase a seisillos de semicorchea sobre la pentatónica mayor de C. La dificultad para conseguir que todas las notas se proyecten y suenen a un volumen adecuado aumenta por la cantidad de ligados y slides que se suman a los ataques de púa y dedos. Además, es muy importante practicar muy lentamente y con metrónomo estas frases para lograr que cada nota tenga la duración justa y tocarlas de una forma fluida y relajada.

En el último ejemplo cambiamos de orientación y vamos a practicar unos voicings con tríadas en posición abierta y sin repetición. Es decir, la extensión del voicing será mayor de una octava. Pero sólo tocaremos las tres notas que componen la tríada en cuestión, sin repetir ninguna de ellas, al contrario de lo que suele ocurrir en las posiciones de acordes más habituales para guitarra. Esta es una de las situaciones en las que nos viene muy bien utilizar el meñique para tocar la nota más aguda, puesto que hay un salto de cuerda. Si utilizáramos el corazón y el anular tendríamos que abrir mucho ambos dedos y puede resultar incómodo.

Espero que esta pequeña colección de licks os haya gustado y os anime a seguir explorando las posibilidades del hybrid picking. ¡Nos vemos en los escenarios!

Ej.1

Ej.2

Ej.3

Ej.4

PLAY THAT FUNKY

Cómo enriquecer nuestro vocabulario rítmico para comping o solos

David García



En ocasiones me he sentido estancado como músico. He tenido esa sensación extraña y desagradable de estar tocando siempre las mismas cosas, de caminar en círculos pasando por los mismos lugares sin llegar a nada nuevo.

En esos momentos cuesta mucho ser objetivo y tendemos a cargarnos toda la culpa de nuestro estancamiento. Pero creo que esto es algo natural, un paso que hay que dar para poder avanzar y asimilar nuevos conceptos y obtener más recursos. Una de las estrategias que sigo cuando me siento encallado es jugar con estilos diferentes e intentar extrapolar otras

técnicas a mi propio estilo. En este artículo os traigo unos cuantos ejercicios para trabajar el apartado rítmico muy inspirados en el funk, así que ¡preparad vuestra mano derecha!

Mi *background* musical se basa en el *blues* y el *rock* clásico, pero me he visto indagando recurrentemente en el *funk* en busca de nuevo vocabulario e ideas rítmicas, hasta tal punto que en ciertas épocas algunos compañeros han pensado que principalmente tocaba este estilo. Los ejemplos que os presento pueden servir tanto para trabajar nuestra forma de acompañar como para enriquecer nuestros solos con un “toque de raíz”.

Pero antes de meternos en harina, unos cuantos apuntes a nivel general para poder sacarle el máximo partido al estudio. En primer lugar hay que tener claro que la protagonista es la mano derecha, así que ésta manda. Debe permanecer en todo momento relajada para que el movimiento pendular sea lo más natural posible.

Eso nos ayudará a controlar mejor el tempo y la subdivisión a semicorcheas. Por otro lado, es muy importante que cada batida de la púa sobre las cuerdas produzca un solo chasquido, es decir, que no se distingan las cuerdas por separado, lo que hará que el patrón rítmico que estemos

tocando sea mucho más percetivo y definido. Y por último: EL TEMPO. Para mí uno de los factores que definen a un gran músico. Debemos no sólo intentar ser lo más precisos que podamos en el tempo, sino buscar que éste transmita una sensación de naturalidad y de “camine”. Yo siempre he conseguido los mejores resultados en este campo buscando proyectar lo que toco de forma relajada y estirando el tempo un poquito hacia atrás, como si intentara constantemente que todo ocurriera más despacio.

Vamos con el primer ejemplo. Este *riff* es un estilo de acompañamiento muy típico dentro del *funk*.

La mano derecha hace semicorcheas constantemente golpeando todas las cuerdas cada vez, y es la mano izquierda la que hace que suene el acorde o las cuerdas muteadas relajando la tensión. Armónicamente, el *riff* está sobre E7, así que podríamos utilizarlo sobre un blues transportando el motivo al cuarto y quinto grado. Durante todo el ejemplo se utilizan cuatro voicings sobre E7, todos ellos en Drop 2. Si quieres ampliar información sobre teoría musical y cómo construir y utilizar voicings en Drop 2, puedes visitar mi [web](#).

En el segundo tocaremos sólo una cuerda cada vez. Estas “single note lines” son muy efectivas para acompañar, especialmente en bandas grandes, cuando buscamos controlar la densidad de nuestro arreglo en pos de no comer espacio a otros instrumentos como vientos, Hammond, etc. A nivel rítmico nos encontramos con una especie de *half-time shuffle*; las semicorcheas se atresillan. Jugar con las notas que se mutean ligeramente y las que se dejan sonar completamente nos brinda múltiples posibilidades a nivel dinámico. Puedes probar varias combinaciones e ir variándolas a lo largo de una canción.

El tercer ejemplo se complica considerablemente. Es un *riff* basado en *skank*. Esta técnica consiste en rasguear todas las cuerdas pero haciendo sonar una sola, es decir que el resto deben mutearse con la mano izquierda. No es fácil y requiere paciencia para conseguir que suene todo limpio, pero es un recurso que puede darle mucha fuerza e intención a nuestras “single note lines”. En el tercer compás de este ejemplo tenemos un adorno muy común en el funk: un tresillo de semicorcheas con las cuerdas muteadas.

Para llegar a controlar esta variación rítmica es muy importante practicarlo muy despacio y asegurarse de que todas las batidas de la púa tienen la misma fuerza y el rasgueo suena como un solo golpe, sin que se oigan las cuerdas por separado.

Cuanta más consistencia logremos en este aspecto, más definida será la figura rítmica. No tengas miedo a practicarlo, una vez dominado es muy divertido aplicarlo a nuestros acompañamientos o incluso solos.

The first musical example shows a 4/4 time signature with a tempo of 110. The melody is written in treble clef, and the guitar part is in standard tuning (EADGBE). The chords are Am7, D7, and Cmaj7. The tablature below the staff shows fret numbers and 'x' marks for muted strings.

The second musical example also features Am7, D7, and Cmaj7 chords. It includes a triplet of eighth notes in the melody. The tablature shows fret numbers and 'x' marks for muted strings.

NOTA: En el cifrado de este tercer ejemplo no aparecen cruces en todas las cuerdas para indicar que están muteadas por claridad en la edición, pero en cada uno de los ataques deben rasguearse todas. En eso se basa la gracia del *skank*.

En el último ejemplo aplico un poco de todo lo que he ido explicando en los puntos anteriores. Es un *riff* muy resultón para acompañar temas que se basen en vamps dóricos o mixolidios. Va realmente rápido así que ¡es importante preparar el metrónomo!

This musical example shows a fast riff in E minor (Em7). The melody is written in treble clef, and the guitar part is in standard tuning. The tablature shows fret numbers and 'x' marks for muted strings. The riff is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes.

Espero que esta pequeña inmersión en el *funk* y sus posibilidades rítmicas para la guitarra os sirva de inspiración y sobre todo de diversión y que os de recursos e ideas para ampliar vuestra paleta sonora a la hora de acompañar e improvisar. ¡Nos vemos en los escenarios!

SONIDO: Para la grabación de los ejemplos utilicé una Suhr Pro S2 con pastillas Tom Anderson y un Sp Compressor directo a mi Lonestar Special de Mesa Boogie. El toque que le da el SP es genial para este tipo de rítmicas, hace que los transitorios salgan a primer plano y ayuda mucho a empastarlo en la mezcla. En vez de grabar con micrófonos envié el sonido al DAW, utilizando un Bad Cat Unleash como carga y el Two Notes Wall of Sound para la simulación de altavoz.



Cutaway

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

Dirección

José Manuel López

Colaboradores

Dani Flors

David García

Cris Torres

Fer Gasbuckers

José Manuel López

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
