

Cutaway

GUITAR MAGAZINE

Entrevista Jared James Nichols

- Fender 50 Broadcaster
- PRS SE McCarty 594
- Boss RT-2 Rotary Ensemble
- Supro Montauk

Nº 118 noviembre 2025

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

sumario 118

05	Entrevista
	Jared James Nichols
11	Guitarras
	Fender Broadcaster
16	PRS SE McCarty 594
20	Taller
	Reamplificación de guitarras en estudio
24	Pedales
	Boss RT-2
28	Amplificadores
	Supro Montauk
32	Casi Famosos
33	Multimedia
	Didáctica
34	La columna inestable LIV/ Paganini Capricho 5
38	Acorde con tensiones
40	Maj 7 ¿acordes brillantes? parte I
41	Maj 7 ¿acordes brillantes? parte II
43	Precaución: Acordes corrosivos

Cutaway
GUITAR MAGAZINE

Editorial

Jared James Nichols es un guitarrista y cantante estadounidense de blues-rock de East Troy, Wisconsin, conocido por su técnica de tocar la guitarra eléctrica con mucha energía y sin púa.

Lidera un power trío bajo su nombre, arraigado en la veta del hard rock de principios de la década de los 70s como Cream y Mountain. Reside en Nashville, Tennessee.

Pudimos charlar con él hace unos años y ahora que está de gira por Europa y pasa por España lo volvimos a hacer para ponernos al día.

Por otra parte hemos realizado algunas reviews, como siempre, mezcla de lo novedoso y lo más clásico. En ese sentido revisamos una Fender Broadcaster de 1950 y la PRS SE McCarty 594. Para los amplificadores contamos con el combo Supro Montauk y los pedales los ocupa el Boss RT-2.

Una variada y poderosa sección de didáctica acompañada del resto de contenidos conforman este nuevo número de Cutaway que deseo os haga pasar algunos buenos ratos.

Gracias por seguir ahí

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.



Jared James Nichols

Jared James Nichols se encuentra de tour por Europa y una vez más de paso por España. En esta ocasión el guitarrista norteamericano nos habla de su nuevo LP, su equipo, su podcast y lo que nos espera en la gira española 2025.



Tu nuevo single “Ghost” tiene un sonido más pesado y denso que tu anterior disco. Recuerda a Ozzy o Corrosion of Conformity y me transporta directamente a mis días de headbanger de los noventa, me dan ganas de enchufar la guitarra y tocar. ¿Puedes contarnos algo más sobre el nuevo LP o prefieres mantener la sorpresa hasta los conciertos?

¡Gracias! Quería conseguir un sonido más potente y contundente pero manteniendo mis raíces blues. He canalizado a muchos de mis héroes más pesados y grunge: Alice In Chains, Corrosion of Conformity o incluso Down.

Estoy muy emocionado por sorprender al público con el sonido de estas nuevas canciones. Es un disco con más energía y pensado especialmente para disfrutarlo en directo.

Del 5 al 9 de noviembre estarás en Valencia, Barcelona, Madrid, Girona y Pamplona. Debe ser complicado no tener tiempo

para hacer turismo pero no es tu primera visita. ¿Alguna anécdota que quieras compartir? ¿Qué opinas del público español?

¡Adoro España! Es mi país favorito de Europa para tocar. Desde que empecé a venir, España ocupa un lugar muy especial en mi corazón. Tengo un montón de buenos recuerdos aunque casi todos giran alrededor de los conciertos porque nunca hay tiempo suficiente para hacer turismo.

Lo que más me gusta además de la cultura, la comida y la gente, es que hay auténticos fans del blues y el rock’n’roll. Cada visita es un placer... ¡quizá algún día me mude allí!

La última vez que hablamos fue hace dos años. ¿Has hecho cambios en tu equipo para adaptarte al sonido del nuevo álbum? ¿Qué pedales, guitarras y amplis vas a utilizar?

¡Sí, unos cuantos! Siempre estoy experimentando con mi sonido y mi equipo, es algo que nunca deja de evolucionar.

Ahora he simplificado mi rig: uso mi amplificador signature Blackstar JN50 junto con dos Tube Screamer de Ibanez y he incorporado una guitarra nueva que me tiene muy emocionado: una Gibson Futura. Es un diseño de los años 50 que nunca llegó a fabricarse, hecha de madera de korina. ¡Tiene un sonido brutal! La traeré conmigo en la gira española para ponerla a prueba sobre el escenario.

Estoy enganchado a tu canal de YouTube [“The No Cover Charge Podcast”](#), es muy divertido y los invitados son fantásticos. ¿Cómo surgió la idea y cómo consigues compaginarlo con tu carrera musical?

¡Me alegra mucho que te guste! También me divierte muchísimo hacerlo. Tyler y yo somos grandes amigos y fue él quien me propuso crear el [pódcast](#).

Queríamos algo entretenido e inspirador que reuniera todo lo que amamos de la música y la guitarra. ¡Y ha crecido muchísimo en poco tiempo!



“La voz es como un músculo: si la fuerzas demasiado, la dañas. Encontrar tu verdadera voz y aprender a usarla sin comprometer tu salud es lo más importante.”

“

Sinceramente no sé cómo consigo equilibrarlo pero me encanta y cuando no estoy de gira grabamos entrevistas. ¡Mientras toque la guitarra seré feliz!

Siempre has tocado en formato trío pero si alguna vez necesitaras otro guitarrista para un nuevo proyecto, ¿a cuál de los invitados de tu [pódcast](#) te llevarías contigo y por qué?

¡Eso es fácil! Me llevaría a mi amigo Joe Bonamassa sin dudar. Siempre tenemos las mejores jam sessions y creo que Joe puede tocar absolutamente cualquier cosa. Es uno de los guitarristas más increíbles que he conocido.



“¡Energía pura y blues power! No sólo será intenso, también muy íntimo. Quiero conocer a todos en los conciertos y compartir una noche única de guitarra y música.

¿A qué ídolo de tu juventud te gustaría entrevistar? Cuéntanos alguna anécdota con uno de tus héroes de la guitarra o con alguien que haya influido mucho en tu forma de tocar.

Me encantaría entrevistar a Leslie West o a Stevie Ray Vaughan porque han sido mis dos mayores influencias. Por desgracia no tengo ninguna historia con Stevie porque sólo tenía dos años cuando falleció pero tuve la suerte de tocar y compartir escenario con Leslie West. Una vez me dijo: “Voy a robarte todos tus licks”. Y yo le respondí: “¡No puedes robar lo que ya es tuyo!” (risas).

Además de ser un guitarrista espectacular, tienes una voz muy potente y controlada. ¿Cómo logras cantar cinco noches seguidas sin destrozarte la garganta?

Muchas gracias. Es complicado, sin duda. La voz es como un músculo y si la fuerzas demasiado, la dañas. Ya me ha pasado y es horrible.

Aprendí a calentar y enfriar la voz correctamente y, sobre todo, a conocer mis límites: cuándo empujar y cuándo relajar. Creo que eso es lo más importante, encontrar tu voz real y aprender a controlarla sin comprometer tu salud.

Siempre me ha fascinado tu técnica para tocar con los dedos y me encantaría imitar tu estilo. ¿Qué haces con tus uñas?, ¿cuál es tu secreto?

¡No tengo ningún secreto! En realidad no uso las uñas sino la carne de las yemas.

Al principio lo intenté con las uñas pero terminaba arrancándolas y sufriendo mucho do-



bre una cantidad enorme de temas que pueden ayudarte a mejorar enseguida. De hecho, hace unos meses lanzamos juntos un curso sobre mi estilo que está disponible en su [web](#). ¡Vale mucho la pena echarle un vistazo!

Para terminar, ¿qué mensaje le mandarías a los lectores de [Cutaway Guitar Magazine](#) ¿Qué pueden esperar de tu gira española 2025?

¡Energía pura y blues power! Los conciertos en España van a ser muy especiales: llenos de fuerza, emoción e intensidad pero también con mo-

mentos muy íntimos. Me encantaría conocer a todos los que vengan a los shows y compartir con ellos una noche única de música y guitarras.

Genial, Jared. Sin duda nos veremos en la Sala Upper (Teatro Magno) de Madrid el día 7 de noviembre a las 20.30. ¡Buen viaje!

[Fer Gasbuckers](#)
Redacción Madrid

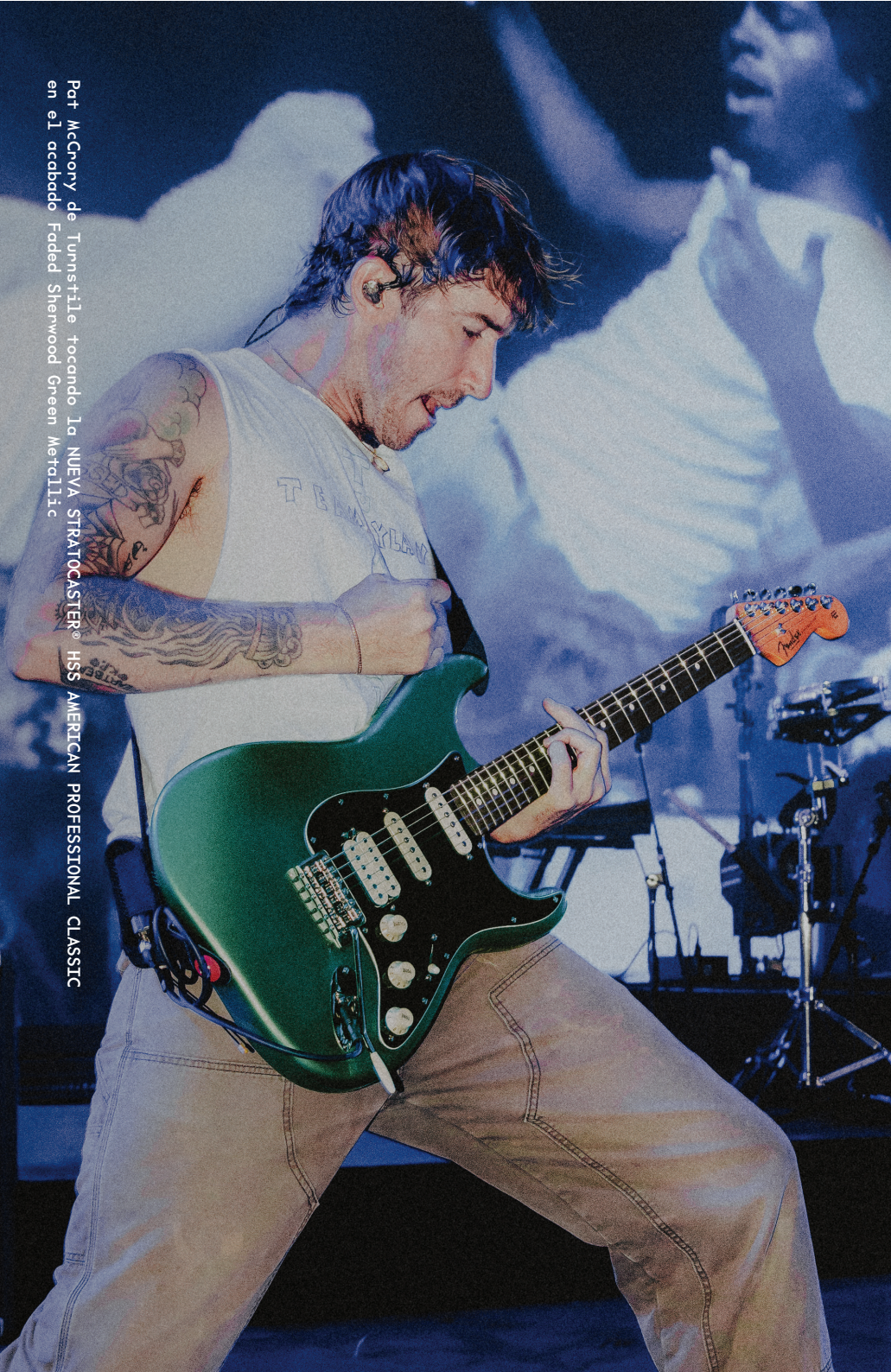
lor, así que aprendí a usar los bordes de los dedos y desarrollar callos duros para conseguir el sonido y la sensación adecuados.

Es fruto de años de práctica y ensayo/error. Como digo siempre: no hay truco, solo técnica y constancia.

¿Podrías recomendarnos algún canal educativo para mejorar nuestra técnica o simplemente disfrutar de buenos contenidos sobre guitarras?

Por supuesto. Recomiendo el canal de mi amigo Marty Schwartz, [Marty Music](#). Es uno de los mejores profesores del mundo y cu-





Pet McCrory de Turnstile tocando la NUEVA STRATOCASTER® HSS AMERICAN PROFESSIONAL CLASSIC en el acbado Faded Sherwood Green Metallic

AMERICAN PROFESSIONAL CLASSIC PROBADOS. FIABLES. NOCHE TRAS NOCHE.

Fender

Una Para Todos.



Fender 50 Broadcaster

LOS ORÍGENES DE LA GUITARRA ELÉCTRICA



Nos encontramos en 1950, Estados Unidos. Todo parece posible, la energía atómica, la carrera espacial, aviones a reacción... en este contexto casi visionario, algunas personas están trabajando y creando cosas que cambiaran el futuro. Dentro de lo que es la historia de la guitarra eléctrica y por ende de la música, Leo Fender es una de ellas. La idea de construir una guitarra de cuerpo sólido, con el mástil separado y ensamblado con tornillos, su facilidad para tocar con ella y su posterior producción masiva, son fundamentales en ese cambio que estaba al llegar.

Entre el otoño de 1950 y hasta febrero de 1951 la Broadcaster se va abriendo camino como pionera de las guitarras de cuerpo sólido. En Cutaway tenemos el placer de analizar una de estas Broadcaster, en concreto la número de serie 0081, que pertenece a Nacho Baños de **Tex-Mex Guitars**, una

autoridad en estas guitarras y autor de **Black-guard**, un libro que es una absoluta referencia. Sabemos que en Fender los números de serie no siempre son correlativos, esta Broadcaster casi coincide con una guitarra Esquire de cuerpo de pino que se hizo para Hal Hart a finales de verano del año 50, esta tenía incrustacio-



nes de metal en el cuerpo y mástil macizo, sin alma ajustable y su número de serie es el 0087 por lo que comparando características de una y otra se puede situar en octubre de 1950. Vamos a ir analizando la guitarra siempre sin dogmatizar, la visión al estilo Cutaway.

Pala y mástil

La pala es la habitual en las Broadcaster y en ella se observan una serie de particularidades, la principal y más significativa es que el tapón de la varilla del alma es de arce y no de nogal, también emplea arandelas en los clavijeros que no son el modelo propio de Fender, por lo que probablemente son las que llevaba Gibson. El logo spaghetti de Fender, plateado con el borde en negro y con el nombre del modelo. Monta clavijas afinadoras Kluson Deluxe de las llamadas "single line".

La cejuela de hueso, da paso al mástil de arce, en forma de "V" y de un tamaño considerable, de ahí la discusión que sostenían Leo Fender y Don Randall sobre la conveniencia de instalar un alma ajustable, en parte porque fuera necesaria, en parte por la patente sobre el mecanismo que pudiera tener Gibson. El diapason también es de arce con un radio de 7.25 y los marcadores de posición son dots negros



"La cejuela de hueso, da paso al mástil de arce, en forma de "V" y de un tamaño considerable."

en los lugares habituales, en él van alojados 21 trastes que en esta 0081 no son los originales puesto que ha sido retrasteada.

Cuerpo y electrónica

El cuerpo de esta guitarra es el propio en las Broadcaster con cutaway en la parte inferior y muestra alguna particularidad. Durante el tiempo en que estaban decidiendo si instalar un alma ajustable o no en los instrumentos, ya se habían fabricado cuerpos que no llevaban el canal hecho en la madera por donde meter el destornillador y ajustar el alma, así que ese hueco se hizo de una manera tosca posteriormente.

Los canales para conectar las cavidades de las pastillas también tienen un acabado bastante basto, por lo que presumiblemente se hicieron a mano, o al menos no con una maquinaria muy establecida.

El golpeador es negro de baquelita, una especie de fibra vulcanizada, recubierto con laca. El puente, es el clásico de tres silletas compensadas, tiene una hendidura porque en alguna ocasión le instalaron un B-Bender, al repintarla se veían dos agujeritos en el cuerpo por la misma razón, aunque ahora no se notan. Es bastante probable que al instalarle el B-Bender le cambiaran las selletas porque

al ser de las primeras Broadcaster deberían de ser de acero. Las que monta actualmente son de latón también del año 50, puestas por su actual propietario. En la parte posterior se ve que la serie de "ferrels" donde se asientan las cuerdas, están desalineados, seguramente porque el proceso empleado para instalarlos sería manual, de ahí la falta de precisión.

Al respecto de la electrónica, las pastillas son las que llevan un bobinado de 43 en lugar de 42, un poquito más fino y que le da algo más de salida. Miden ocho y pico casi nueve K, algo bastante más alto que las de producción posterior. Los controles son los mismos de una Teleca pero al ser anteriores a 1952, el sistema que utiliza es el llamado "blend control" en donde el pote de tono no funciona propiamente como tal, si no que es un mezclador entre las dos pastillas.

En la posición de puente, al quitarle agudos, en realidad lo que hacemos es meter la pastilla de mástil en la mezcla, si lo cerramos del todo (todo grave) aparecen las dos pastillas mezcladas y si lo abrimos todo sólo la del puente. En la posición del medio sólo se activa la pastilla del mástil sin control de tono.

En la posición frontal esta funcionando la pastilla de mástil con condensador para acercarse a los sonidos slap bass, que tocándolos en acorde ofrecen unas sonoridades densas. Esta combinación cambiara dos años después

al montar un pote de tono propiamente dicho, aunque eliminara cualquier posibilidad de mezcla entre pastillas y se mantendrá con condensador hasta 1967.

Sonido y conclusiones

La guitarra suena muy bien en general, el hecho de ser un instrumento con esa masa, con ese mástil grueso y esa pastilla con más salida, le confiere un sonido más oscuro de lo habitual en una Telecaster, pero también más cremoso, rellena un poquito más. Los audios que acompañan este artículo clarifican un poco más la definición del sonido de la guitarra, que en su momento estaba enfocada a cubrir sonoridades country o de bigband y que luego empastaría perfectamente con el blues y el rock.

Resulta muy interesante haber podido disfrutar de un instrumento único, de los orígenes de la guitarra eléctrica y que sin duda alguna es responsable de la música tal y como la conocemos hoy en día. Es evidente que solo esta al alcance de pocas personas el poseer alguna, apenas se hicieron alrededor de 200 Broadcaster y deben de quedar muy pocas y a precios prohibitivos, así que desde Cutaway nos alegramos de haberos podido acercar a una de ellas, no en vano forman parte de la cultura musical norteamericana. ■

José Manuel López





“un instrumento único,
los orígenes de la guitarra
eléctrica y que sin duda
alguna es responsable de
la música tal y como la
conocemos hoy en día.”

DEMO 1

DEMO 2

DEMO 3

DEMO 4

FICHA TÉCNICA:

Fabricante: Fender

Modelo: 50 Broadcaster

Cuerpo: Fresno

Mástil: Arce (forma "V")

Cejuela: Hueso

Diapasón: Arce

Trastes: 21

Puente: Clásico de 3 selletas compensadas

Hardware: Cromado

Clavijero: Kluson

Golpeador: Negro de baquelita

Controles: Volumen y tono

Entrada Jack: Lateral

Pastillas: Lateral

Acabado: Butterscotch blonde

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

BY JACOPO MEZZANOTTI

RITMOS - ACORDES - ESTUDIOS
CANCIONES:
GIRL FROM IPANEMA
INSANSETEZ
CORCOVADO



INTRODUCCIÓN AL BLUES

BY CHARLIE RODRIGUEZ

RITMO
IMPROVISACIÓN
LICKS
ESTUDIOS



GUITARRA CLÁSICA PARA PRINCIPIANTES

BY CARLES REDONAS



Introducción al ROCK

BY CHARLIE RODRIGUEZ

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



LICKS LIBRARY VOL. 1 JAZZ

BY CLIFFORD BROWN, JOHNNY GREEN, HANK MOBLEY, CHET BAKER, SONNY STITT, TOM HARREL, J.J. JOHNSON, CARL FONTANA, SONNY ROLLINS



INTRODUCCIÓN AL GYPSY JAZZ

BY THOMAS SMILEN

CANCIONES:
MINOR SWING
ALL OF ME
CODICETE
MONTAGNE ST GENEVIEVE



INTRODUCCIÓN A LA GUITARRA 2

BY JACOPO MEZZANOTTI

UN PASO ADELANTE
CANCIONES
PUNTEO
ACORDES
BLUES



INTRODUCCIÓN A LA GUITARRA

BY JACOPO MEZZANOTTI





Córdoba®

FUSION 12 CINNAMON BURST

STAND OUT FROM THE CROWD WITH
A CÓRDOBA EXOTIC TOP ACOUSTIC

PRS SE McCarty 594

Un homenaje a la tradición con toques contemporáneos

En la mitad de los años 90, Paul Reed Smith trabajó con el icono de la industria guitarrera Ted McCarty, quien fue presidente de Gibson entre 1950 y 1966.

Durante su mandato, McCarty desempeñó un papel clave en el diseño y desarrollo de la PAF humbucker, el puente Tune-o-matic, y en la creación

de guitarras legendarias como la ES-335, Explorer, Firebird, Flying V y SG.

Un poco de historia

En 1994, PRS presentó varios modelos fruto de esta colaboración, incluyendo la McCarty 594 dando lugar a una serie que actualmente incluye cuatro modelos Core fabricados en EE. UU., tres guitarras de la serie S-2 (también fabricadas en Stevensville, Maryland) y tres SE McCarty fabricadas por Cor-Tek en Indonesia.



Lanzada simultáneamente con la SE DGT, la SE McCarty 594, disponible en dos versiones (una de doble cutaway y otra más económica single cutaway), ofrece una relación calidad-precio excepcional. Su precio es de tan solo 890 euros.

A modo de comparación, una versión S2 de la McCarty 594 fabricada en EE. UU. supera los 2000 euros, mientras que una Core McCarty 594 premium, también fabricada en EE. UU., tiene un precio considerablemente mayor.

PRS SE McCarty 594

Construcción, mástil, cuerpo

La PRS SE McCarty 594 captura la esencia de una McCarty de gama alta con una tapa de arce flameado sobre un cuerpo de caoba y un acabado brillante en poliuretano. Viene encordada con PRS Classic 10-46.

La calidad de la construcción de la SE McCarty 594 es impecable, tanto a nivel estético como funcional.

En cuanto a la “playability” la guitarra venía con un ajuste muy bueno, con una acción baja-media, y fue entregada en una funda de alta calidad con insertos de espuma adicionales. Si nuestra unidad es indicativa de algo, se puede sacar directamente de la caja y llevarla a un concierto o estudio sin ningún problema.

El mástil, al igual que el cuerpo también es de caoba, presenta un perfil Pattern Vintage y sobre él un diapasón de palorrosa con radio de 10". Este diapasón aloja 22 trastes y también presenta los clásicos inlays de pájaros PRS, se ve elegante y refinado.

Esta pareja mástil-diapasón de la SE McCarty 594 presenta un perfil algo grueso, al menos para mi gusto per-

sonal, aún así no hay duda de que se siente natural y cómodo en la mano. Su grosor en el traste uno es de 22 mm y en el traste doce de 25 mm.

La escala de 24.594" (reflejada en el nombre del modelo) es ligeramente más corta que la de las PRS convencionales, lo que contribuye a que los bending sean algo más fáciles de hacer.

En el frontal de la pala se encuentra la tapa de acceso al alma PRS Double-Acting.

El clavijero con el mecanismo cerrado tienen un atractivo vintage y mantienen la afinación de manera excepcional.

En el otro extremo de las cuerdas, un puente ajustable PRS Two-Piece fabricado en zinc y latón, se ve consistente y sigue la tradición de la marca en cuanto a estabilidad y fiabilidad.





Electrónica, controles

Monta un set de pastillas humbuckers en configuración HH, 58/15 LT “S” de baja salida que ofrecen, como era de esperar, una vibra vintage PAF con un sonido lleno de claridad y carácter retro.

Cuenta con dos controles de Volumen y dos de Tono. Ambos potenciómetros de Tono incluyen la funcionalidad push-pull que divide las pastillas y permite alternar entre sonidos humbucker y single-coil. La diferencia de volumen entre las dos configuraciones es sutil: se nota, pero no es tan chocante como en otras guitarras que incorporan esta característica.

Los controles se mueven suavemente, sin rastro de estática, y los potenciómetros push-pull funcionan de forma silenciosa al ser conmutados.

Presenta el clásico selector configuración de pastillas de tres posiciones.

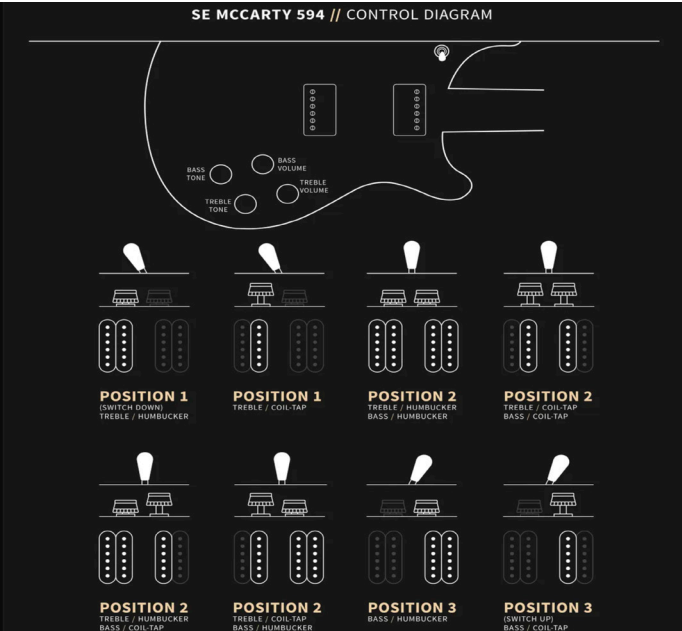
Acabada la descripción vamos a ver como se comporta esta PRS SE McCarty 594, aunque vista ya lo visto parece que nos quedan pocas dudas.

En uso, sonando

Para probar la SE 594, la conectamos a un par de amplis, uno tipo Fender y un compañero más high-gain, apoyados por un par de pedales de distorsión.

En ambas configuraciones de pastillas, el rango dinámico es increíblemente amplio. Con el sonido limpio y brillante, pude tocar algo rollo surf al acercarme al puente, y dependiendo de mi ataque, generaba desde notas susurrantes hasta agresividad total. Añadiendo reverb, delay y algunas dobles stops, la PRS sonaba impecable.

Con distorsión añadida, la pastilla del mástil ofreció un tono muy cálido y cremoso sin perder definición, incluso con el tono bajado considerablemente. La



pastilla del puente, por su parte, jugaba con un sustain casi infinito cuando la conectaba al ampli high-gain produciendo sonidos rolo fusión que hacía que los solos resultaran fluidos y fáciles de ejecutar.

Subir el control de tono en la pastilla del puente daba lugar a un sonido líquido para los solos muy adecuado y con menos saturación, propone bonitas sonoridades jangly, brillantes y algo metálicas que suenan alegres.

Conclusiones

La SE 594 demuestra, como otras guitarras SE de PRS, que lo asequible no significa sacrificar calidad ni sonido. Para todos aquellos que han deseado una McCarty 594 pero no llega la pasta, o que temen dañar una guitarra más cara, la SE McCarty 594 es una pieza accesible y la solución a ello.

Puede sonar suave, gruesa, clara o salvaje. Y con un precio por debajo alrededor de los 1,000 euros, es una verdadera ganga para una guitarra que parece mucho más cara y que ofrece un rango tonal, estabilidad y calidad ideales para convertirse en un caballo de batalla en el escenario.

Realmente, hay poco en el universo de guitarras eléctricas que pueda superar lo que ofrece este instrumento.

FICHA TÉCNICA	
Fabricante	PRS Guitars
Modelo	SE McCarty 594
Cuerpo	Caoba
Mástil	Caoba
Diapasón	Palorrosa
Trastes	22 Medium Jumbo
Cejuela	PRS sintética con polvo de bronce
Puente	PRS Two-Piece
Hardware	Cromado
Clavijero	PRS Vintage Style
Pastillas	2 x PRS 58/15 LT "S"
Controles	2 x Volumen y 2 x Tono
Entrada de jack	Pin lateral
Acabado	Black Gold Burst

Will Martin

Reamplificación de Guitarras en Estudio

Paul Rodga

¿Sueñas con grabar tomas perfectas de guitarra en estudio en un tiempo mínimo? ¿Vas por tu tercer divorcio por grabar las guitarras en casa a volúmenes brutales? ¡Tu solución es la reamplificación!

A todos nos gustaría poder estar un número próximo al infinito de horas en un estudio profesional de grabación grabando nuestras guitarras. Pero el factor precio/hora de los estudios suele ir en nuestra contra. A la hora de grabar guitarras, no sólo el guitarrista y la guitarra son importantes, sino que la elección del amplificador, la caja de altavoces ("cabinet") y la microfonía es fundamental.

En este artículo te mostraremos una forma muy utilizada hoy en día en los estudios de grabación de todo el mundo para encontrar de una manera rápida el sonido ideal de tu guitarra en el estudio, y grabar así las tomas en lo que duran tus pistas de guitarra.

Esta técnica también te servirá para reducir al mínimo los tiempos de grabación con tu ampli al 11 en tu estudio casero. Tus familiares y vecinos te lo agradecerán seguro.

Tomas de guitarra perfectas en estudio

Esta forma de ganar tiempo en estudio es la "reamplificación", también conocida como "reamp" (marca registra-

da) o "reamping". La reamplificación se basa en grabar previamente la guitarra directamente a nuestro **DAW**, en la comodidad de nuestra casa o estudio casero. De esta forma, podremos repetir nuestras tomas de guitarra tantas veces como queramos, así como editar las pistas, limpiarlas, hacer **overdub**, etc., antes de hacer la grabación final en el amplificador que queramos y lo más importante, al volumen que queramos.

Una vez que estemos contentos con nuestra pista sólo quedaría reproducirla en el estudio a través de un amplificador, tal como si estuviésemos tocando. La salida de ese amplificador se conectará a un altavoz, y se

grabará con microfonía tal como se haría normalmente. En el tiempo que dura la pista, tendremos grabada la guitarra ¡tal como si hubiese sido tocada allí en el estudio!

Otra gran ventaja de la reamplificación es que proporciona más tiempo para el ajuste óptimo del amplificador y microfonía en estudio, ya que no tienes ni que estar tocando la guitarra durante el ajuste, puesto que ya está grabada y sólo tienes que reproducirla.

Pero la pregunta es ¿cómo debemos hacer para conectar nuestro ordenador al amplificador de guitarra?

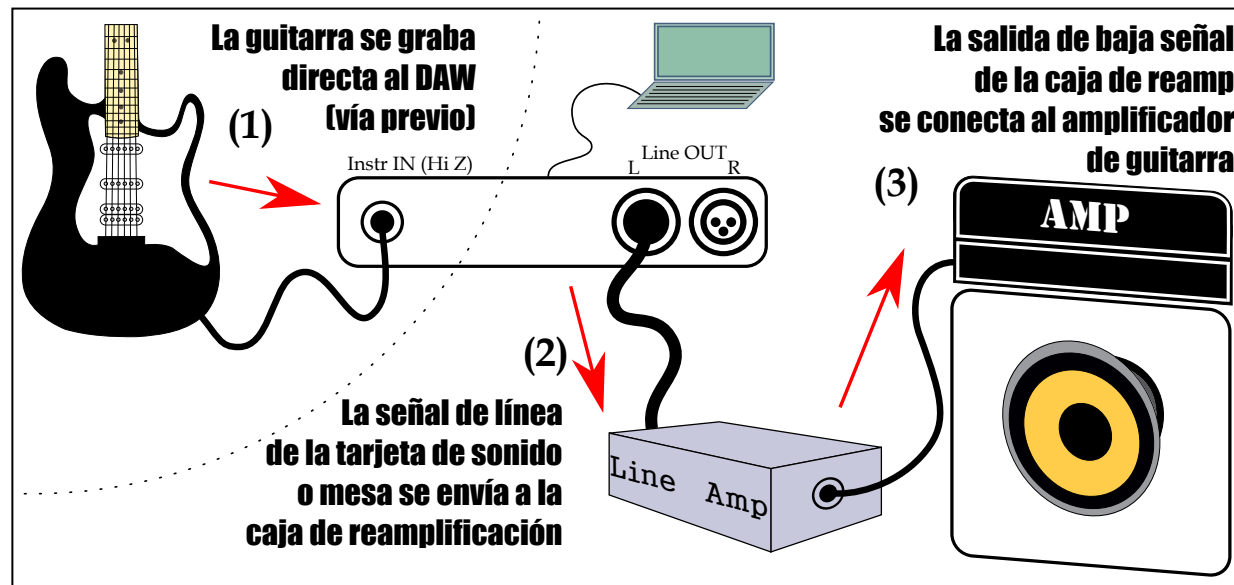
Como usar la reamplificación

La reamplificación es muy fácil de realizar, pero es importante hacerlo de la manera correcta. Esto quiere decir que NO puedes conectar directamente la salida de tu tarjeta de sonido al amplificador de guitarra.

Esto vendría a ser como si tienes un Ferrari y le pones las ruedas de un 600, seguiría funcionando, pero no estarías sacando todo el partido al coche, y en nuestro caso al sonido de tu guitarra y amplificador. Además sería muy probable que te la pegues...

La forma correcta de hacerlo es mediante una caja de reamplificación, que adapta la baja impedancia de la salida de línea de tu tarjeta de sonido o mesa, a la alta impedancia de entrada de tu amplificador de guitarra (Hi-Z). De esta manera, estaremos conectando al amplificador una señal de alta impedancia (y bajo nivel, como la de una pastilla de guitarra) exactamente igual a la que produce una guitarra cuando la tocamos.

Pero espera, ¿¡qué es eso de la impedancia!? Es la resistencia que ofrece un sistema al paso de corriente, y además, la frecuencia de la señal va a depender de ello, de ahí la importancia de conectar las cosas bien. Los niveles entre dos sistemas electrónicos (i.e. guitarra/ampli, micro/previo, etc.) siempre tienen que corresponderse. Esto quiere decir que una señal como la de la guitarra, que es de bajo nivel (voltaje) y alta impedan-



cia, tiene que conectarse a un sistema cuya entrada sea de bajo nivel y alta impedancia, como el de un amplificador. La salida de línea de una tarjeta de sonido o de una mesa, es de alto nivel y baja impedancia, por lo que no se debe conectar directamente a un amplificador de guitarra.

Figura 1 (reamp.pdf) El proceso de grabación de guitarra usando la reamplificación se

puede separar en dos etapas: La grabación de la guitarra al DAW (1); y sacar la señal del DAW al amplificador (2) y (3).

El funcionamiento es como el de una caja de inyección pero al revés (ojo, no vale que utilices una caja de inyección y la uses "al revés", conectando tu guitarra a la salida ya que la circuitería es distinta).

Por lo general, la mayoría de los estudios cuentan con cajas de reamplificación, pero si quieres hacerte con una, la puedes comprar o incluso fabricar una, ya que su construcción es muy sencilla.

Como a nosotros nos encanta el DIY, nos hemos hecho una ¡y va a las mil maravillas!

Esta [web](#) ofrece kits de muy fácil construcción (Line2Amp project)

Figura 2 – Conexionado de la salida de la tarjeta de sonido al amplificador usando nuestra caja de reamplificación. ¡Todo DIY!

Usos y ventajas de la reamplificación

Es una técnica muy empleada hoy en día sobre todo en producciones internacionales, donde a veces, la separación geográfica entre músicos y productores hace que las guitarras sean grabadas en diferentes zonas del planeta de donde van a ser pro-

ducidas y mezcladas en el producto final.

Otro ejemplo más cotidiano del posible uso del “reamping” es el poder grabar en casa a volúmenes altos, ya que sólo estarás molestando el tiempo que dure tu pista de guitarra. Por otro lado, es típico que en estudio, el rockstar llegue, grabe su solazo y se vaya, dejando al técnico peleándose con el ampli y micros hasta conseguir el sonido deseado.

Limitaciones de la reamplificación

El lado negativo de esta forma de trabajo es que al grabar las guitarras no lo estás haciendo con el sonido final que va a tener la guitarra en la mezcla, pero esto no tiene por qué ser un inconveniente, ya que precisamente lo que se busca es tener la libertad de poder utilizar el tiempo de estudio en buscar el sonido óptimo de guitarra/altavoz/micro para la mezcla en lugar de estar repitiendo tomas.

Recuerda que con la reamplificación podrás experimentar y pasar por tu ampli de guitarra otro tipo de pistas como voces, baterías, teclados, etc.

“

Esto no quiere decir que tengas que grabar tus guitarras completamente en limpio, ya que durante la grabación siempre puedes monitorizarte con simuladores de guitarra (i.e. amplitube, gutiar rig, etc.) o incluso con cualquier amplificador.

Otra posible limitación es que una vez tengas tu toma acabada y lista para ser reamplificada no podrás usar otra guitarra, o repetir tomas o partes sin perder tiempo adicional, pero esto mismo te pasaría en una grabación tradicional directamente en el estudio. Así que no es una gran desventaja, pero quiere decir que

tienes que tener muy claro que esa guitarra y esa pista es la que vas a querer amplificar y grabar en la toma de estudio final.

Por otro lado, siempre podrás grabar más guitarras o repetir ciertas tomas a mayores de las que tienes pregrabadas, tal como harías en un proceso de grabación tradicional, pero por supuesto esto incluiría más tiempo de estudio.

También hay que tener en cuenta que la calidad del equipo que uses en tu DAW va a influenciar el resultado final.



Ejemplos e ideas

En la web oficial de reamp (www.reamp.com) aseguran que cientos de artistas lo usan (Vai, Satriani, Van Halen, etc.). On-line hay varios vídeos donde productores como Eddie Kramer salen usándolo.

Como ejemplo personal, algunas de las pistas y el solo de Vortex han sido grabadas en UK y reamplificadas en España para su mezcla. Puedes escucharlo [aquí](#)

Recuerda que con la reamplificación podrás experimentar y pasar por tu ampli de guitarra otro tipo de pistas como voces, baterías, teclados, etc.

Tienes más información en la web reamp.com y puedes consultar modelos en radialeng.com

Glosario

DAW: Digital Audio Workstation. “Estación de trabajo de audio digital”. Suele estar compuesta al menos de una tarjeta de sonido con pre-amplificadores y converti-

dores que digitalizan las señales analógicas de tu guitarra/micro, para poder ser almacenadas digitalmente por ejemplo en un disco duro de un ordenador.

Oberdub: Grabar por encima de una pista para quedarse con las mejores partes de cada toma. ¿O acaso pensabas que todos los solazos de los discos fueron grabados de una tirada y en una sola toma?

DI (box): Caja de Inyección, dispositivo que convierte una señal de alta impedancia como la de la guitarra en una señal de baja impedancia y balanceada. Fundamental e indispensable si quieres conectar tu guitarra directamente a una mesa de mezclas y mantener todas las propiedades del transductor (pastilla) la guitarra.

DIY: “Do It Yourself”, o hazlo tú mismo. Término empleado para describir los proyectos de construcción propia.

BOSS RT-2 ROTARY ENSEMBLE



Desde su fundación en 1973 como fabricante de pedales de efecto para guitarra y bajo siendo una división de la Roland Corporation y con el paso de los años, Boss se ha convertido en una referencia para el sector en cuanto a efectos se refiere.

Desde su primer pedal presentado en 1976, el CE-1 Chorus Ensemble que no era si no una unidad independiente del circuito chorus-vibrato del Roland JC-120 hasta la actualidad, han ido presentando todo tipo de stompboxes, pedaleras, cajas de ritmo, amplificadores etc.

Los efectos de modulación parecen ir y venir por temporadas, pero el sonido de altavoz rotatorio es otra historia. El llamado efecto Leslie es más antiguo que el propio rock, y tiene una belleza tan atemporal que su lugar en el panteón de los pedales de guitarra está claro.

En los últimos años, sin embargo, han cambiado dos cosas: por un lado, el avance del procesamien-

to digital ha hecho mucho más fácil recrear el sonido de un Leslie real; y por otro, los guitarristas piden pedales cada vez más pequeños para llenar sus pedalboards sin pasarse de espacio. Mezcla todo eso en el caldero, añade la marca más legendaria del mundo de los pedales, y lo que sale de ahí es el Boss RT-2 Rotary Ensemble.

Un poco de historia

Para entender este pedal hay que viajar a los años 30. El Leslie original fue creado para órganos, no para guitarras, y utilizaba altavoces y deflectores giratorios que generaban una modulación basada en el efecto Doppler. El resultado se convirtió en seña de identidad del sonido Hammond.

En los 60, algunos guitarristas se enamoraron del efecto; pero la tecnología analógica de los 80 no permitía miniaturizar esa complejidad tridimensional. Llegaron intentos notables como el Hughes & Kettner Tube Rotosphere o el Korg G4, grandes en tamaño y en ambición.





Más recientemente Neo Instruments puso el listón muy alto con sus Mini Vent y Micro Vent. Y ahí es donde Boss entra en juego: mantener la esencia Leslie, pero en un pedal compacto, robusto y directo.

Boss RT-2 Rotary Ensemble

No es el primer pedal rotatorio de Boss: antes estuvo el RT-20, más grande y hoy descatalogado, con dos pulsadores, siete potenciómetros y un selector de cuatro modos. ¿Qué queda de todo eso en este nuevo formato de un solo footswitch? Pues, sorprendentemente, casi todo lo importante.

Diseño, controles

El pedal viene en la típica carcasa robusta de BOSS, en el frontal los controles Level-Drive y Slow-Fast, más un switch para los tres modos seleccionables.

Cambiar entre las velocidades rápida y lenta —una parte esencial del efecto Leslie— se hace manteniendo pisado el interruptor de bypass durante un segundo.

El control de la derecha ajustan esas velocidades, mientras que el de la izquierda maneja el nivel de salida y la cantidad de overdrive. En la parte trasera, dos pequeños interruptores permiten seleccionar el tiempo de transición (rápido o lento) y reasignar el potenciómetro de drive para equilibrar los dos altavoces virtuales: las frecuencias graves y los agudos.

El pedal ofrece entradas y salidas estéreo, además de conexión para pedal de expresión que permite variar la velocidad en tiempo real y a su vez conserva una versión reducida de las llamativas luces del RT-20, que visualiza el giro de los altavoces simulados.

En uso

No hay misterio, toque para encender, otro para apagar, y si mantienes el pisotón hasta que el LED cambie de color, el pedal entra en modo de aceleración o frenado. Un sistema imposible de olvidar y casi imposible de usar mal.

Los controles son totalmente intuitivos, sin rarezas ni trampas. Y aunque las luces rojas y azules no aportan nada esencial, resultan hipnóticas al representar el giro de los dos “altavoces” virtuales. Si dejaran de funcionar, las echarías de menos.



Sonando

Si te plantas frente a un mueble con dos altavoces girando en sentidos opuestos, vas a escuchar una avalancha de modulación: una mezcla de chorus, phasing y tremolo más rica que cualquiera de ellos por separado, pero sin resultar abrumadora. Ésa es la magia del sonido Leslie, y el RT-2 la reproduce razonablemente bien.

Boss ha capturado todos los matices del movimiento: cómo los dos rotors aceleran y frenan a distintas velocidades, cómo el sonido serpentea en modo lento y vibra con delicadeza en modo rápido. En estéreo, con dos amplis, el efecto gana realismo e inmersión. En resumen: cumple.

Lo que no consigue del todo es sonar maravillosamente bien. Es agradable, sí, pero a veces su ecualización

Los dos primeros modos son bastante parecidos, pero el tercero aporta un cambio tonal importante y un buen chute de ganancia

“

se siente un poco cargada en medios —quizá un control de mezcla habría molado— y en los tempos lentos el efecto se vuelve algo mareante, tal vez por un exceso de trémolo.

Los dos primeros modos son bastante parecidos, pero el tercero aporta un cambio tonal importante y un buen chute de ganancia.

Se nota especialmente al subir el drive, que en teoría debería ofrecer ese rugido orgánico y denso típico de un Leslie a válvulas... pero aquí se queda algo corto. Suena un pelín áspero y desconectado.

Conclusión

El Boss RT-2 Rotary Ensemble es una propuesta seria y muy bien construida: sólida, práctica y perfecta para quien busque un Leslie fiable y de fácil integración en pedalera. No es el más inspirador, pero sí uno de los más versátiles y consistentes en su rango.

Boss demuestra, una vez más, su capacidad para condensar décadas de experiencia en un formato compacto y listo para cualquier escenario.

Will Martin



Supro Montauk

Supro es una de las marcas pioneras del rock & roll. Fabricados originalmente en Chicago entre 1935 y 1968, los amplificadores y guitarras Supro aparecen en grabaciones emblemáticas de artistas icónicos como Led Zeppelin, los Rolling Stones y David Bowie.

Tras su relanzamiento en 2014, Supro ofrece ahora una selecta gama de amplificadores de válvulas y pedales analógicos de inspiración vintage que capturan el legendario sonido Supro.

Cuando imaginas el espacio creativo ideal, ¿qué ves? ¿Un loft? ¿Un granero? ¿Una cabaña alejada de las distracciones? Visitar estos sueños es una fuente de inspiración, y una escapatoria maravillosa. Sin embargo, la realidad para muchos de nosotros es diferente. A menudo, tenemos la suerte de contar con un cuarto o un armario convertido en estudio.

Aún así, hay algo romántico y lleno de posibilidades en estos pequeños espacios, y el Supro Montauk, un amplificador de 15 vatios y 1x10" a válvulas, es perfecto para este tipo de lugares.

Es compacto, y también lo suficientemente potente como para sonar y responder como un amplificador de mayor tamaño, incluso en una habitación pequeña.

Pero lo que realmente hace que el Montauk funcione en espacios reducidos no es solo su tamaño: este amplificador cuenta con tres salidas, antes de la sección de potencia, que permiten dirigir una señal seca, una señal completamente mojada (a partir de su reverb de muelles) o una mezcla de ambas hacia una DAW o un amplificador externo.

Diferentes estilos, espacios amplios

Los amplificadores vintage de Supro siempre han sido elementos modestos. El Montauk fabricado en China no sigue estrictamente los motivos clásicos de Supro. Su franja blanca, tipo "skunk", es más común en los combos Supro negros de finales de los años 50, mientras que el vinilo "rhino hide" azul recuerda a los modelos de la siguiente década.

Sin embargo, la apariencia atractiva del Montauk hace que incluso un rincón reducido se vea mucho menos sombrío. También luce impresionante en el escenario, pero lo que más atraerá a los guitarristas en vivo es su tamaño compacto (17.75" x 16.5" x 7.5") y su peso ligero alrededor de 13 kg, que facilita esos viajes cuando llevas tu guitarra en una funda y minimizas lo demás.

Los entusiastas de Supro más atentos notarán que las dimensiones y peso del Montauk son similares a otro combo 1x10" de la marca: el Amulet.

A simple vista, parece que el Montauk es, más o menos, un Amulet sin trémolo y sin escalado de potencia. Ambos comparten la misma configuración de válvulas, incluida una sección de potencia relativamente rara con 1x6L6.





Aunque el Montauk carece del trémolo del Amulet, su reverb de muelles tiene controles de level y dwell, en lugar del único control de nivel del Amulet.

Si eres de los que usan mucho reverb, y en diferentes niveles de intensidad, te gustará la flexibilidad adicional. Los niveles altos de reverb y los ajustes bajos de dwell evocan un pequeño cuarto reflectante con overtones metálicos del muelle, dejando una atmósfera fantasmal tras los tonos transitorios bien definidos.

Existen muchos matices de esta textura sutil que explorar, y es una excelente solución para quienes encuentran las reverbs de muelles de los amplis Fender (que no tienen control de dwell) como una opción todo o nada.

Para quienes buscan un sonido más profundo, el control de dwell ofrece una gran capacidad de exploración. Combinando altos niveles con ajustes bajos de dwell, el Montauk pierde algo de sensibilidad al tacto, pero a 15 vatios se intercambia el headroom por com-

presión natural, lo que aumenta la niebla de estos ajustes más agresivos. No es un Twin Reverb, pero definitivamente tiene textura para jugar.

Sonando

A pesar de su tamaño, el Montauk ofrece un gran rango sonoro cuando se utiliza solo con guitarra. Su EQ se siente más natural y vivo con los controles de agudos y bajos en la posición de 12 a 2 en el reloj, y una ligera inclinación en los medios le da un toque de punch. Incluso en sus registros más agudos, el amplificador es muy expresivo, si tu guitarra tiene suficiente sensibilidad en los controles de volumen y tono.

Las interacciones entre los controles de ganancia y volumen maestro ofrecen una amplia variedad de colores tonales. En general, prefiero configuraciones de ganancia alta, las cuales añaden un borde explosivo al volumen máximo de la guitarra, pero mantienen la respuesta al tacto y al golpe de púa en niveles de volumen y tono más bajos.

Las interacciones entre los controles de ganancia y volumen maestro ofrecen una amplia variedad de colores tonales



Si trabajar con el Montauk de esta manera te resulta natural, necesitarás muy pocos pedales. Pero es un amplificador que también se lleva bien con muchos efectos. Un Fuzz Face sonó brutal sin desmoronarse en ruidos sucios, y el Electro-Harmonix Soul Food, con un sonido similar al Klon, añadió músculo y carácter tanto en su modalidad de "limpio" como en niveles de ganancia más agresivos.

Hay mucho margen para explorar matices y complejidad con delays y modulaciones. Además, el Montauk combina felizmente con una amplia gama de guitarras y pastillas: cada vez que pensaba que una Telecaster era la pareja perfecta, conectaba una SG con PAFs y me sumergía en un delicioso sonido blues-rock

Conclusiones

Dado que los controles de ganancia, volumen maestro, tono y reverb son bastante interactivos, me costó un poco encontrar los mejores tonos del Montauk. Pero cuando terminé la review, había descubierto muchos puntos dulces que llenan los espacios entre los tonos de Vox y Fender.

También tiene un carácter más crudo cuando subes el volumen. Es tentador ver al Montauk como un competidor directo del Fender Princeton y el Vox AC15.. Sin embargo, en términos puramente tonales, representa una alternativa real a esos clásicos.

El Montauk se presenta como una combinación genuinamente fascinante de estilo vintage, sonido auténtico y utilidad en estudio.

Will Martin

ASHA / The World Belongs To The Brave



The World Belongs To The Brave es el nuevo álbum de Asha, banda del guitarrista Kike G. Caamaño.

Un nuevo disco conformado durante este año y que tiene como novedad que es el propio Kike el que se encarga de todos los instrumentos, incluido la voz. Ha sido un año de estudio, de perfeccionamiento y de lucha constante para poder editar este nuevo álbum y su título recoge la fuerza del espíritu humano y la determinación de quienes se

atreven a soñar. Es un mensaje de esperanza, lucha y superación, recordando que los grandes pasos comienzan con un paso firme hacia lo desconocido y con la valentía de adentrarse en terrenos nunca explorados como músico, de ahí el título de El Mundo Pertenece A Los Valientes.

Nueve temas conforman este nuevo trabajo de Asha donde encontrarás temas más directos con otros más progresivos (como el extenso tema de 17 minutos que da título al álbum) incidiendo una vez más en el trabajo de guitarra del artista.

Podéis ver el video del single [Here There And Everywhere](#)

GILIPOJAZZ / Erzuín



Gilipojazz, la banda madrileña de música 86% instrumental, presenta "Erzuín", su nueva grabación en directo realizada el pasado verano en el prestigioso Festival de Jazz de Montreux. El tema, incluido originalmente en su primer disco, refleja con precisión la esencia del trío madrileño sobre el escenario: energía, virtuosismo y una fusión irreverente de estilos que define su sello inconfundible.

Formados en Madrid en 2020, Ángel Cáceres (bajo y voces), Iker García (guitarra y voces) y Pablo Levin (batería y voces) han construido, en apenas cuatro años, una sólida trayectoria con más de 180 conciertos "sold out" y una legión creciente de seguidores.

Su más reciente trabajo, "Progresamente", mezclado por Roy Hendrickson (Guns N'Roses, Miles Davis, Frank Sinatra, Paul McCartney) y masterizado por Gonzalo Lasheras, ha consolidado a la banda como uno de los proyectos más innovadores de la escena musical española. El álbum fue nominado a dos Premios de la Academia de la Música de España, en las categorías de Mejor Álbum de Jazz y Mejor Canción de Fusión.

Con "Erzuín", Gilipojazz vuelve a demostrar que la libertad creativa y el humor inteligente pueden convivir con la excelencia musical.

ARMONÍA PARA LA GUITARRA ACTUAL

Joaquín Chacón

Música Creativa



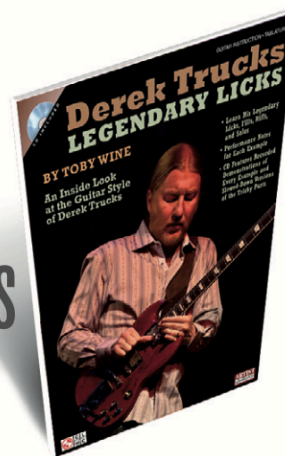
Este método es la consecuencia del trabajo desarrollado por Joaquín Chacón para ordenar de forma coherente un buen número de material armónico y así facilitar su comprensión, asimilación y puesta en práctica.

Organizado de lo más sencillo a lo más complejo va pasando por diferentes contenidos, desde las tríadas, cuatríadas con sus diferentes voicings y provenientes de diferentes escalas armonizadas, a la importancia de la conducción melódica en las secuencias de acordes o voicings derivados de las diferentes escalas simétricas como la disminuida, por tonos etc. superposiciones de tríadas, voicings por cuartas, clusters clichés armónicos...un gran despliegue de contenidos en resumen. Un gran trabajo apoyado con diagramas donde se plasman todos los acordes para facilitar su aprendizaje. ■

DEREK TRUCKS LEGENDARY LICKS

Toby Wine

Cherry Lane Music



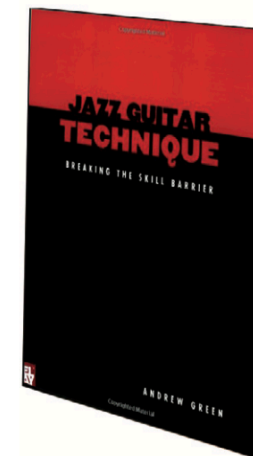
Derek Trucks tanto en su trabajo con los Allman Brothers como en Tedeschi Trucks Band, se ha revelado como uno de los guitarristas que han aportado a la guitarra rock-sureño algo diferente, ha elevado el uso del slide a una categoría superior.

La serie Legendary Licks de Cherry Lane Music nos ofrece una detallada transcripción nota por nota de todo un arsenal de licks, fills, riffs y solos empleados por Trucks en algunas de sus grabaciones como son: All I Do, Anyday, Desdemona, Down in the Flood, Dreams I'll Never See, Joyful Noise, Maki Madni, So Close, So Far Away y This Sky. En formato de tapa blanda, acompañado por un CD con las partes más complejas expuestas a menor velocidad, esta es una interesante propuesta para adentrarse en el mundo sonoro de Derek Trucks y que tal vez te ayude con el empleo del slide y la visión en sí de la guitarra. ■

JAZZ GUITAR TECHNIQUE

Andrew Green

Microphonic Press



Este es un manual puro y duro de técnica de guitarra que además pone su foco en la interpretación del jazz, para ello plantea una serie de ejercicios específicos para este estilo que son aplicables al resto a su vez.

Para ello desarrolla a lo largo de sus 110 páginas estudios sobre dos cuerdas, tres cuerdas, frases y patrones a través de dos y tres cuerdas, arpeggios etc. Incide en el trabajo con tríadas mayores y menores sobre las seis cuerdas, estudios sobre ritmos complejos, fraseo, acentuación etc. Todo un completo trabajo que de estudiarlo con perseverancia y seriedad sin duda va a ayudar a mejorar tu fraseo y tu destreza con la guitarra. Este manual viene a completar los propuestos en el número anterior al respecto del comping y las estructuras jazzeras. ■

LA COLUMNA INESTABLE LIV

Capricho 5 paganini (parte 2) Trabajando la técnica



Nacho de Carlos

Hola todos.

Seguimos ahora con la “segunda” parte del capricho 5 de paganini. Segunda parte marcada por nosotros, claro.

En base a la manera de trabajarlo técnicamente, lo vamos a dividir en varias partes, para centrarnos en los posibles aspectos técnicos que nos vamos a ir encontrando.

Ya se vio la idea ¿no?

Conforme desarrollamos la composición de esta obra, nos vamos a ir encontrando con pasajes muy cortitos, que si no salen perfectos, parece como que no pasa nada, porque son visto y no visto... no pasa nada si seguimos y no le damos importancia, pues ha sido menos de un suspiro ¿no?... pues no.

El tomarnos en serio esas pequeñas partes, nos va a dar mucha más facilidad técnica. Lo mejor es utilizar una de las composiciones de estos maestros de la música y de la técnica, y aprovechar cualquier imprecisión que tengamos, para crear un ejercicio centrado en ese toque en concreto. Cualquier fragmento que aislemos, va a sonar interesante, y eso va a hacer más divertida la práctica en bucle.

Aquí tenéis el cacho que vamos a tratar en este número

Moderate ♩ = 120

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and a guitar-specific staff below it. The guitar staff includes fret numbers (e.g., 3, 7, 5, 2, 5, 3, 3, 5, 4, 3, 4, 2, 3, 2, 3, 2, 0, 1, 3, 4, 3, 5, 5) and a sequence of notes and rests (represented by squares) indicating the playing technique. The tempo is marked 'Moderate' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The first system is marked with a '1' and a repeat sign. The second system is marked with a '3' and a repeat sign. The third system is marked with a '5' and a repeat sign.



Fig 1

Los movimientos de púa están marcados. Es la forma que a mí, mejor resultado me da. Y no por comodidad, como os decía en la anterior entrega, por el resultado que obtenemos con el acento.

Si el acento no suena correcto, la pieza no suena clara, no suena firme, la dinámica precisa en los golpes de púa, es lo que consigue que la interpretación sea acorde a la exigencia de la pieza. Estos maestros no pasaban por alto nada.

Siempre pongo como ejemplo a Paul Gilbert, su acento con la púa es perfecto.

Bien, vamos con el primer bucle.

No os extrañéis, aparece en 3x4, es sólo para que cuadre a la hora de repetirlo como ejercicio en plan “infinito”

He marcado cuatro repeticiones, pero eso es por poner algo. Lo suyo es estar un rato con lo mismo, hasta que interioricemos todos los movimientos de púa. La velocidad a 80, también es orientativa. Se empieza lento, sin prisa, lo importante es que suene claro, la velocidad llegará.

Veámoslo.

Moderate ♩ = 80

1 4x

T
A
B

2 3 5 4 3 2 2 3

V ■■■ V ■■■ V ■■■ V ■



Fig 2

Como vemos, el primer golpe de púa es hacia arriba. Vemos que es la última semicorchea del primer compás. La siguiente nota, cae en el primer tiempo, es la que realmente inicia ese pasaje. Una vez liados, el bucle comprende sólo el compás central. El primero es de inicio (a contra) y el tercer y último compás es el de cierre.

El trabajo, realmente, una vez arrancado, como digo, es el compás dos, que se repite hasta la saciedad. Digamos que esa última semicorchea del compás uno, es como el movimiento para subir a la moto y empezar a hacer kilómetros, y la primera nota del tercer compás es el momento de parar la moto y poner el pie en el suelo. La duración del trayecto la ponemos nosotros.

Después de ése primer golpe de púa al inicio, vienen tres hacia abajo en la primera figura de semicorcheas. Al llegar a la cuarta cuerda (último golpe hacia abajo) retornamos a la sexta cuerda. Lógicamente, para volver a la sexta cuerda desde la cuarta, tiene que ser con un movimiento hacia arriba, de lo contrario, seguiríamos bajando dirección a la primera, y ése no es nuestro objetivo, estamos de acuerdo ¿no?

Bien, pues con ese movimiento ascendente, damos la siguiente nota, el A de la sexta cuerda, la siguiente nota, es en esa misma cuerda, y ya sería hacia abajo, y seguiríamos con los movimientos hacia abajo hasta la cuerda cuatro, y volveríamos con la misma alternancia efectuada con las semicorcheas anteriores.

Todo esto se ve en el gráfico, pero es una manera de aclarar, que no hay ningún movimiento desperdiciado. Todo cambio de dirección de la púa, conecta con una nota. Esto no es ninguna tontería, hay veces que el guitarrista, para dar la siguiente nota hace dos movimientos. En la siguiente figura os recordaré esto...

Siempre trato de aprovechar la economía de movimientos.

Otra cosa es, en un ritmo funky, pretender economizar movimientos ahí, sería un completo error. Todos sabemos que una rítmica en ese estilo, implica que la

mano derecha, una vez arrancado el acorde, o el fraseo, no para de moverse abajo arriba(en la mayor parte del tiempo), y eso dota de un Groove, que es el alma de ese estilo.

Ése no es nuestro caso. Cuando llegue el momento de trabajarlo, se hará, pero ahora estamos en el extremo contrario.

Bien, el siguiente ejercicio, comprende parte de los compases dos y tres.

Aquí vemos el tipo de sweep utilizado, la economía de la púa, como es de esperar, provecha los movimientos de retorno.

Veámosla

Moderate ♩ = 80

Fig 3

Como vemos, son tres golpes hacia abajo, y el último de cada figura es hacia arriba. Parece más cómodo hacerlo también hacia abajo ¿no?

El problema es que hay que volver a la quinta cuerda, eso implica mover la mano derecha hacia arriba, pues si aprovechamos ese retorno y golpeamos la

última nota hacia arriba, lo siguiente es comenzar la bajada de las siguientes notas con la mano ya posicionada hacia abajo. De lo contrario haríamos dos movimientos seguidos hacia abajo sin que sonase uno de los golpes. Es lo que os comentaba anteriormente, cuando estábamos tratando la figura 2.

Bien, el siguiente fragmento, provoca un ejercicio de sweep hacia arriba.

Al hacer el bucle, he cambiado la primera nota (G) por la de la cuerda de abajo en el mismo traste (C) de esa manera estaremos en las mismas tres cuerdas. Como se puede ver, todas las direcciones que hace la púa, están estudiadas para que no haya ningún “desperdicio” de movimientos sordos.

¿Es la única manera de hacerlo? No, habría la posibilidad de hacerlo con la siguiente alternancia: abajo, abajo, arriba, arriba y vuelta a empezar. ¿por qué no lo hago así? Pues porque entre el primer y segundo golpe abajo, queda una cuerda en medio. Podría ser una opción, pero implica un pequeño giro extra en la mano derecha, que lo hace algo más enrevesado. Animo a probarlo así también, veréis lo que os comento, pero puede haber algún guitarrista, que lo encuentre más afín a su instinto.

Vamos a ello

Moderate ♩ = 80

Fig 4

Bueno, y los compases 4, 5 y 6, los marco todos a contra púa. Hay posibilidades de aprovechar algunas cuerdas consecutivas con el mismo golpe de púa, pero rompen un poco con la acentuación. Sobre todo, al final del compás 6, tenemos tres cuerdas consecutivas en las que se podría hacer el barrido, pero como digo, siguiendo con la alternancia abajo arriba, queda mejor marcado.

Pero ¡¡¡jojo!!! Éste es sólo mi consejo. Es como yo lo veo, a fuerza de haberlo practicado desde que tenía 15 años (varias décadas ya) seguro que otro guitarrista puede salirle más a cuenta variar algunos movimientos de púa y ejecutarlo a la perfección. El hacerlo así, en mi caso, como ya os comenté, no es porque me resulte más cómodo, es porque el resultado es más definido. Es algo que siempre me obsesionó... la culpa la tiene Paul Gilbert, ya os comenté algo de esto al comienzo.

Cada técnica tiene su matiz sonoro. No tiene el mismo resultado hacer tres cuerdas con sweep, como lo haría Gambale, o hacerlas a contra púa,

como lo haría Steve Morse. Técnicas diferentes, resultados diferentes, más allá de que el sweep no les suene igual a todos los guitarristas, y el púa contra púa tampoco, pero eso es otra cosa. Dentro de un mismo guitarrista, el hacer las cosas con una técnica u otra, da diferente matiz sonoro, eso sí que es seguro.

No todo los guitarristas, a la hora de hacer movimientos alternos de púa, acentúan de manera consciente en según qué partes del recorrido.

Parto de la base, de que en este caso, en las partes de púa alterna, acentuamos una de cada cuatro notas.

Salud, equilibrio y armonía.

MUSÍCAE

ACTIVIDADES EDUCATIVAS
MUSICALES



www.musicatevalencia.com

síguenos en:



Acordes con tensiones

...9, 11, 13 Y ¡A ENRIQUECER LAS ARMONÍAS!

Albert Comerma

Los primeros pasos de un guitarrista suelen ser con el aprendizaje de los acordes tríadas para poder desarrollar su técnica esencial. En segunda instancia añadimos la séptima y aparece en nuestro vocabulario el concepto de acordes cuatríadas. Una vez superado este marco, ya podemos pensar en que pasaría si añadimos a nuestras armonías una o mas notas que las utilizaremos para enriquecer la progresión, conducir voces o incluso definir un estilo. En este artículo vamos a ver que son y de dónde aparecen las tensiones, y como utilizar algunas de ellas.

Empezaremos por la pregunta clave: ¿Qué es una tensión? Antes de responderla como tal tenemos que ponernos en situación. Como bien sabéis cuando formulamos un acorde lo hacemos por terceras. Por ejemplo, un acorde de **C** tiene las notas **C, E, G**, que son la tónica, la tercera nota de su escala que es **E**, y la quinta que es **G**. En el caso del acorde de **CMaj7** solo tenemos que añadir el **B** cómo séptima de **C**. En la tabla de abajo vemos todas las notas de la escala de **C**, y en rojo están marcadas las que necesitamos para obtener el acorde de **C** o **CMaj7** respectivamente.

Acorde\ Grado	1	2	3	4	5	6	7
C	C	D	E	F	G	A	B
CMaj7	C	D	E	F	G	A	B

Entonces una tensión aparece cuando seguimos añadiendo notas por terceras pero ya superando la octava, de modo que sumamos las notas correspondientes a la **9, 11, y 13**, que son las mismas que los grados **2, 4 y 6** respectivamente pero una octava por encima. Vamos a ver un **CMaj7(9)** en la siguiente tabla para comprobarlo de una manera mas gráfica.

Acorde\ Grado	1	2	3	4	5	6	7	8	9
CMaj7(9)	C	D	E	F	G	A	B	C	D

Hasta aquí el concepto es fácil y claro. Ahora la única dificultad que nos encontramos con la utilización de tensiones viene relacionada con la disponibilidad de las mismas. Tenemos tensiones disponibles, y tensiones no disponibles, en función de donde se encuentre ubicada tonalmente respecto a otro grado del acorde. Si la tensión (**9, 11, 13**) se encuentra a una distancia de un semitono con su anterior nota del acorde donde está incluida, no será disponible. Analizaremos un pequeño ejemplo para clarificarlo del todo.

Acorde	Notas acorde	Tensión	Nota tensión	Distancia con su anterior	¿Disponible?
CMaj7	C, E, G, B	9	D	de C a D: 1 tono	Sí
CMaj7	C, E, G, B	11	F	de E a F: 1/2 tono	No
CMaj7	C, E, G, B	13	A	de G a A: 1 tono	Sí

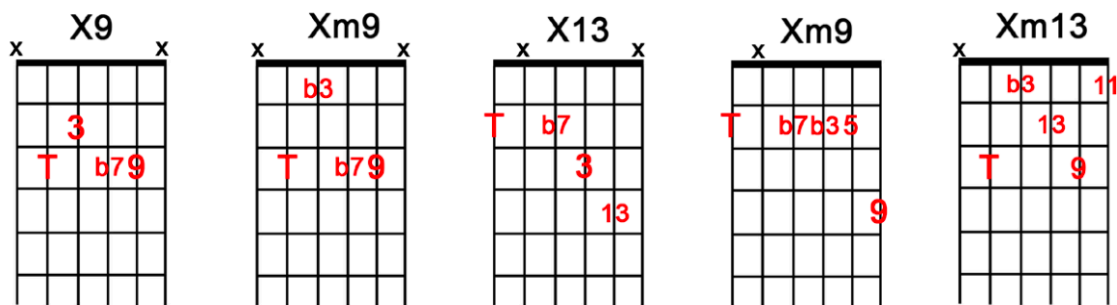
Una vez sabemos como comprobar la disponibilidad de las tensiones, podéis hacer vosotros mismos el ejercicio con cada uno de los acordes del modo mayor. Aquí os dejo con al última tabla resumen para que la tengáis a modo de consulta y así en un momento dado tener una guía por si os aparecen dudas.

Acorde	IMaj7	II-7	III-7	IVMaj7	V7	VI-7	VII-7
Tensiones disponibles	9, 13	9, 11	11	9, #11, 13	9, 13	9, 11	11, b13

Esta explicación será útil como introducción, pero debemos tener en cuenta que a medida que vayáis entrando en conocimientos más desarrollados, os encontraréis con algunas excepciones como en los acordes dominantes que incluso los encontraremos con tensiones alteradas. También casos concretos como en acordes como el **II-7** del segundo grado, donde la tensión **13** es un **B** y está a un tono de distancia del **A** que es la quinta,



MAGAZINE BAJOS & BAJISTAS



de modo que la podríamos considerar disponible, pero al añadirla nos genera un cambio de función tonal ya que pasaría a sonar como un dominante debido a la distancia de **3 tonos** que tendríamos desde la tercera que es un **F**.

Otra apreciación teórica que hay que tener en cuenta es que si vemos un acorde **X9** o **X13**, lo tenemos que tocar como un dominante (**1, 3, 5, b7, 9**), a diferencia de un **XMaj7(9)** que contiene las notas del acorde mayor séptima pero con la novena añadida. En el caso de un acorde **X6** no podemos considerar esta sexta como una tensión **13**, ya que en éste caso si que es una nota incluida dentro de la cuatríada, debido a que se usa como substitutiva de la séptima (**1, 3, 5, 6**).

Por último ya solo nos queda ver algunos ejemplos aplicados al mástil. En la **Imagen** os

los podéis practicar en cualquier standard o lógicamente intentar incluirlos en vuestras composiciones. Os he incluido éstos cinco a modo de ejemplo, pero lógicamente podéis encontrar infinidad de disposiciones con tensiones. Además habiendo aprendido a identificar las tensiones disponibles en cada grado, no os resultará demasiado complicado si tenéis cierto conocimiento de las notas en el mástil añadir las que deseemos en un acorde. El artículo de hoy nos habrá sido útil para una primera familiarización del concepto de tensión, pero es un mundo suficientemente complejo para dedicar varios artículos extensos. Espero que os haya parecido interesante la introducción y ¡Hasta la próxima! ■

MAJ 7... ¿ACORDE BRILLANTE?

Parte I



Sacri Delfino

Definitivamente, el acorde **maj7** nos proporciona un sonido **alegre y/o brillante**. Curiosamente son muchos los improvisadores que encuentran dificultades al abordar este tipo de acorde. Varias pueden ser las razones: falta de costumbre, diferencia estilística, vocabulario y escucha limitados, etc.

En este artículo les voy a presentar una serie de **ideas** que estoy seguro ayudarán a superar la incomodidad de algunos y aumentará el arsenal de recursos de quienes ya estén emparentados con el hecho de tocar sobre **acordes maj7**.

Iré presentando frases que utilizan elementos que van de lo más habitual hasta llegar a **sonidos más exó-**

ticos. Todos los ejemplos van a estar sobre **Cmaj7** para facilitar la “escucha comparativa”.

En el **ejemplo 1** tenemos una clásica frase sobre el modo **jónico de C**. Notarán que hace hincapié en los **arpeggios de Cmaj7** y **Am7**. Podrán notar un sonido totalmente **consonante**. Recomiendo prestarle atención al uso de los **tresillos** y las **síncopas**.

Algo fundamental es atender qué **intervalos** usamos. Es muy importante.

Veamos qué ocurre ahora con las dos frases siguientes; la escala utilizada es la misma que en el **ejemplo 1**, pero obtendremos otra **sonoridad**.

Vemos la abundancia de **intervalos de cuarta** en el **ejemplo 2**, lo que nos

da un sonido más contemporáneo y nos remite a improvisadores más modernos (en este aspecto, considero ineludible escuchar al gran guitarrista **Joe Diorio**).

Intervalos más amplios (**sextas, séptimas** y **octavas**, con los consabidos saltos de cuerda) y un desplazamiento a lo largo del mástil es lo que nos muestra el **ejemplo 3**.

Recomiendo prestarle mucha atención a la **articulación** (arrastres y ligados).

Han quedado expuestas en estas tres primeras frases las posibilidades sonoras que puede darnos una misma escala si nos ponemos a explorar a fondo nuestro instrumento.

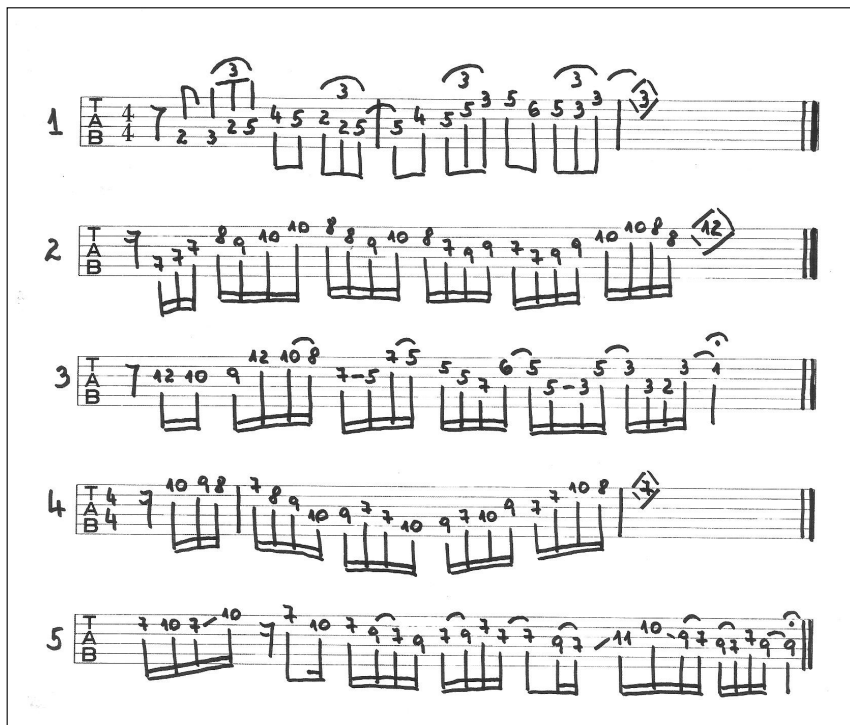
Le toca el turno al **modo lidio de C** en las últimas dos frases de esta **Parte I**. Este modo nos da un sonido menos estable. Es la presencia de la **cuarta aumentada (#4)** lo que caracteriza a este modo y nos hace sonar más “modernos”.

Veamos en el **ejemplo 4** cómo queda claro este concepto. Pueden observar también la presencia de los arpeggios de **Cmaj7**, **F#m7b5** y **D7** para definir el sonido del modo.

Finalmente, en el **ejemplo 5** tenemos una frase de “aire methenyano” construida sobre la escala de **B menor pentatónica**, cuyas cinco notas se encuentran dentro del **modo lidio de C**. Esta es la pentatónica lidia por excelencia.

En el próximo artículo seguiremos viendo varios recursos para aplicar sobre nuestro tan mentado **acorde maj7**. Practiquen mucho estas opciones y asimilen su sonoridad, ya que lo que viene es un poco más “extremista”.

Abrazo para todos. Que no deje de sonar.



MAJ 7... ¿ACORDE BRILLANTE?

Parte II

Hola guitarrómanos! En mi artículo anterior les contaba acerca de algunas de las diferentes posibilidades que existen para abordar un acorde Maj7 en el momento de improvisar (ver Cutaway Guitar Magazine N° 38, “Maj7... ¿Acorde brillante? Parte I”) Y como les adelanté en ese momento, en este nuevo artículo tomaremos contacto con otras opciones un tanto más “exóticas” para aplicar sobre dicho acorde.

Recordemos que los recursos planteados en el número anterior eran el uso de los modos jónico y lidio, los cuales abordados desde variadas ópticas nos proporcionaban un abanico de sonoridades más que interesantes. Pues bien, los modos que trataremos en esta nueva entrega reciben los mismos nombres que los mencionados anteriormente sólo que con una alteración, lo

que modifica sustancialmente su estructura y por ende su sonoridad.

Antes de tocar las frases recomiendo tocar varias veces los modos sobre el acorde para ir reconociendo más a fondo la coloratura de cada uno de ellos. A que suenan cosas curiosas...

Vayamos al ej.1: aquí tenemos un elemento proveniente de la tan mentada escala menor armónica. Se trata de su sexto modo, llamado “lidio #2”. Hablamos entonces de aplicar la escala de E menor armónica (C lidio #2) sobre el acorde C Maj7. Vemos que se trata de una frase de motivo ascendente.

En el ej.2 utilizamos el mismo modo haciendo hincapié en las tríadas de C y B, lo que nos permite jugar con una sensación “in” y “out”.



Precaución: Acordes corrosivos

Al contrario de lo que se solía pensar cuando el rock duro y el metal aún eran géneros jóvenes, una guitarra distorsionada no se trata de ruido descontrolado. El tiempo ha demostrado que se trata de toda una nueva fuente de sonidos que, bien gestionada, da muchos colores y formas. Desde AC/DC hasta Meshuggah, pasando por Rammstein o Muse, nos damos cuenta de la personalidad tan diferente que podemos llegar a conseguir manipulando la relación entre distorsión y tipo de acorde. Hoy vamos a explorar la vertiente más áspera de nuestros recursos en distorsión: las disonancias. Prepara tu sonrisa más maléfica: Tus vecinos pensarán que has invocado al Maligno.

En estas mismas páginas de números anteriores ya hemos hablado de los diferentes colores que se pueden obtener al combinar la distorsión con los diferentes tipos de acordes. Por supuesto, el acorde rey en este terreno es el acorde quinta, del que ya hablamos largo y tendido hace un par de números. El éxito de la quinta reside en que es un acorde que es muy compatible con la distorsión, ya que debido a sus caracte-

rísticas acústicas, tiene un sonido uniforme y constante en el tiempo. Otros acordes que comparten esta característica son las cuartas y las octavas.

Hoy le toca el turno a los menos uniformes. Son acordes que, por la relación interválica entre las notas que lo componen, son acústicamente "menos compatibles". Algunos de ellos no suenan nada mal en limpio, mientras que en distorsión revelan toda su

aspereza. Otros en cambio, incluso en limpio dan una sensación de incomodidad. Vamos a conocerlos.

Lo primero que voy a presentar es un conjunto de intervalos que en limpio suenan francamente bien, pero que al distorsionarlos, ganan un poco de malas pulgas: Son las terceras y las sextas. En el siguiente ejercicio, verás un riff de cuatro compases. Es un riff de Metal que utiliza Palm Mute en la quinta cuerda combinada con los acordes que te indicio a continuación: Compás 1 - Tercera menor, Compás 2 - Tercera Mayor, Compás 3 - Sexta menor, Compás 4 - Sexta Mayor. Has de saber que las terceras y las sextas tienen diferentes formas de tocarse (¡como casi todo!) pero he elegido ésta ya que en más de la mitad de los casos, se presentarán así.

Ejemplo 1

Vamos ahora a por algo un poco más heavy. Vamos a por la hermana siniestra de la quinta, la quinta disminuida. Se trata de un intervalo de 3 tonos, por lo que también se le llama Tritono, o diabolus in música. Se cree que este intervalo llegó a estar incluso prohibido por la Iglesia por su sonido siniestro, aunque sin duda también influyó el hecho de

que es uno de los menos prácticos de usar, por lo que los teóricos musicales de la historia lo han tratado de evitar o corregir. El motivo es que, acústicamente, es uno de los más conflictivos, y es algo que notarás desde el primer momento en que lo toques. Siendo el intervalo más satánico del que disponemos, lógicamente es el preferido de los estilos de metal más duros, imprescindible en grupos como Black Sabbath, Pantera, Opeth o Protest The Hero. A continuación, te expongo un posible riff con este acorde.

Ejemplo 2

Vamos a seguir con otro de los intervalos que causan mayor estado de alerta: Las segundas. La segunda menor es un intervalo de medio tono, mientras que la segunda mayor lo es de un tono completo. Te recomiendo que para usarlas, elijas cuerdas agudas, la primera y la segunda cuerda son ideales para este cometido. Para los dos primeros compases he usado una segunda menor, inspirándome en el inicio del disco Destroy Erase Improve, de los Meshuggah (un inicio para recordar, disco muy recomendado), mientras que para los dos últimos he utilizado una segunda mayor, para que aprecies la diferencia.

Ejemplo 3

Hay un caso un tanto especial en el uso de la segunda menor y mayor. Se trata de utilizar dos cuerdas para usar dos notas diferentes que, juntas, forman una segunda mayor. Mediante un bending aplicado únicamente en la nota más grave, la haremos subir de tono: de este modo pasa gradualmente a formar una segunda menor y finalmente alcanza la misma nota que tenemos en la otra cuerda. Explicado parece difícil, pero en el siguiente ejemplo verás que lo has oído cientos de veces y es un recurso la mar de útil.

Ejemplo 4

En el último caso he decidido crear un riff que utiliza las séptimas. Las séptimas también son una combinación muy disonante, que

puede ser especialmente indicada para casos de riffs muy pesados. Como ya viene siendo habitual, hay dos tipos de séptima, la séptima menor y la séptima mayor. Para que veas la diferencia, nuevamente he utilizado la séptima menor en los dos primeros compases y la séptima mayor en los dos últimos.

Ejemplo 5

Diversos artistas han utilizado estas ideas, ya sea en pequeña proporción para añadir una nota de color, o incluso como excusa compositiva de todo el proyecto completo. Sin embargo, lo más importante es tener siempre en forma nuestra librería mental de recursos, de forma que la composición o la interpretación sea siempre lo más rica y fluida posible. Lo fácil y aburrido es caer siempre en los 9 o 10 recursos que nos definen, por eso es impor-



tante familiarizarse con otros lenguajes y dosificar lo que usamos. Cuando un guitarrista es abierto y se mantiene en forma mentalmente hablando, entonces es un guitarrista más creativo, más divertido de escuchar y conectará mucho mejor tanto con el oyente como con sus compañeros de trabajo. Por eso te animo a que experimentes con los recursos que aquí te he presentado, buscando darle una vuelta de rosca a ese riff que no acaba de gustarte. ¡Mucha suerte!

Micky Vega

• Imagen: Guitar Point



[illegible]

Ej. 1



Ejercicio 2

♩ = 90

1 2 3

P.M. - - 4 P.M. - - - - 4 P.M. - - 4 P.M. - - 4 P.M. - - 1 P.M. - - - - 4

TAB

0 0 7 7 0 0 0 0 0 0 7 7 0 0 4 4 4 4 4 4 7 7 0 0 7 7 0 0 0 0 0 0

4

P.M. - - 1 P.M. - - 1

7 7 0 0 7 7 0 0 4 4 4 4

Ej.2



♩ = 150
Ejercicio 3

12 12 12 12 12 12 12 12 12 12 12 12 12 12 12 12

15 15 15 15 15 15 15 15 15 15 15 15 15 15 15 15

Ej. 3



♩ = 90
Ejercicio 4

full full full full

full full full full

TAB

5 5 5 5

7 9 8 10 8 10

2 2 2 2 2

0 0 0 0 0

full full full full

5 5 5 5

2 2 2 2 2

0 0 0 0 0

full full full full

5 5 5 5

2 2 2 2 2

0 0 0 0 0

Ej. 4

[illegible]

Ej.5





Dirección

José Manuel López

Colaboradores

Dani Flors

David Comerma

Cris Torres

Fer Gasbuckers

José Manuel López

Micky Vega

Nacho de Carlos

Pau Rodga

Sacri Delfino

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
