

Cutaway

GUITAR MAGAZINE

Entrevista

Juan Ordóñez

Gibson ES-150

Diliberto Pickups

True Bypass

Amplis grandes y olvidados

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

sumario 120

05	Entrevista
	Juan Ordonez
14	Diliberto Pickups
	Guitarras
21	Gibson ES-150
	Pedales
26	True Bypass
	Amplificadores
30	Amplis grandes y olvidados
	Taller
34	Cambiando la cejuela al instrumento
36	Casi Famosos
37	Multimedia
	Didáctica
38	La columna inestable LVI/ Paganini Capricho 5-parte 4
43	Chord Melody
46	Pentatónicas_Expandiendo las fronteras
48	Desarrollo de motivo en la improvisación

Cutaway
GUITAR MAGAZINE

Editorial

Como cada año ineludiblemente llega la Navidad, es la época más divertida, a veces triste por las ausencias, para la mayoría de las personas que vivimos en el planeta. Risas, celebración y el deseo de bonitas cosas a nuestros familiares y compañeros de vida forman parte de ella.

También es una época de regalos para casi todos y en Cutaway siempre hemos acotado estos al mundo de la guitarra, que por otro lado para los que leemos la revista es uno de los mundos en los que estamos más cómodos y felices.

Una vez más queremos repetir esos deseos y por supuesto ojalá los Reyes Magos - si habéis sido buenos- os regalen guitarras, amplis, pedales o cualquier gadget guitarrero que os haga más disfrutón el recorrer el camino que implica tocar la guitarra.

Este año ha comenzado de una forma bastante convulsa y a estos típicos deseos me gustaría añadir que todos nuestros hermanos de Venezuela y por extensión de Latinoamérica encuentren un camino que les haga sentirse libres y esperanzados.

En mi opinión, en un mundo tan cambiante donde se tiende a crear confusión y los algoritmos que nos rodean no nos lo ponen fácil precisamente, una de las formas reales de sentirse bien, es la música.

Nada como practicar, montar una banda, crear, esforzarse en tocar mejor, descubrir grupos, expresarse, compartir ensayos y bolos, transmitir... cada uno a su nivel y como mejor pueda. Crea tu burbuja y desde allí seguro que solo compartes buena onda y con ella un mundo mejor.

Gracias por seguir ahí.

Feliz Año 2026.

José Manuel López
Director

Thermion

POWERBOLT SERIES
IT'S HERE

Pequeños en tamaño grandes en sonido



descúbrelos en
www.thermion.eu

M-50 STANDARD & M-40 STANDARD

VINTAGE STYLE MEETS MODERN PRECISION

Handcrafted in the USA*, these concert-sized acoustics feature smaller bodies and wider nut widths—ideal for singer-songwriters and fingerstyle players.



WWW.GUILDGUITARS.COM

© 2025 Yamaha Guitar Group, Inc. All rights reserved. Guild and the Guild logo are trademarks or registered trademarks of Yamaha Guitar Group, Inc. in the U.S. and/or other jurisdictions.
*As with virtually all guitars crafted in USA factories, Guild USA guitars are made in part from imported, carefully-curated tonewoods and hardware.





Juan Ordóñez

“La guitarra como refugio creativo ante la mediocridad”
El guitarrista argentino nos habla de formación, disciplina
y criterio musical en un presente saturado de ruido.

Juan Pablo Ordóñez irrumpió con fuerza en [Instagram](#) poniéndolo del revés con su contenido guitarrero directo y accesible. Destripando arreglos y solos de bandas de culto, de clásicos de la Generación X que quedarán para la posteridad como Aerosmith, Lenny Kravitz, Soda Stereo, Bon Jovi, Guns N' Roses, John Mayer... Este educador e influencer argentino analizaba en sus posts detalles sobre la técnica de nuestros Guitar Heroes favoritos; nos explicaba el porqué y el cómo con una soltura y cercanía inusuales, con una didáctica efectiva que reflejaba asertividad y experiencia como docente.

Su contenido me atravesó y, durante el verano de 2023, convaleciente tras romperme el brazo derecho y haber pasado por un desierto de complicaciones y operaciones, me decidí a comprar uno de sus cursos.

Estaba en deuda con él por todo lo que me había divertido consumiendo su contenido gratuito durante más de un año, por todo lo que había aprendido. El resultado no pudo ser mejor: en sus lecciones Juan lo da todo; sus vídeos son sencillos y bien estructurados, naturales y sin retoques, sin artificio. El objetivo se cumplió y me motivó lo suficiente para recuperar progresivamente mi brazo, para volver a tocar la guitarra, para terminar el curso y poder continuar con otro.

Después de haber vivido y desarrollado gran parte de su carrera en la selva musical de Buenos Aires, Juan se mudó con su familia a Cipolletti, en la Patagonia argentina, buscando tranquilidad y dar un giro, otro enfoque, a su profesión. Nos recibe desde su estudio y vamos a charlar con él sobre sus influencias, su pasado, su presente y su último proyecto, llamado Transformación Seis Cuerdas (T6C).



■ Buenas tardes, Juan! Es un placer contactar contigo desde [Cutaway Guitar Magazine](#). Gracias por hacernos un hueco entre tus clases para poder realizar esta entrevista.

Sabemos mucho del Juan docente, pero ¿cómo fueron tus inicios?, ¿cuándo te diste cuenta de lo que la guitarra significaba para ti y cómo fue el comienzo de tu formación?

¡Hola, Fer! ¿Cómo estás? Es también un placer para mí estar en contacto por esta vía. Mi pasión surgió de pequeño; me di cuenta a los once años, cuando empecé a estudiar guitarra con mi hermano.

Nuestros padres nos apuntaron a clases para hacer una actividad extraescolar y en ese momento me enamoré, no pude soltar una guitarra nunca más.

Supe que me quería dedicar a esto y mi familia siempre me apoyó, cosa que fue para mí muy importante. Ese fue el inicio de todo

¿Cuál fue tu primera guitarra y tu primer amplificador?

Pues ¿ves esa Texas que está ahí colgada? (Se da la vuelta y señala una guitarra clásica). Esa fue mi primera guitarra y la recuperé después de unos años.

Me fui a vivir a Australia, se la regalé a un amigo y luego anduvo pasando de mano en mano hasta que volvió a mi casa (risas).

Mi primer amplificador fue un Peavey a transistores de unos 100 watts, nada del otro mundo. Mucho más adelante llegó un Fender Hot Rod Deluxe y luego otro Fender Hot Rod DeVille 4x10, que es con el que toco actualmente y trato de mover lo menos posible porque es muy pesado (risas), pero me gusta mucho y se quedó ahí como ampli de cabecera.

¿Podrías nombrarme tres de tus Guitar Heroes favoritos y qué supiste robar de ellos?

¡Oh! Buena pregunta... Guthrie Govan, John Mayer y Steve Vai. Hay un montón más, pero creo que esos son los tres guitarristas que más me han influido. Crecí escuchando a Steve



Vai durante toda mi adolescencia; le robé muchísimo (risas), sobre todo lo relacionado con los ligados, arpeggios, slides y la manera de tocar y embellecer melodías con distorsión.

Luego, más adelante, creo que sobre 2008 se empezó a hacer muy popular Guthrie Govan en YouTube y me voló la cabeza.

La primera vez que vi un vídeo de una improvisación suya no podía entender cómo un ser humano podía improvisar a ese nivel; era perfecto, tocaba las notas que querías escuchar, pero embellecidas con un arsenal de pirotecnia tremendo. Lo escuché muchísimo y, aunque no he sacado muchos licks ni canciones tuyas, me influyó lo suficiente para darme cuenta de que, en la práctica diaria, toda esa información que has retenido se refleja y hay un vocabulario que queda en la memoria.

Al que sí le robé mucho fue a John Mayer, que para mí suponía una síntesis de todos los guitarristas de blues que me gustaban: Hendrix, Vaughan o B. B. King. Toda la lista de Guitar Heroes del blues, para mí, culminaba en un guitarrista que además está lleno de buen gusto. Lo escuché muchísimo y le saqué discos enteros (risas); eso me ayudó mucho a frasear melódicamente y a acercarme más a una melodía vocal.

¿Cómo fuiste complementando tu formación a medida que ibas creciendo?

En la adolescencia tuve dos o tres profesores particulares y después, sobre los dieciocho años, comencé a estudiar en la Escuela de Música Contemporánea de Buenos Aires, la versión latinoamericana de Berklee, por decirlo de alguna forma. Allí había grandes profesores y me enseñaron mucho jazz; tuve una formación muy

... seré feliz con una buena guitarra si está bien construida, es cómoda y tiene buen tono. No entro en las demás cuestiones medio fantasiosas (risas)...

“



rica a nivel teórico. La carrera duraba tres años y yo la terminé en dos porque, al hacer el examen de ingreso, me adelantaron un año, lo cual considero un error porque dos años es muy poco tiempo.

Salí con la cabeza hinchada de información, pero no tenía nada en los dedos. Me habían enseñado muchísimas escalas, acordes, inversiones, drops... saqué unas notas increíbles en todas las materias, pero ¡no podía tocar nada! Es algo digno de reflexionar, aunque creo que puede pasar en cualquier carrera: hay mucha teoría pero poca práctica. Eso es lo que me faltaba: la práctica, el ensayo, el oficio, el escenario, ese tipo de preparación.

Cuando terminé allí empezó la verdadera carrera: tocar con todos. Incluso llegué a formar parte de diez bandas al mismo tiempo. Conecté con instrumentistas de todo tipo y empeza-

ron mis primeras experiencias como músico de sesión, además de tocar en bandas de versiones para eventos y con diferentes artistas como el cantautor chileno Alberto Plaza, David Bolzoni o Adrián Barilari, de Rata Blanca. Empecé a desarrollarme como profesional.

Aunque ningún músico quiere vivir toda la vida tocando versiones, hacerlo desarrolla mucho el oído y el oficio. La presión de tener que sacar treinta canciones en dos días, cuando te llaman para cubrir una baja, te obliga a ser organizado, a aprender algo de notación musical y a desarrollar estrategias, porque no hay manera de aprenderse tantas canciones de memoria.

Eso te pule profesionalmente y yo aprendí muchísimo de esas situaciones, sacando canciones, anotando y sufriendo por la presión que supone en ese momento. Creo que es

necesario pasar por ahí porque vas interiorizando un lenguaje que luego acabarás utilizando y, al fin y al cabo, ¡es música!

¿En qué año te lanzaste a grabar cursos y cómo ha ido mutando todo hacia T6C?

Empecé a grabarlos en 2023. Tenía la idea de desarrollar cursos digitales, pero hasta ese año no me llegó el impulso que me faltaba.

El primero fue el Curso de Improvisación para Principiantes y después llegó el Curso de Improvisación para Intermedios. Están hechos con mucho amor y sintetizan años de estudios, formación y docencia; organizados para que el conocimiento vaya avanzando linealmente y la información pueda retenerse.

Ya en 2024 lancé Velocidad y Musicalidad, en el que trato más la parte técnica: cómo trabajar la velocidad

de forma efectiva mediante la práctica de rutinas y cómo aplicar todo eso, que es lo más importante, porque si no, no tiene sentido.

Los cursos tuvieron buena acogida y muy buenas reseñas, pero a este tipo de enseñanza pregrabada siempre le falta una parte: la parte viva, el contacto con el mentor, y es algo en lo que no paraba de pensar. Quería tener un contacto personalizado con el alumno, observar sus hábitos y tener la oportunidad de poder corregirlos, centrarme en sus gustos musicales y ayudarlo a estudiar de una manera eficaz para que pudiera llegar a sus objetivos.

Eso es lo que se convirtió en T6C (Transformación Seis Cuerdas). En este nuevo programa el alumno recibe acceso a cuatro cursos —hay uno nuevo, exclusivo para quienes entran al programa— y hago un acompañamiento de cuatro meses para pulir su

técnica, comprobar que ejecuta bien los ejercicios y hacer que pueda entender a sus guitarristas favoritos, incorporando ese lenguaje particular en sus propias improvisaciones y solos.

Durante esos cuatro meses doy rutinas de una hora diaria y exijo la disponibilidad del alumno de diez horas semanales para poder aplicarlas; esto es un requisito fundamental.

Es un programa que no falla porque, si todos los días te sientas a practicar y estás pagando por ello, aprovechas el tiempo y en cuatro meses haces lo que no hiciste en toda tu vida (risas). Con esa disciplina avanzas mucho y luego te queda toda la información de los cuatro cursos de por vida, para hacer cualquier consulta y desde cualquier lugar.

Para configurar una rutina eficaz hay que ver cada caso particular, porque hay alumnos que necesitan trabajar

más el conocimiento del diapasón, otros tienen problemas rítmicos y hay que focalizar ahí, otros tocan muy bien pero necesitan ser más musicales; hay de todo.

El secreto está en hacer tres o cuatro ejercicios en esa hora que te lleven hacia tu objetivo y, dentro de esos ejercicios, también tiene que haber música. Hay que tocar, improvisar o, si no, ¿para qué hacemos esto?

Eres un guitarrista muy versátil y habilidoso, ¿tienes algún punto flaco?

Uff, ¡tengo un montón! Lo que pasa es que he dedicado mucho tiempo a fortalecerme en los estilos que más me gustan, que son el blues, el rock y cualquier cosa que esté cercana a estos, como el country, el hard rock o el heavy metal. Por supuesto, todo es cuestión de prioridades, pero creo que es muy difícil ser un excelente guitarrista de



rock y de jazz, por ejemplo. No es imposible, porque hay casos como el de Guthrie Govan y otros pocos elegidos, pero son dos mundos totalmente distintos.

Yo no soy bueno en el jazz; puedo tocar un poco y defenderme, e incluso sonar bonito, pero ahí empiezo a flaquear mucho. Para dominar ese estilo necesitas muchas horas de lenguaje, sumergirte completamente en él.

Creo que es uno de mis puntos flacos, porque no es que no me guste el jazz, me gusta, pero soy consciente de mis limitaciones.

Algo parecido me pasa con el flamenco: no tengo esa técnica de mano derecha y adquirirla requiere de muchos años de estudio y práctica.

Me apetece mejorar como guitarrista dentro del jazz, pero aproximándome a él desde el rock y con un lenguaje o perspectiva rockera, no sentarme y tocar en plan purista o tradicional. Eso no me sale (risas).

Además del contenido formativo habitual que solemos encontrar en tu perfil de [Instagram](#), veo que últimamente estás desarrollando cierto activismo musical centrado en criticar el mal gusto y los pésimos valores de la denominada “música chatarra”. Me parece interesante; coméntame algo sobre esta faceta.

Sí. Musicalmente, cada década, cada momento de la historia ha tenido su particularidad y no siempre el mensaje de muchas canciones influyentes ha sido el más adecuado. Pero actualmente hemos llegado a un punto crítico y me parece que estamos en el barro.

Hay “artistas” que tienen una obra de la que no se pueden rescatar ni dos canciones y considero esto, a nivel musical, compositivo y lírico, una basura; a nivel videoclip, lo mismo, y ya hablando como instrumentista, un fracaso.

.. aunque ningún músico quiere vivir toda la vida tocando versiones, hacerlo desarrolla mucho el oído y el oficio...

“





Parece que para ser artista hoy en día favorece cantar basura y creo que hay intereses ocultos, quizá políticos, detrás de ese “estilo”, que fomentan el contenido denigrante y la pobreza de esos mensajes vacíos.

Llegados a este punto no sé cuál será el siguiente paso, pero por mi parte siento la necesidad de reaccionar. Pienso que esos productos son un insulto a la inteligencia y por eso los ataco en mis redes.

Estoy contigo y apoyo tu propuesta. Es una lucha dura, pero pienso que la música de calidad debería ser exigida y, por supuesto, defendida.

Ahora, para terminar, no puede faltar una pregunta de frikismo guitarrero: si tuvieras que encargar una guitarra custom, ¿con qué tipo de madera la equiparías?, ¿qué forma tendría, tipo de mástil, radio, trastes, pastillas, etc.?

Pues no soy muy puntilloso con esas cosas. Con mi Fender Stratocaster Elite soy feliz y tampoco comparto el esoterismo que tienen muchos sobre el tono de los diferentes tipos de madera como factor determinante.

Un diapasón de rosewood o maple no creo que sea decisivo en una grabación; es más, creo que es casi imposible percibir esto porque hay otros factores que influyen antes en el audio, como el tipo de amplificador, la ecualización, las pastillas, el cable y... ¡los dedos!

He tocado muchas guitarras que me han enamorado, pero tengo predilección por las Stratocaster y su sonido single coil de la pastilla de mástil; me encanta ese audio. Igualmente, me gusta una doble bobina en la posición de puente para tener más versatilidad y hacer solos más potentes.

Seré feliz con una buena guitarra si está bien construida, es cómoda y tiene buen tono. No entro en las demás cuestiones medio fantasiosas (risas).

Me parece un enfoque bastante razonable. Muchas gracias por este rato que hemos compartido, te deseo un año 2026 de mucho éxito y felicidad. ¡Un abrazo fuerte y seguimos en contacto!

Igualmente, Fer, ha sido una alegría y un placer tener esta charla con vos. ¡Un abrazo!

[Fer Gasbuckers](#)

(Redacción Madrid)

Pat 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.



©2025 Fender Musical Instruments Corporation. Reservados todos los derechos.

Diliberto Pickups “Pasión por la expresión”

Más allá del mito y el marketing, Javier Diliberto representa una manera honesta y artesanal de entender el sonido de la guitarra eléctrica, lejos de la épica industrial y cerca del músico.

Desde Buenos Aires, [Diliberto Pickups](#) simboliza la rebeldía dentro de un mercado tradicionalmente dominado por marcas estadounidenses, marketing épico y misticismo como modelo de negocio.

La pequeña empresa de Javier Diliberto, desde el año 2005, integra la resistencia en esta dura contienda y tiene un mensaje claro: en cualquier país del mundo y a base de trabajo, buenos materiales, investigación y pasión por las guitarras, se puede encontrar la voz perfecta para

éstas y convertirlas en el instrumento que necesitamos, con el que podremos expresarnos más fácilmente.

Guitarristas como Ryan Roxie, Julián Kanovsky, Richard Fortus o Ariel Pozzo tocan con sus pastillas, y multitud de fabricantes argentinos, uruguayos, mexicanos y españoles las ofrecen como primera opción en sus instrumentos.

Javier es transparente y reflexivo, tranquilo y divertido; un gran comunicador que, además de ser luter y fabricar pastillas, ama a los animales y la vida sana y feliz.

Nos recibe amablemente desde su tienda y vamos a aprovechar para preguntarle algunas cosas interesantes, a fuego lento, sin mirar el reloj. Con vosotros, Javier Diliberto.



¡Buenas tardes, Javier! Cuéntame un poco sobre tus inicios, ¿cómo y por qué comenzaste a trabajar en este sector?

Hola, Fernando, es un placer conocerte. Mi padre fue ebanista, así que la inquietud por construir instrumentos comenzó muy pronto y poco después tuve la necesidad de hacerlos sonar (risas). En mi familia todos somos muy manitas y los trabajos técnicos siempre se nos dieron bien; tengo un hermano viviendo en España que es mecánico de motos de carreras y ha trabajado con grandes marcas, por ponerte un ejemplo, y yo soy técnico electromecánico.

¿Podrías explicarme qué elementos influyen en el sonido de una pastilla, algo básico para tener de referencia?

Pues verás, un pickup no es más que un generador de corriente alterna en el que influyen tres cosas fundamentales: geometría, imanes y bobina.

Esa es la teoría. La práctica consiste en conjugar esos elementos, crear un espectro para entregárselo al músico y que, a través de esa sensación y ese audio, pueda desarrollar su arte.

Todo influye en el campo magnético que se genera y solo la experiencia en la combinación de los elementos llega a darnos ese audio agradable o reconocible para nuestro oído, para nuestra búsqueda.

Este oficio es una fusión entre ciencia y arte, como la lutería. Habría que señalar una parte técnica o científica, que es básica para entender el funcionamiento o la respuesta del dispositivo, y una parte artística relacionada con el diseño. La clave está en la investigación de taller; ahí es donde reside la artesanía de este oficio.

¿Hay una relación proporcional entre el tono y el número de vueltas de una pastilla?



No necesariamente. No solo es importante el número de vueltas, hay otros muchos factores. Una pastilla TV Jones, por ejemplo, tiene una salida de unos 4K, pero monta un imán enorme que compensa ese número de vueltas —menor que el de una humbucker— y es eso lo que le da al conjunto su timbre característico.

El metal de los componentes y sus mezclas también juegan un papel fundamental en cada pastilla; de ahí lo importante de la búsqueda del tono y la personalización para encontrar lo óptimo.

¿Puedes comentarme algún secreto sobre componentes y cómo estos pueden influir en el producto?

¡Claro! Pienso que la alpaca alemana es el mejor material para las bases y cobertores: opaca menos el tono y tiene menos corrientes parásitas. Eso no quiere decir que con el latón no se pueda conseguir un buen sonido; te hablo de preferencias personales y, por supuesto, subjetivas.

La dimensión del alambre de cobre también tiene que ver con la ganancia e igualmente es muy importante el tipo de imán y la propia mezcla de esos metales que componen el Alnico II, III..., porque puede ser muy variada. No hay

una mezcla exacta o fija y varía con los años. Es muy importante tanto su naturaleza como la pureza y procedencia: si el proveedor cambia la mezcla de esos metales en sus imanes, afectará a todas las marcas, grandes y pequeñas.

Los tornillos también importan, ya que algunos son idóneos para la posición del mástil y otros para el puente. Hay muchas variables que afectan dentro del campo magnético que crea la pastilla y todo incide en la ganancia.

¿La respuesta en frecuencia de las pastillas y el sonido que obtenemos de qué otras cosas puede depender?

Obtener más graves, más medios o más agudos depende de la combinación de todos los elementos, y ahí está la investigación de taller, la búsqueda.

Dentro de una humbucker de 8K, por ejemplo, podemos encontrar 4K en cada bobina, o 2K y 6K, 2,4K y 5,6K, etc. Estas mezclas y, dependiendo de dónde esté situada la bobina con mayor número de vueltas, también repercuten en el audio de la pastilla, dándole más o menos frecuencias graves. Los metales que componen los tornillos también



son importantes, ya que influyen en el campo magnético que se genera. Son muchas variables y es una auténtica representación artística que al guitarrista puede gustar o motivar más o menos.

Hay muchos detalles a valorar y no solo medir la salida de la pastilla: cada micrófono tiene su personalidad y el mejor es el que te facilita expresarte como tú quieres.

¿Cuál fue tu punto de partida para poder llegar a elaborar “tu propia salsa”?

Jajaja, pues diseccionar y analizar pastillas clásicas para tomarlas como referencia, claro. Estudiar el porqué de ese tipo de construcción que, a su vez, estaba basada en los calibres y materiales de los juegos de cuerdas que las guitarras montaban en los años cincuenta y sesenta. Las necesidades actuales son diferentes; por eso me gusta modificar y modular según el feedback que recibo de mis propios clientes.

Mi pasión es mejorar la expresión y buscar el equilibrio entre el tono y los requerimientos particulares que, básicamente, dependen de la mano derecha.



Me gusta que el resultado tenga personalidad, entidad propia, no copiar directamente a un clásico. Dentro de la propia pastilla, la configuración de la altura de los imanes es algo fundamental para equilibrar frecuencias y volumen, tener más presencia, brillo... Son detalles importantes a tener en cuenta.

¿Qué opinas de la evolución del sonido de la guitarra eléctrica en las últimas décadas? ¿El amplio catálogo que tienen las grandes marcas está justificado y es realmente reflejo de esto o solo se trata de marketing?

En cuestión de sonido, cada década tiene su sello y los fabricantes intentan reflejar esa época con cierta estética y componentes, pero no hay que olvidar que también hay mucha fantasía que rodea a todo esto.

Muchas veces es distinto a lo que uno imagina y la marca dice más que el producto en sí, más que la calidad de su audio. Sí, hay mucho marketing detrás y que algo sea “Made in USA” es también reconocido como una marca en sí misma, algo que se ha establecido como producto ganador en cualquier contexto y que es muy difícil de modificar o contraargumen-

tar. Teniendo en cuenta el precio final del producto y los márgenes estrechos, la competencia es dura y esa es la lucha de empresas como la mía.

¿Cuántas personas trabajáis en Diliberto Pickups?

Actualmente la plantilla se compone de cuatro personas. Yo me encargo de bobinar, armar o ensamblar, y mi compañero Draco me ayuda en el proceso, el control de calidad y el almacenamiento; luego están Jacqueline y Gimena, que se ocupan del último testeo y mediciones antes del embalaje final, ajustes estéticos y labores administrativas o comerciales.

Disponéis de un importante servicio de asesoramiento y creo que esto es determinante para el consumidor antes de decidirse por una marca u otra. ¿Podrías contarme algo sobre vuestra filosofía?

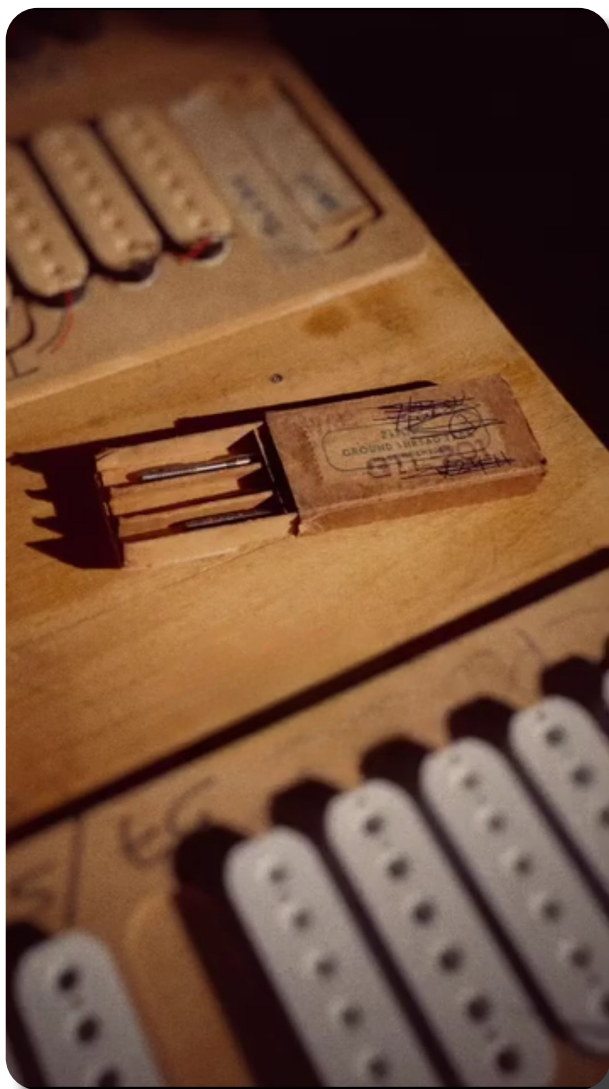
Sí, para nosotros lo más importante es la atención personalizada sobre las necesidades del cliente en su búsqueda del tono, y lidiar empíricamente con estos aspectos tan subjetivos es uno de nuestros puntos fuertes. Cada guitarrista tiene

una manera de atacar las cuerdas y de expresarse; cada cual necesita algo diferente y por eso es fundamental saber elegir las pastillas adecuadas. Hay que darle a la gente lo que necesita, dejar que elijan, no centrarse en vender lo que se tiene sino trabajar para facilitar la expresión del músico, y para ello hay que escucharlo y asesorarlo correctamente.

Hay que tener en cuenta que con cualquier instrumento puede hacerse una grabación profesional, arte al fin y al cabo. Diseñar una pastilla es como trabajar sobre la pluma que otro utilizará para escribir su obra, no es trabajar sobre la propia escritura. Hay que elegir un pincel dependiendo de la obra que se va a pintar, porque influye directamente. Cuando se tiene la herramienta adecuada, el artista se expresa mejor, con fluidez, y eso es lo que le facilita elaborar una obra que lo represente.

Las pastillas responden de manera única a la dinámica de la mano, facilitando o no la ejecución; son un elemento primordial en el proceso y la compresión de éstas es determinante. Cada cual tiene su búsqueda y necesidades para grabación, tocar en casa o tocar en contexto de





banda y cada marca tiene su sello, algo que decir. Hay algunas que fabrican pastillas para correr, para gente atlética (risas), facilitando así un tipo de ejecución concreta, e igualmente las pastillas Diliberto quieren transmitir su propia personalidad y tienen el carácter que a mí me gusta.

Debe de ser un trabajo titánico lidiar con clientes de todos los niveles...

Bueno, soy un apasionado de las ciencias sociales y me encanta la atención al público, lidiar con su energía. No me importa el nivel. El guitarrista experto, con recorrido, ya entiende lo que necesita para su expresión artística o para cada situación; puede cambiar de gustos, pero sabe acudir a la fuente donde encontrar las opciones.

En cambio, el guitarrista novato tiene que entender que lograr un sonido personal o crear una genialidad musical no es cuestión de presupuesto, de hacer grandes desembolsos en equipos, sino de llegar a un equilibrio; nada está bien o está mal. Las pastillas que montan las guitarras baratas, por poner un ejemplo, suelen estar diseñadas para dar más cuerpo y hacer sonar más fuerte a los típicos amplis de 10 watts de los packs de principiante.

En este caso, el objetivo es enganchar y emocionar a los aspirantes; tiene sentido.

Yo, por mi parte, asesoro a los clientes y les hago reflexionar sobre estas cosas; tengo mucha paciencia (risas).

Cada vez que entro en vuestra página web veo actualizaciones, nuevos diseños, componentes... ¿tienes algún nuevo proyecto en mente, algo que puedas contar?

Sí, la posibilidad de personalizar las cubiertas de pastillas a petición del cliente es interesante y siempre nos ha funcionado muy bien. Los diseños con estética Gold Foil que hacemos resultan muy llamativos. También ofrecemos capacitores (condensadores) y otros accesorios para incorporarlos al circuito de las guitarras, optimizando así la versatilidad y posibilidades de nuestros sets de pastillas.

Actualmente estoy experimentando con bobinas laterales que yo mismo imprimo en 3D, por poner un ejemplo. No me cierro a investigar con nuevos componentes; al revés, me encanta la búsqueda y la experimentación si el objetivo es poder hacer un producto que me represente, aun asumiendo el riesgo de que las matrices que desarrollo finalmente no cum-

plan con las expectativas y las tenga que acabar usando como pisapapeles (risas).

Por otra parte, sigo llevando a cabo mi labor como lutier y tengo el taller lleno de instrumentos para reparar. A pesar de todo el trabajo, siempre tengo presente cumplir un horario y no robarle tiempo a mi familia, mis animales, mi ocio y mi deporte; me encanta hacer yoga. Para mí es fundamental ser organizado y llevar a cabo una vida plena y feliz que alimente mi alma. No todo es trabajo.

Me parece excelente y ya, para terminar, ¿cómo funciona vuestra red de distribución internacional? ¿Cómo pueden adquirirse vuestros productos?

Pues trabajamos con lutieres en muchos países; ellos equipan sus modelos con nuestras pastillas y también las distribuyen. Igualmente, cualquier cliente puede contactar directamente con nosotros a través de nuestra [web](#) o [Instagram](#) y hacer cualquier consulta. Realizamos envíos internacionales dentro de nuestras posibilidades y del stock disponible, y vamos creciendo.

En el caso de España, [Pardo Guitars](#) se encarga de esto.

Hay muchas cosas que me unen a España: tengo familia y buenos amigos, así que no descarto en un futuro montar un taller allí y entrar de lleno en el mercado europeo. Dividirme entre los dos países puede ser divertido.

Es una idea estupenda. Muchas gracias por este rato que hemos pasado y espero conocerte pronto en persona, en Argentina o en España, claro que sí. ¡Un abrazo fuerte!

¡Gracias a vos, me alegro mucho de que estemos en contacto! Nos vemos pronto.

[Fer Gasbuckers](#)
Redacción Madrid

Guitar Lions

Los mejores cursos de GUITARRA ONLINE

WWW.GUITARLIONS.COM

✓ Vídeo en calidad 4K

✓ Multicámara

✓ Partituras virtuales

✓ Descarga PDF

✓ Tutor personal

✓ Teoría musical

✓ Backing tracks

✓ PC, móvil, tablet

✓ Acceso 24 h

✓ 460 CLASES

✓ 32 Cursos

✓ 370 PDF

✓ 830 mp3

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 - ACOSES - ESTUDIOS
CANCIONES:
GIRL FROM IPANEMA
INSANATEZ
CORCOVADO



INTRODUCCIÓN AL BLUES

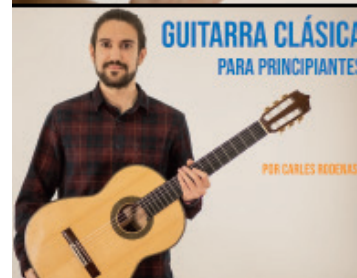
BY CHARLIE RODRIGUEZ

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

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

BY TRAVIS SMILEN

CANCIONES:
MINOR SWING
ALL OF ME
COQUETTE
MONTAGNE ST GENEVIEVE



INTRODUCCIÓN A LA GUITARRA 2

UN PASO ADELANTE

CANCIONES
PUNTEO
ACORDES
BLUES



INTRODUCCIÓN A LA GUITARRA

LOS PRIMEROS PASOS PARA PRINCIPIANTES





Gibson ES-150

EL INICIO DEL ARCHTOP ELÉCTRICO EN EL JAZZ

Gibson es una de las marcas con mayor tradición en el mundo de la guitarra eléctrica norteamericana y algunos de sus modelos forman parte del origen y la historia de este instrumento y de una forma u otra son referentes. Hoy tenemos la suerte de disfrutar de una guitarra de más de 50 años y que pertenece a ese grupo que durante la década de los años 30 y 40 empezaba a sentar las bases de lo que iba a significar Gibson en este mundo.

La propia compañía hablaba se este modelo como de primera calidad profesional allá por el año 1936 que fue el de su lanzamiento en la factoría de Kalamazoo. Rápidamente se hizo con un hueco en el mundo de las orquestas de jazz tan en alza en esa época y fue Charlie Christian quien la popularizó.

Si nos ponemos en situación, tenemos que pensar que el papel de la guitarra entonces era de base rítmica y debido a las carencias que existían a nivel amplificación, eran necesarios instrumentos con una gran caja y que “movieran” con un fuerte ataque, el hecho de solear tocando single notes era poco probable puesto que no se escuchaba bien la guitarra. La apa-

rición de la ES 150 con su pickup formado por una barra magnética (blade) en formato single coil, significó toda una pequeña revolución en los años 30.

Todo ello por el precio de 150\$ en un pack que incluía el amplificador. Precios que en las ES (Electric Spanish) acabaron convirtiéndose en la referencia de los modelos (ES-175, ES-335 etc.)

Según fue avanzando la tecnología, las pastillas fueron evolucionando a su vez y en 1947 la popular P-90 sustituyó a la original "cuchillo" Charlie Christian. A mediados de los años 50 el modelo dejó de fabricarse. La unidad de la que disponemos para revisitar pertenece a esta última etapa puesto que monta una pastilla P-90. Este ha sido un breve resumen sobre la historia de la ES-150 hasta los años 50, posteriormente a finales de los años 60 se reintrodujo una ES-150 DC con doble cutaway pero esa es otra historia.

Construcción, pala, mástil

La ES-150 se fabricó en Kalamazoo entre 1936 y 1956 con la interrupción entre 1942 y 1946 debida a la Segunda Guerra Mundial. La unión del cuerpo y mástil es encolada, se siente una guitarra fuerte, si no estás acostumbrado a las arch-top desde luego notas sensaciones incómodas debido al tamaño del



"A nivel sonoro suena muy rica, la P-90 equilibra la gordura que le proporciona las dimensiones de la caja dándole definición y ataque."

cuerpo que desaparecen en cuanto estás un ratito con ella, sería parecido al hecho de aparcar un Cadillac cuando estás acostumbrado a llevar un utilitario.

La pala es la típica en Gibson en ella se ve el logo serigrafiado –no es un decall- y el acceso al alma protegido por la típica plaquita en forma de campana, las clavijas de afinación son tres a cada lado tipo vintage Kluson. En la parte posterior no se observa grabado el número de serie. La cejuela es de hueso.

El mástil es de madera de caoba con un perfil en "C" obviamente no está pensado para técnicas modernas porque aún no existían en el momento de su fabricación, pero se toca con comodidad aunque no en las partes altas debido a la ausencia de cutaway.

El diapasón es de palorrosa y sobre él hay 20 trastes tipo medium. Los marcadores de posición son dots en madreperla en los lugares habituales y en el lateral también lleva puntitos pequeños para orientarse.

Cuerpo, electrónica

El cuerpo es laminado de arce con tapa arqueada. Los aros y el fondo – arqueado- también lo son. Un binding blanco, amarilleado por el paso del tiempo, une la tapa y el fondo a los aros laterales. En los modelos pre-war la tapa era de abeto sólido mientras que los laterales y fondo lo eran de arce. El acabado de la tapa es un sunburst de dos colores y la nitrocelulosa del acabado se ve crackelada dándole un aspecto totalmente vintage, el fondo y los aros están acabados en un marrón chocolate, sobrio y elegante.

La guitarra monta una P-90 tipo "ear dog" en

sustitución de la single tipo cuchillo de su antecesora, y está situada en una posición cercana al mástil, se controla con un potenciómetro de volumen y otro de tono. La entrada del jack es lateral.

El puente es de palorrosa con selletas fijas, con la correspondiente a la segunda cuerda desplazada hacia arriba y la tercera desplazada hacia abajo, para garantizar un buen quintaje. Esto es una solución plantea-

da porque la inclinación del puente en una tapa arqueada y con el puente sin fijar, podría resultar poco eficaz. Es regulable en altura. El cordal es trapezoidal.

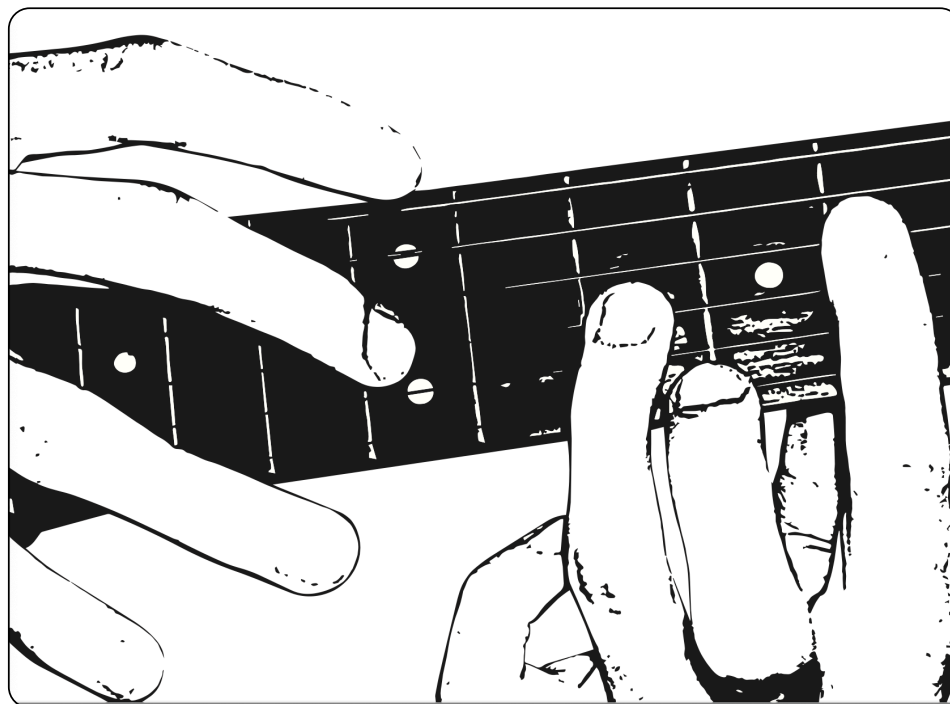
Sonido y conclusiones

En principio ha sido un auténtico lujo poder disfrutar de una guitarra con esta "edad" algo que agradecemos a la gente de Tex-Mex Guitars, ya que no es algo fácil de lograr en

nuestro país donde el vintage real nos queda algo lejano. La guitarra tiene un cuajo importante con sus cerca de 60 años. A nivel sonoro suena muy rica, la P-90 equilibra la gordura que le proporciona las dimensiones de la caja dándole definición y ataque. Te invita a sacar "punch" con el golpe de ataque, lo que se traduce en una buena dinámica. Muestra equilibrio entre frecuencias no quedándose ningún espectro sonoro sin representación.

Si fraseas single note te invita a solear, proporcionando fluidez en el discurso. Jazz, blues, bossa... se mueve con eficacia en esas áreas sonoras marcándolas con un agradable sabor. Un instrumento especial que nos ha encantado probar y que es difícilmente alcanzable, no por su precio si no por su difícil disponibilidad. ■

.....
José Manuel López.



Gibson ES-150



FICHA TÉCNICA:

Fabricante: Gibson

Modelo: ES-150

Cuerpo: Hollow de 16 1/4", aros y fondo de arce

Tapa: Maciza de abeto

Mástil: Caoba, Perfil "C"

Diapasón: Palorrosa

Trastes: 20 trastes medium

Cejuela: Hueso

Puente: De ébano

Hardware: Cromado

Clavijero: Tipo Kluson Vintage

Pastillas: Gibson P-90

Controles: 1x Volumen 1 x Tono

Entrada de Jack: Lateral

Acabado: Sunburst de dos tonos





CLASSICAL SOUL. CONTEMPORARY FEEL. THIS IS CÓRDOBA.

← C3M →

Córdoba seeks to guide the evolution of the nylon string guitar, blending traditional craftsmanship of the early master luthiers with modern developments. Every Córdoba is lightweight, responsive, and a direct descendant of the Spanish tradition.

Córdoba
— ◆ ◆ —

True Bypass

La importancia de lo simple

David Vie

En los últimos años, especialmente a raíz de la explosión de productos considerados de “boutique”, se le ha concedido una gran relevancia al concepto true bypass a la hora de valorar positivamente un pedal. De hecho, ha calado entre los usuarios –cada vez más exigentes- la sensación de que es un requisito casi imprescindible a la hora de adquirir un pedal de los considerados de gama alta. ¿Realmente es así? Vamos a tratar de aportar algo de luz sobre el tema.

¿Qué significa True Bypass?

Cuando pisamos el pulsador de un pedal para ponerlo en marcha, todos tenemos claro que la señal de nuestra guitarra está pasando a través de un circuito eléctrico. Este circuito modificará la señal en función de los controles de los que disponga el pedal. Obvio. Pero, ¿qué ocurre cuando apagamos el pedal? Aquí comienzan las dudas.

La situación ideal sería que la señal de nuestra guitarra entrase y saliese del pedal sin verse en absoluto afectada por lo que haya en su interior. En otras palabras, que esa señal no in-



teraccione en ningún sentido con el circuito del efecto mientras éste no esté conectado. Desgraciadamente, esto sólo es así cuando el pedal es realmente True Bypass.

Durante muchos años, el standard de la industria a la hora de conectar/desconectar los pedales de efectos ha sido (y continúan siéndolo) los pulsadores de un solo circuito. Al emplear este tipo de dispositivos no es posible conmutar a la vez la señal de entrada y la de salida, de manera que uno de los dos extremos de nuestra señal original está siempre en contacto con la electrónica del circuito. Con los perjuicios que esto puede significar. Fundamentalmente, una pérdida característica de las frecuencias más agudas.

Este sistema de conmutación no ha de ser necesariamente malo. Hay ejemplos de pedales clásicos que, mediante el empleo de buffers, consiguen que la señal de la guitarra no se deteriore a pesar de estar siempre

atravesando el circuito. ¿Cómo lo consiguen? Generalmente, al activar el pulsador para apagar el efecto, lo que hacemos es desacoplar la señal procesada del camino de la señal, de forma que únicamente tenemos la señal original de la guitarra. Para que esto funcione bien, necesitaremos que el buffer de entrada tenga un correcto diseño.

Sin embargo, hay algo en todo este proceso que nos molesta especialmente a los guitarristas. Aunque por regla general un buffer no tiene por qué colorear la señal original de la guitarra, ¿no debería ser yo el que eligiera si quiero —o necesito— introducir un buffer en mi cadena de efectos? El empleo de True Bypass nos da esa capacidad de elección.

Actualmente ya son muchos los fabricantes que se han decantado por introducir el True Bypass como sistema de conmutación de señal en sus pedales, especialmente en los modelos de gama alta y la rama dedicada

al boutique. Sin embargo, no son la mayoría. La primera razón que nos viene a la cabeza para que esto sea así es, lógicamente, económica. Componentes electrónicos como transistores y resistencias son mucho más baratos que un pulsador de tres circuitos, especialmente si trabajamos a gran escala.

Entonces, ¿qué es mejor?

Como acabamos de comentar, el empleo de un pedal que no disponga de True Bypass no ha de ser necesariamente dañino para la señal de nuestra guitarra, siempre que el diseño de su circuito —en especial, el buffer de entrada— sea correcto. Pero, aunque este sistema afecte de una forma casi inapreciable a nuestro sonido, ¿qué pasa cuando encadenamos tres pedales con las mismas características? No habrá que tener el oído de Eric Johnson para apreciar la degradación de la señal. Esto no ocurrirá si empleamos pedales equipados con True Bypass.

Otra de las ventajas de emplear este sistema tiene que ver con la disminución de ruidos parásitos cuando el efecto no está funcionando. Al cablear un pulsador de tres circuitos podemos hacer que la señal de salida del efecto se cierre a masa al desactivarlo. De esta forma, cualquier oscilación parásita proveniente de la alimentación del circuito o de la misma arquitectura del diseño (osciladores, ruidos asociados a la alta ganancia de las etapas de amplificación) desaparecerá por completo al apagar el pedal. Ojo, siempre que la construcción del efecto sea limpia y eficiente.

¿Seguro que no hay algo de snobismo?

Alguien podría decir “pues yo he visto el set-up de tal guitarrista famoso y lleva un Boss en su cadena de efectos, no será tan crítico lo del True Bypass”. Bueno, hay varias formas de verlo. El empleo de buffers para mantener la intensidad de la señal no es dañino, como hemos comentado antes. Puede

ser incluso imprescindible cuando has de llevar tu señal a través de muchos metros de cable. (Dato: llevar un gran número de pedales conectados uno tras otro equivale a llevar muchos metros de cable). Por tanto, en ocasiones, es incluso recomendable incorporar un pedal no True Bypass a tu pedalera para mantener la intensidad de la señal a través del camino que le estemos forzando a recorrer. Siempre que este pedal disponga de un buffer bien diseñado.

Por desgracia, en la mayoría de las ocasiones en las que nos enfrentemos a un directo no nos van a hacer falta cables de 25 metros, así que el empleo de pedales True Bypass nos garantizará la menor degradación posible de la señal y el mayor respeto sobre el tono original de nuestra guitarra.

Entonces, ¿puedo transformar todos mis pedales en True Bypass?

Teóricamente, sí. Técnicamente, nos vamos a encontrar con varios problemas.

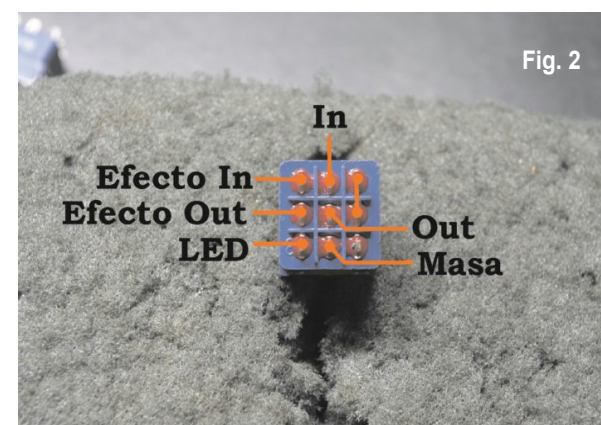
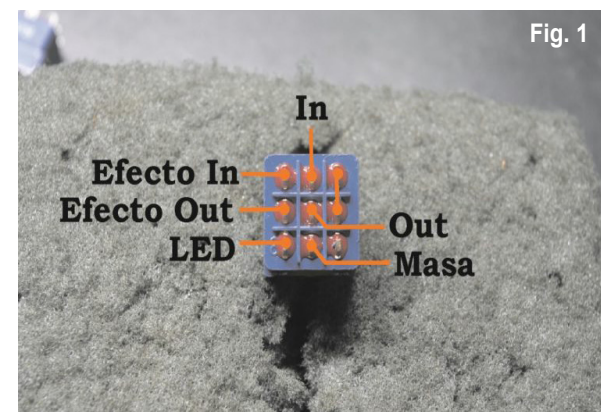
El primero de ellos es que necesitaremos conocer el circuito original del efecto para poder eliminar la parte correspondiente a la conmutación electrónica y al buffer empleado.

En segundo lugar, tendremos que sustituir el sistema de pulsación que traiga el pedal originalmente y sustituirlo por un pulsador de tres circuitos. Esto puede ser más complejo de lo que parece, ya que puede que necesitemos mecanizar la caja para poder insertar el nuevo pulsador o, incluso, que no dispongamos de espacio para colocarlo en el interior.

Como alternativa, podemos emplear una caja A/B o True Bypass Box, como la denominan en algunas tiendas. Con esta clase de Looper, lo que conseguimos es sacar el efecto de nuestra cadena cuando no lo necesitamos, de forma que no nos interferirá en absoluto en la señal de la guitarra. En mi opinión, este es un

extremo sólo recomendable cuando el diseño del pedal es tan deficiente que la pérdida de tono es insoportable.

Para concluir, os dejamos un pequeño esquema de conexionado de un pulsador de tres circuitos.



Los dos esquemas de conexión de la figura realizan la misma función. Emplean 2 de los circuitos del pulsador para a) conmutar la señal de entrada y de salida entre la conexión directa (bypass) o su inserción en el circuito del efecto y b) apagar y encender un LED que indique cuándo está en marcha el efecto. A pesar de que son equivalentes, os hemos mostrado los dos para resaltarlos como a veces las pequeñas diferencias pueden proporcionar distintos resultados.

En la **figura 2**, la salida del efecto está conectada a masa cuando el efecto está apagado. Esto hace que cualquier oscilación o ruido parásito que pudiera introducir el circuito del efecto, incluso sin estar conectado a la señal de audio, desaparecerá. Esto es especialmente importante cuando trabajamos con pedales que generan altas ganancias. Por otro lado, también observamos que los dos circuitos que conducen la señal de audio están “separados” físicamente, ya que hemos colocado en medio de los dos el circuito que activa/desactiva el LED. Esto es una precaución adicional, ya que minimiza las posibles interferencias y transferencias de señal entre las señales de entrada y salida, generalmente asociadas al empleo de cable de baja calidad.

VIE PEDALS

EFFECTOS ANALÓGICOS HECHOS A MANO EN ESPAÑA

NUEVOS MODELOS



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

Grandes y olvidados

“¡PÁPA, QUIERO UN DILUS RIBEL PA REYES!”.

El joven Richal ha pasado tanto tiempo en los foros de guitarra que el onanismo juvenil ha pasado a segundo plano y pasa más horas en las páginas de compra-venta que en el pornotube. Y quiere un Deluxe Reverb porque se ha jartado de leer a Turbopenis33, Flufi_Albacete y Maripili_2011 y todos los días se relee el mítico post siete veces, incluso antes del orín mañanero.

Lo primero que hace al llegar al insti es abrazar a los compis con lo bien que sue-
na un DR, sin haberlo visto o escuchado
más que en el perfil de “Algete_Rocker77” del

Youtube. Y será su próximo tatuaje, debajo del
de “Yeni te kiero”. Pero el Richal no sabe lo que
se está perdiendo, jaaaaa el payo si mirara por
el Internet... ¡las maravillas que encontraría!



Watkins Dominator

El primero de la lista por méritos propios, sobre todo cuando hablamos del mundo del DIY. Las malas lenguas dicen que Marshall copió el Watkins Dominator para hacer su propia versión de 18w. Me lo creo, el bueno de Jim (que descansase en paz) se hizo famoso con su copia de un Bassman y luego probó con este cacharro que estaba pegando fuerte. Y ahora hay un clon 18w en cada esquina, es de los kits que más se hacen. Eso sí, ahora no se compran por unas pocas de guineas, que es lo que costaban los primeros.

Un breve inciso sesual: todo el mundo habla de los 18w como "mini-marshalls". Yo mismo he llegado a decir que era un "mini plexi" pero escuchándolo más a fondo me he dado cuenta de que no es así ni de coña. Lo primero, que esto en todo caso sería un Watkins clon, el ampli original. Lo segundo que creo que Watkins quería dar su peculiar visión del AC15.

Volviendo al Dominator, que por cierto el nombre suena sadomaso total. En los años sesenta le tenían que dar al ácido cosa mala, porque esto tiene un diseño muy curioso. La idea casi seguro que sale de uno de los Fender Tweed con el frontal en forma de V. Le endiñaron un tolex azulón-cremita después de unas cuantas pintas (diez o doce, fijo) y los dos conos iban en direcciones opuestas, algo así como las tetas de las maripilas operadas, que un pezón mira para Cuenca y el otro para Badajoz.



No he tenido la suerte de probar uno original pero viendo el esquema no deja de ser un 18w con dos EL84, una rectificadora EZ81 y dos de ECC83 de previo, como cualquiera de los clones que hay ahora. El clon 18w que tengo de Ampmaker es muy parecido pero con rectificación por diodines. El Dominator también llevaba trémolo, pero pa qué, si esto es para darle un para de rianga riangas y quedarse como dios. Tienen muchísimo volumen pero es curioso, porque rompen pronto y parece que desde la mitad para arriba no dan mucho más volumen, sino que se vuelven más cabrones y rajan más. Son perfectos para ensayar o sacarlos a pasear, con mucha pegada y un sonido afilado, pero poco limpio y poco cuerpo.

Las versiones con master son más "usables" pero te quedas un poco vendido si quieres un buen limpio, son más orientados al Ruacanrola. Hay por ahí una reedición pero cuesta un ojo de la cara pero no hace falta, con cualquier kit de 18w de este palo tienes Dominatorr para ratorrr.

Fender Dual Showman Reverb

Cuando hablamos de "Clásicos Fender" todo cristo se acuerda del Deluxe Reverb, Twin, Princeton y hasta del Champ, pero el Dual Showman aparece en los anuncios de compraventa o en los locales como "aquel Fender antiguo con telarañas donde ponemos la PA encima". No es el típico ampli de conversación frik y si lo es, las palabras "trasto", "cacharraco", "muerto" y "donde ponemos la PA encima" son inevitables.

Sin embargo han tenido su pequeño hueco en unos cuantos discos y seguro que infinidad de conciertos. Gente así de andar por casa, que tampoco son muy conocidos, tal que el Jaimito Jendrix o el Enrique Clapton son algunos. Por cierto, acabo de ver que venden una 2x15" que usaba el tal Hendrix este, pero pone "Call for Price" así que seguro que la regalan, con esto de la crisis y tal.

Hasta he leído por ahí que Eddie Kramer comentó que Hendrix usó un Dual Showman en el Voodoo Chile. Me cuadra porque estos cacharros son de la época y puede que parte de ese sonidazo venga del Dual y el pantallote.

Clapton también usó mucho un Dual Showman durante su época de Blind Faith al lado de sus Marshalls. El tono de los discos es Marshall por los cuatro costados pero casi seguro que le dio caña para temitas más limpios como el "Do What You Like" o la versión eléctrica del "Can't Find My Way Home".



No me puedo olvidar de uno de mis ídolos – Peter Green. Ese sonidazo limpio con la Paula es con dos Dual Showmans y las pantallas de 2x15" originales. No podía ser de otra manera.

Y terminamos con el más grande de todos los tiempos – Dick Dale. El mismísimo Dick habla de cómo ayudó a Leo con Freddy Tavares a sacar este cacharro, hay un artículo por ahí en el internet. El sonido Dick Dale es el sonido Dual Showman – surf a muerte en Torrelodones. Eso sí, el tío toca con el tanque de reverb adicional colgado del techo, con dos cojones!!!!

No hay muchas diferencias con un Twin, son básicamente el mismo circuito aunque el Dual Showman sólo está en formato cabezal y suele ir acompañado de una pedazo de pantalla con dos quince. Mismos canales, reverb y trémolo y a partir de los 70 con el mardito master de las narices. El Showman rubiales y negritón sí que han tenido más éxito, pero las versiones silverface no son tan buscadas, así que estás de suerte si quieres un Fender potente, limpio, con un reverb celestial y un trémolo Fender de los de toda la vida. Cuatro 6L6, rectificación por diodos y una pegada importante.

Selmer Treble & Bass

Confieso que la marca Selmer me la pone de cemento armado y sintiéndolo en el alma no puedo ser objetivo con estos amplis. Tienen un look de escándalo, son robustos de pelotas y lo que es mejor = suenan. Joder que si suenan, sonido Brit a tope. Son algo así como el primo pobre de la amplificación inglesa y desgraciadamente la marca no tuvo tanto tirón como VOX/Marshall/Hiwatt. Para mi gusto son de los British más bonitos y con más clase, estéticamente nunca han parecido tan robustos como los demás pero tienen mucha personalidad y unos tolex comestibles.

Selmer hizo muchos amplis durante los 60s/70s y lo poco que he probado nunca me ha decepcionado. Tengo dos Treble & Bass setenteros y un pequeñín sesentero que me tienen enamorado. Es de esos amplis que puedes poner de mesita de noche o quitar el jarrón y colocarlo en una esquina del salón, y eso que los setenteros no tienen nada que ver con sus predecesores sixties, que parecen sacados de la fábrica de chocolate de Willy Wonka. A partir de mediados de los setenta empezaron a hacer armatostes más sencillos, con mueble negro y faceplate plateado, probablemente emulando a Fender justo antes de meterse en guarreridas solid state.

El Treble & Bass no tiene mucho misterio, hay muchas versiones pero con pocas variaciones respecto al original – dos canales (Treble



y Bass, para los menos avisados, jeje), controles de volumen, treble, bass, unos 40/50w, dos EL34 a todo rabo y un poco del mojo británico dentro del chasis (trafos Drake/Dagnall/Partridge, carbon comps, condensadores mustard, un cableado bastante fino, etc.). No sé qué tienen estos amplis, pero le enchufas una guitarra de caja y tienes el sonido de la British Invasion. Le metes una teleca y tiene un crunch espectacular. Y se comen pedales de overdrive que da gusto. La gente dice que tiran más hacia VOX pero yo creo que están a medio camino entre VOX y Marshall, no llegan a crujir tanto como un Marshall abajo pero arriba rompen como putillas. Y volumen para aburrir.

Por favor que nadie se ponga cachondo con los Selmer en los próximos 3-4 años que sigo buscando un buen T&B con tolex cocodrilo a buen precio. Meterse en ebay de Inglaterra es un dolor sexual incommensurable, porque no hay muchos pero de vez en cuando salen estas joyitas a buen precio. Todavía se pueden encontrar las versiones setenteras por unos 500 euritos y con suerte llevarán Mullard originales, imprescindible. El que busque una alternativa vintage que suene British y a buen precio tiene un pedazo filón en Selmer.

Ampeg Jet

Otra marca que no es tan conocida como Fender, Marshall y VOX, pero que en los años sesenta hizo unos amplis de narices. Los Ampeg antiguos son muy limpios, tienen bastante volumen y no rompen tanto como otros cacharros. También son cojonuti para tocar la armónica si quieres un ampli limpio limpio, jazzear en el salón, etc.

Son pequeños, no pesan mucho, volumen de sobra con buen techo limpio y una delicia para el que le guste el tono yanki. Estos amplis se tienen que tocar con altavoces alnico por narices para sacarles el tono limpio y crujientico. Hay muchos modelos pero básicamente llevan un canal con trémolo, volumen y tono, para qué necesitas más.

Ampeg sacó una reedición a un precio bastante majo pero se pueden encontrar los originales a bastante buen precio y en buen estado, no son amplis muy buscados y no suelen tener mucha tralla encima. Hace un



tiempo la cosa se complicaba porque algunos modelos llevan unas válvulas poco comunes (6BK11 en previo y 7646 en potencia...), nada que no se pueda solucionar con el soldador y un recabling para usar unas buenas 12AX7. Y qué narices, desde hace relativamente poco con ebay se puede encontrar casi cualquier cosa, hasta dentaduras postizas para perros, que lo he visto en la tele.

Por cierto, quiero uno AYER, lo juro por mis juníperos!

“hay un montón de cacharros maravillosos ahí fuera, que no tuvieron tanta suerte o que parecen menos accesibles. Con un ampli viejuno bien ajustado tienes trasto para rato.”

Fender Tweed Champ

Os preguntaréis... pero si este lo han reeditado y too? No no, no me refiero a una reedición caruna custom shop sino a que a este ampli habría que ponerlo en un pedestal, sacar una reissue a precio amigo y que todo el puto mundo tuviera uno, porque son una auténtica delicia. Cuando sacaron el Champion 600 pensé... "¿Por qué no un Tweed Champ a este precio... o casi?". En los interneles se habla de las maravillas del Champion 600 para casa, hay foros y páginas dedicadas a su tuneo para que suene mejor, gente que jura por su pápa y por su máma si hace falta... están en ligas parecidas peeeero ¡un buen Tweed Champ se lo come con pataticas!

Para rasguear la teleca un ratico en casa, para arrearle una armónica o para grabar puesto a todo cimbrel. Además, sólo tienen un pote (volumen y ya) y los que son de letras no tienen excusa. Si comparas su 8" con los hermanos mayores pues claro que suena más pequeño, pero es un sonido único y maravilloso que no sacas con un cono de 10" ni de 12". Y no lo necesita, es SU sonido, el del Champ de toda la vida. Me encanta el pequeño tweed. Tanto que fue mi primer kit chispas, lo pedí a Marsh Amps y en una semana lo tenía arreando en el local. Desde entonces le he dado cera en ensayos, jams, en la intimidad (hablándole en catalán si hace falta, como Ansar) y este se



queda aquí para los restos. ¡Viva el Champismo Sesual!

El asunto no tiene mucho misterio – es un circuito Single-Ended, con una rectificadora 5Y3, una válvula de potencia 6V6 y una de pre-vio. Sin más, pero con un sonidazo que incita a pecar al minuto 1 de tocamiento sesual. Sonido tweed por los cuatro costados y un buen proyecto para iniciarse en el mundo del DIY.

Las buenas noticias son que los primos de Humor Amarillo han sacado una versión "chinitauro" por cuatro perras y te puedes traer un señor clon por unos 150 euritos puesto en casa. Busca los clones de Tsunami/JOYO por internet y a GASearse se ha dicho. No los he probado pero por ese precio y por las fotos la cosa pinta interesante... Construcción PTP, con componentes baratunos pero es un clon al fin y al cabo y se puede atunear a placer.

¿Entonces qué?

En Internet hay un bombardeo de amplis, guitarras, pedales y mujeres enseñando los pechos que no es normal, mucho más jevi que cuando los alemanes bombardearon Pearl Harbour. Con los tres primero sufrimos un rato largo, porque es una lucha interna constante de "mejorar" el puñetero equipo. Con lo de los pechos nos zurramos la sardina y se nos pasa por lo menos durante una media horita, pero ese artículo desgraciadamente no me lo publican en la revista de medicina de mi pueblo.

Con los amplis tendemos a tirar por el "mítico turbopayo reverb triple diodiner rectiglander". Y aspiramos a tener esos amplis "clásicos"... pero hay un montón de cacharros maravillosos ahí fuera, que no tuvieron tanta suerte o que parecen menos accesibles. Con un ampli viejuno bien ajustado tienes trasto para rato (20 ó 30 años, fácil... sólo hay que cambiarle las bombillitas) y hasta que no los ponga de moda un White Stripes de turno hay que enganchar uno por la orejilla sí o sí, que el rocanrola está asegurado.

Aprovecho para mandar un afectuoso saludo a mi primo Dani de Fuenlabrada, que se ha puesto tetas, o por lo menos eso parece. ■

Chals Bestron

Cambiando la cejuela al instrumento

Una de las mejoras que se le puede practicar a la guitarra o bajo está relacionada con la sustitución de la cejuela para mejorarla, cambiándola por una de hueso, de esta manera evitaremos desajustes en la afinación y conseguiremos a su vez un sonido más claro, ya que el hueso transmitirá mejor las vibraciones de las cuerdas.

Lo primero como siempre es preparar el material que vamos a utilizar:



En este caso será un hueso, pero se puede utilizar ébano, latón y compuestos sintéticos con muy buenos resultados, la marca Tusq tiene un amplio catalogo donde poder seleccionar lo que prefiramos. Un hueso de xxx, un juego de limas del calibre de las cuerdas: 0,45-1,05, limas planas, lija auto adhesiva, lápiz, un juego de galgas, pasta de grafito, un cúter, cinta de carroceros, martillo y un taco de madera.

Cogeremos el cúter y repararemos la laca para poder extraer la cejuela vieja. Con ayuda de un martillo y un taco de madera daremos un ligero golpe, seco, para romper el pegamento que la aguenta.



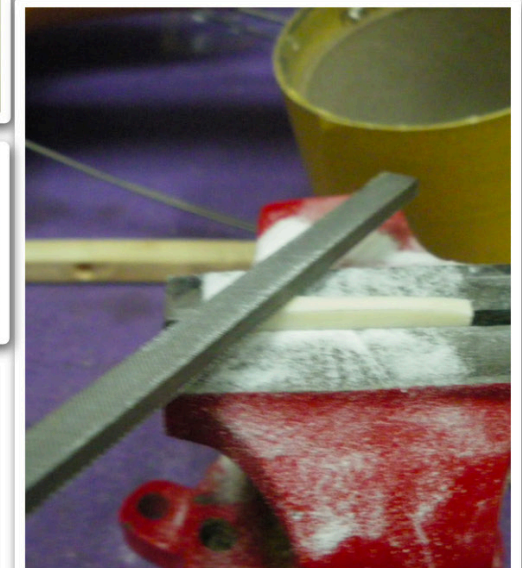
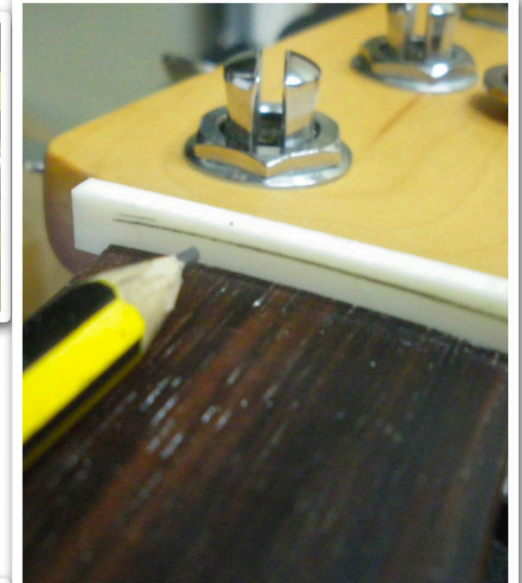
Una vez la tenemos fuera procederemos a limpiar el hueco de restos de pegamento con ayuda de una lima plana.

A continuación pegaremos un poco de lija en una base plana para dejar el grosor del hueso a la medida del hueco del diapasón.



Una vez listo el grosor recortaremos el hueso de largo a la medida del diapason.

Con ayuda de un lápiz marcaremos el radio en el hueso. (El lápiz tiene un rebaje para que marque 3mm por encima del traste)



Marcaremos las ranuras con un rotulador, lima, marcador etc... (En este caso la cejuela tiene un largo de 38,5mm y una separación de cuerdas de xxx)

Con ayuda de las limas del grosor de cada cuerda haremos un surco hasta la marca del lápiz. El alto del hueso no tiene que ser mayor que la mitad de la cuerda (solo tiene que entrar la cuerda la mitad de su grosor en la ranura)



Una vez tengamos los surcos para las cuerdas redondearemos los cantos exteriores del hueso.

Ponemos una pequeña gota de cianocrilato y pegamos el hueso, montamos las cuerdas y comprobamos como va quedando.



La altura idónea sería la que nos marcaría pulsando la cuerda en el traste 3, donde tendríamos que tener una distancia desde el traste 1 a la parte inferior de la cuerda de 0,20mm.

Para conseguir esta altura tendríamos que ir comprobando poco a poco e ir limando hasta conseguirlo. El surco de la cuerda tiene que ir un poco inclinado a la salida de la cuerda para coger el ángulo de la pala. Con un trozo de cuerda del calibre de las ranuras comprobaremos que asienta bien y el surco tiene la redondez de la cuerda (un viejo truco es limar con la cuerda un poco para que coja esa forma) Cuando tengamos la distancia adecuada quitaremos las cuerdas y limpiaremos bien el hueso con un trapo y un poco de pulimento. Pondremos grasa de grafito y pondremos las cuerdas.



Ahora queda afinar y comprobar en los primeros trastes y con las cuerdas al aire que no hayan cerdeos.



Una vez este todo claro tendremos listo nuestro instrumento para tocar. ■

Ángel Jover

Casi famosos

FUTURE STATIC /There's Nowhere Else To Go



La banda australiana de heavy metal Future Static regresa con su esperado nuevo sencillo/video 'There's Nowhere Else To Go' a través de Wild Thing Records, la primera música nueva de la banda desde su aclamado álbum Liminality.

Tras dos años de gira internacional, incluyendo una gira como cabeza de cartel por Europa y el Reino Unido, presentaciones en festivales y como teloneros

de Babymetal y Electric Callboy en Australia, Future Static marca una nueva era con su último sencillo, "There's Nowhere Else To Go".

Basándose en los cimientos de su álbum debut, Liminality, número 1 en las listas AIR australianas de 2023, la banda ha creado un sonido refinado y un propósito renovado.

Una mezcla expansiva de heavy, melódico, técnico y caótico, "There's Nowhere Else To Go" alcanza una nueva profundidad musical y lírica para una banda lista para ir más allá sin perder su ritmo.

'There's Nowhere Else To Go' fue producido, mezclado y masterizado por Christopher Vernon (Windwaker, The Beautiful Monument), acompañado por el video musical del legendario director Colin Jeffs (Make Them Suffer, Alpha Wolf).



LORD OF THE LOST & IAMX/ What Have We Become?



Lord of the Lost se despliega con opulencia total con "What Have We Become?", el último sencillo de su próximo álbum, OPVS NOIR Vol. 2, disponible el 12 de diciembre de 2025 a través de Napalm Records.

Trabajando con el excepcional artista británico de música electrónica IAMX, los intrépidos reyes de la versatilidad construyen una obra maestra emotiva en la que Chris Harms e IAMX (también conocido como Chris Corner) hacen un dueto excepcional-

mente conmovedor, ampliando significativamente una vez más el vasto universo musical del grupo

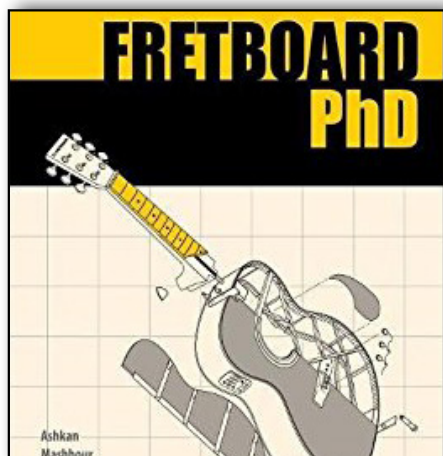
Lord of the Lost se preparan para su propio festival. La próxima edición de LORDFEST tendrá lugar el 13 de diciembre de 2025 en el Sporthalle de su Hamburgo natal.

Celebrado al día siguiente del lanzamiento del álbum la próxima semana, junto a Pain, Setyoursails y Pyogenesis, será un concierto especial de lanzamiento. El cabeza de cartel también estará acompañado por Beyond the Black para interpretar tres canciones.

El año que viene, la banda girará por Estados Unidos, Canadá y Australia, antes de regresar a Europa para el recientemente anunciado TOVR NOIR 2026, con conciertos en 19 países.



FRETBOARD PHD/ Master the guitar fretboard through intervals Ashkan Mashhour



Este libro propone el estudio de la guitarra focalizando sus contenidos didácticos en la localización de los intervalos sobre el diapasón de la misma.

Estos contenidos con una buena visión pedagógica los va ordenando desde los más básicos a los más complejos, como sería el conocimiento de lo que es un intervalo, sus diferentes clases y su localización sobre la guitarra, hasta el método CAGED, pasando por la suma de intervalos, la localización y nombre de las notas, la geometría del diapasón, trasposición etc.

Resulta interesante porque muchas veces nos vemos estancados en el estudio o tenemos lagunas o vacíos no cubiertos, aplicar esta metodología que propone Ashkan Mashhour nos puede dar un nuevo punto de vista nunca mejor dicho sobre cómo alcanzar el conocimiento del diapasón poniendo énfasis en los intervalos.

Todo ello secuenciado en 11 capítulos en un libro de 153 páginas



KEXP 90.3 SEATTLE



La KEXP es una radio de Seattle, Washington, especializada en música indie y alternativa programada por diferentes disc jockeys. Se puede escuchar en streaming. Mucho más operativo para nosotros en España es visitar su canal Youtube, donde vienen filmados directos con una breve entrevista de bandas y solistas muy interesantes como Jonathan Wilson, Albert Hammond Jr. Sun Club, Deaf Wish, Barna Howard, Dale Watson... Bien grabado y con una programación más que interesante si te mola la música alternativa.

Se les puede ver aquí



LA COLUMNA INESTABLE LVI

Capricho 5 Paganini (parte 4)

Trabajando la técnica

Nacho de Carlos

Hola todos!

Seguimos con el Capricho 5 del señor Paganini. En esta ocasión, nos toca una parte, que me gusta mucho de cara al aspecto técnico del instrumento. Suelo utilizarlo con mis alumnos pues viene muy bien para educar ambas manos. El movimiento de la derecha nos obliga a seguir una dinámica repetitiva de: abajo, arriba, arriba, arriba, abajo y vuelta a los tres golpes hacia arriba, aunque puede haber más combinaciones posibles (las veremos), y la mano izquierda, recorre todas las zonas de la guitarra. Para mí, es adictivo.

Veamos el pasaje

Moderate ♩ = 120

The musical score is presented in four systems. Each system consists of a treble staff, a bass staff, and a guitar-specific notation line below. The notation includes standard musical notation (notes, rests, accidentals), fingerings (numbers 1-5), and a guitar-specific notation line with 'V' (downstroke) and 'A' (upstroke) symbols. The tempo is marked 'Moderate' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The first system starts with a measure rest in the treble staff. The second system starts with a measure rest in the bass staff. The third system starts with a measure rest in the treble staff. The fourth system starts with a measure rest in the bass staff. The score ends with a double bar line and a wavy line indicating the end of the passage.



Fig 1

Bien. Como ejercicio para hacernos con esta parte, suelo crear un pequeño bucle, que cubre las necesidades de la mano derecha, para prácticamente todo el pasaje. Si lo interiorizamos, ya no habrá quien nos pare.

Vamos con ello

Moderate ♩ = 120

Fig 2

La velocidad, será lenta, hasta llegar a la marcada. De momento, nos centramos en que el movimiento se respete y no nos cueste.

Los movimientos de púa indicados, son los que mejor resultado me han dado, tanto conmigo, como con mis alumnos. Pero no es la única combinación posible.

Expongo alguna más

Moderate ♩ = 120

Fig3

Hay veces, que por cambiar y seguir trabajando posibilidades nuevas, utilizo éste, pero creo que el de la figura 2, es más agradecido.

Otra opción, podría ser a contra púa. Pero más que nada, para asegurar el control de púa, no para el ejercicio en sí. Aunque guitarristas como Steve Morse o Paul Gilbert prefiriesen hacerlo a contra púa, lo “lógico” sería economizar los golpes de púa.

El practicarlo con movimientos alternos de púa, consigue mayor seguridad para el movimiento alterno, y a la hora de tocar cosas más “lógicas” de púa contra púa, veremos que nos notamos más sueltos y seguros. Intentadlo y veréis.



Jugando con el Dórico

SEXTA MAYOR, Y ¡A DISFRUTAR!

Cómo bien sabéis en la música popular contemporánea se utilizan generalmente las escalas mayores y menores naturales. Una vez superada ésta frontera, disponemos de muchas otras escalas que nos permiten matizar nuestros colores sonoros y abordar la música en un sentido un tanto distinto a nivel de recursos harmónicos. En éste artículo vamos a hacer una pequeña reseña del modo Dórico, muy importante en el contexto de la música modal, el jazz y la fusión, aunque lógicamente aplicable a cualquier estilo. Vamos a ver de dónde aparece, en que se diferencia del modo menor natural y cómo podemos abordar su estudio a nivel técnico.

En primer lugar, es importante comenzar explicando de dónde aparece. Si generamos una escala de **Do Mayor Natural**, obtendremos las notas **Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do**. La escala mayor es el resultado de la aplicación de la relación interválica **T, T, st, T, T, T, st**. Si tocamos la escala de **Do**, pero desde su segundo grado, el resultado es el siguiente:

Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Re. Entonces la relación interválica obtenida ha sido de **T, st, T, T, T, st, T**. De ésta manera hemos conseguido realizar una escala de **Re Dórico**. Las notas de Re Mayor Natural son **Re, Mi, Fa#, Sol, La, Si, Do# y Re**. Así vemos que respecto al modo de **Re Jónico**, el **Dórico** tiene la distinción en la **b3** y la **b7**.

¿En qué se diferencia una escala **Dórica** de una **Eólica** (menor natural)? Muy sencillo. El modo Eólico aparece tocando desde el sexto grado de una escala mayor, en vez del segundo cómo es el caso del **Dórico**. Por eso siguiendo el ejemplo anterior en **Do Mayor**, desde el sexto grado tenemos **La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol, La**. La relación de intervalos resultante de una Eólica es: **T, st, T, T, st, T, T**. Recordad que las notas de La Mayor Natural son **La, Si, Do#, Re, Mi, Fa#, Sol#** y La. Respecto al **La Jónico**, el **Eólico** se distingue por la **b3, b6 y b7**.

En conclusión y cómo resumen:

Modo Eólico

T, 2, b3, 4, 5, b6, b7

Modo Dórico

T, 2, b3, 4, 5, 6, b7

Hablando a nivel de acordes, al ser escalas resultantes de la escala Mayor, los que aparecen son los mismos que en el Jónico pero lógicamente empezando desde el grado correspondiente al modo en cuestión. En un breve repaso, recordad que del Jónico obtendremos los siguientes acordes: **IMaj7 ii-7 iii-7 IVMaj7 V7 vi-7 vii-7b5**

Así mismo, los acordes resultantes en cada grado de los dos modos son:

Modo Eólico

I-7 II-7b5 bIIIMaj7 IV-7 v-7 bVIMaj7 bVII7

Modo Dórico

I-7 II-7 bIIIMaj7 IV7 V-7 VI-7b5 bVIMaj7

Vemos que la diferencia principal entre los dos modos está en el sexto grado. En la menor natural la sexta es menor, y en el **Dórico** la sexta es mayor. Este semitono es el que provoca la gran distinción sonora entre una y otra. Podéis tocar las dos escalas desde un mismo centro tonal para comprobar éste matiz, y de paso empezar a trabajar auditivamente para escuchar y distinguir cada uno.

En el **Ejemplo 1** he puesto la escala de **Re Dórico** tocada desde la sexta cuerda hasta la tónica en la primera cuerda. Fijaros que cómo hemos visto anteriormente, todas las notas son naturales al ser un modo resultante del segundo grado de **Do Mayor**. Para que os vayáis familiarizando con el dibujo con tónica en la cuerda 6 os recomiendo que transportéis ésta forma por todos los centros tonales. Una buena manera es con el ciclo de quintas. Tocáis la escala pasando por el siguiente orden de quintas a partir de **Fa: Fa, Do, Sol, Re, La, Mi, Si, Fa#, Do#, Sol#, Re#, La#**. De ésta manera habréis hecho un recorrido por todo el mástil y tendréis la escala bastante interiorizada.

Una vez hecho esto ya podemos pasar a la parte técnica. Propongo 4 ejercicios, todos ellos con el mismo concepto de secuencia. El **primer ejercicio** consiste en una secuencia a

corcheas. Tocamos cuatro notas (**Re, Mi, Fa, Sol**) y volvemos a empezar la escala pero partiendo del segundo grado (**Mi, Fa, Sol, La**), para seguir con cuatro notas más y empezar por el tercer grado, y así sucesivamente hasta llegar a la tónica en la primera cuerda. El **ejercicio 2** es absolutamente igual, pero desde la tónica en primera cuerda y aplicado de manera descendente.

Los **ejercicios 3 y 4** también son de secuencias, con la diferencia en la parte rítmica. En corcheas. Tocamos cuatro notas (**Re, Mi, Fa, Sol**) y volvemos a empezar la escala pero partiendo del segundo grado (**Mi, Fa, Sol, La**), para seguir con cuatro notas más y empezar por el tercer grado, y así sucesivamente hasta llegar a la tónica en la primera cuerda. El **ejercicio 2** es absolutamente igual, pero desde la tónica en primera cuerda y aplicado de manera descendente.

Los **ejercicios 3 y 4** también son de secuencias, con la diferencia en la parte rítmica. En

el modo de **Re Dórico** por terceras partiendo desde cada grado de la escala. De manera ascendente y descendente.

Para concretar un poco, las propuestas que os he mostrado son con una sola forma del **Dórico**, con tónica en la sexta cuerda y empezando con el dedo 1. No hace falta decir que toda la práctica a corcheas, secuencias y terceras la podéis hacer con cada dibujo en las diferentes áreas del mástil para no encerrarnos en una única digitación.

Nada más, podéis escuchar algunos temas para ir interiorizando el color dórico. **Footprints de Wayne Shorter**, **So What de Miles Davis** u otros más actuales como **A Go Go de John Scofield** son algunos ejemplos. Feliz Otoño, y ¡A disfrutar de la sexta mayor!. ■

Albert Comerma

MUSICATE

ACTIVIDADES EDUCATIVAS
MUSICALES



www.musicatevalencia.com
síguenos en:



Jugando con el Dórico

Ejercicio 1

The musical score for "The Wind" by John Williams is presented in two systems. The first system features a piano introduction in 4/4 time, followed by a tuba solo in 2/2 time. The piano part is written on a single staff, and the tuba part is written on a single staff. The second system continues the piano solo, which is marked with a "5" indicating a fifth measure rest. The piano part is written on a single staff, and the tuba part is written on a single staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ejercicio 2

5

10 13-12-10-13-12-10 12 12-10 12-10 10 12-10 14 12-10 14-12-10 14-12-10 14-12-10 14-12-10 14-12

Ejercicio 3

T
B

Ejemplo 1

The first system of the musical score is in 4/4 time. The melody is written on a single staff with a treble clef. The notes are: D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The lyrics 'The Rose Tree' are written below the notes. The first two measures are marked with a 'T' above the staff, and the last two measures are marked with an 'A' above the staff.

Ejercicio 4

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in 4/4 time and features a series of eighth-note patterns, some of which are beamed together in groups of three. The second system consists of two staves, labeled 'T' (Tenor) and 'B' (Bass), both with a treble clef and a key signature of one sharp. The tenor part begins with a '10' above the first measure, and the bass part begins with a '10' above the first measure. Both parts feature a series of eighth-note patterns, some of which are beamed together in groups of three. The score is written in a style that is typical of early 20th-century musical notation.

Ejercicio 5

TAB

10-13-12	10-13-12-10-14	12-10-14-12-10	14-12-10-14-12	12-10-13	12-10-13-12-10-13
----------	----------------	----------------	----------------	----------	-------------------

Ejercicio 6

[illegible]

Chord Melody

¿ACORDES Y MELODÍA? LA UNIÓN DEFINITIVA

Hoy vamos a dar nuestros primeros pasos en el terreno del Chord Melody. Uno de los máximos exponentes de la técnica en cuestión fue Wes Montgomery, que lo llevó hasta el extremo en cuanto a ejecución y popularidad. No es una técnica fácil, aunque con algunos ejercicios introductorios nos podremos desarrollar para tener un mínimo conocimiento de la forma de emplearlo. ¡Empezamos!

En primer lugar, conceptualmente el Chord Melody está pensado para poder tocar una melodía y a la vez generar su comping con las voces del acorde que uno mismo decida, adecuándolas lógicamente al ritmo armónico del tema. Un auténtico trabajo de artesanía y paciencia, que es la clave para hacer una buena selección de la armonía y tomar la decisión adecuada de las notas que tocarás junto a la frase principal. Voy a plantear algunos

ejercicios enfocados a la familiarización técnica, para desarrollarnos básicamente desde un movimiento rítmico y melódico muy asequible hasta tocar parte de un tema real con Chord Melody.

El **Ejercicio 1** consiste en una pequeña progresión en Do mayor. Un ii-, V, I, con una repetición entera del compás que implica cada acorde para reiterar la ejecución. Tocamos un Dm7 con tónica en la quinta cuerda y dejamos sonar el acorde mientras tocamos

el resto de frase a negras. Tenemos el dedo 4 disponible para tocar el Sol del segundo tiempo del compás. El La del último tiempo lo tocaremos con el dedo 1, ya que la propia digitación nos lo facilita al emplearlo haciendo cejilla. En los compases 3 y 4 tenemos una frase con un acorde de G7, que también dejaremos sonar para acompañar las notas a negras que tocaremos a continuación. Al igual que en la anterior disposición, usaremos el dedo 4 para el resto de notas no incluidas en el acorde, y acabamos con la resolución en el CMaj7. Ésta primera toma de contacto nos tiene que servir para ir cogiendo soltura con la combinación de acorde y melodía, ya que sólo consiste en atacar un acorde y el resto de notas a negras con un tempo que nos resulte cómodo.

Para afrontar un poco más de densidad armónica en nuestra práctica, tenemos el

Ejercicio 2, con una progresión i-9, iv-9, ii-7b5, V7(#5), i-9. Al emplear más acordes, ésta vez encontramos una rítmica distinta con los tres primeros tiempos del compás ocupados por el propio acorde, y una última negra como nexo de unión. La digitación del Cm9 nos permite poder dejarlo sonar durante todo el compás, ya que la nota Re sostenido que aparece en el último tiempo la pisaremos con el dedo 4. En el resto de acordes tendremos que mover toda la posición para poder tocar la negra y acceder al siguiente compás. El **Ejercicio 3** consiste en utilizar la misma progresión pero aumentando sutilmente la dificultad añadiendo una negra extra en la parte melódica.

Con el **Ejercicio 4** damos un pequeño avance tocando a corcheas. A nivel armónico volvemos al ii-, V, I, ésta vez en tonalidad de Sol mayor. El concepto sigue siendo el mismo:

en una primera instancia tocamos el acorde y a continuación el resto de notas. Cómo podéis ver, al igual que en el **Ejercicio 1**, tenemos una repetición del ii-, V, así tenemos un tiempo de adaptación para la práctica del mismo hasta la resolución en el IMaj7. La siguiente propuesta, el **Ejercicio 5**, sigue el mismo patrón rítmico y armónico con Am7, D7 y GMaj7, pero completando la melodía con parte del acorde.

Uno de los detalles importantes en el estudio del Chord Melody, al igual que tantas otras técnicas de guitarra, es no tener ningún reparo en bajar el tempo de nuestro metrónomo a favor de la nitidez en la ejecución y el sonido.

Por último, el **Ejercicio 6** es una transcripción del fragmento inicial del famoso tema de Duke Ellington, *Satin Doll*, en concreto de la versión de Barney Kessel incluida en su álbum *Plays for Lovers*. Analizándolo de una manera general, vemos que aquí ya no distingue melodía y acordes de modo que queda absolutamente integrado. Empieza con una introducción de práctica muy asequible. Si usamos la digitación típica con cejilla y tónica en la quinta cuerda de los acordes cifrados en la partitura, atacando desde la cuarta cuerda, no tendremos ningún problema para el desplazamiento del motivo durante toda la intro. Vamos a hacer un análisis mas detallado de la armonía.

En cuanto empieza propiamente el tema, tocamos el acorde de Am7 con las voces b7, b3 y 5 desde la cuerda 4. En la segunda corchea bajan cromáticamente para volver a la disposición inicial. Seguidamente tocamos un D7, con la disposición de acorde abierto con tónica en la quinta cuerda, pero atacando desde la cuarta cuerda, con las voces dispuestas desde la cuerda cuatro con 3, b7, T y caer en la segunda corchea del tercer tiempo a un D9. Fijaros en el movimiento del Re (Tónica) que sube un tono para llegar a la novena (Mi). A partir del compás 7, vemos el mismo movimiento armónico pero subido un tono entero en paralelo. En el compás número 9 aparece un A7 con la tensión 13 (F#), que a nivel técnico lo tocaremos con cejilla en el traste 5, dedo 2 en traste 6 (cuerda 3) y dedo 3 en traste 7 (cuerda 2).

Esta disposición nos permitirá movernos con agilidad durante todo el compás ya que es la misma para las cinco corcheas que tendremos que atacar. Por último, en el Ebm7 también elige las voces b7 junto con la 9 en la primera y tercera corcheas, tocando la tónica en el bajo en la segunda corchea. Continúa con la 3ª y la 5ª del acorde Ab7, para tocar la 3ª y la 13ª y resolver la tensión 13 cromáticamente hacia la 7ª mayor del GMaj7, éste ordenado con la 5ª, 7ª y 3ª desde la tercera cuerda.

Aunque armónicamente sea más avanzado que el resto de ejercicios al ser una parte de un tema real en Chord Melody, en éste fragmento realmente la ejecución no es de una complejidad máxima ni mucho menos. Las digitaciones son muy asequibles y el contexto rítmico nos permite una cierta comodidad a la hora de practicar, y nos será de utilidad para culminar el proceso introductorio.

Recordad que hemos visto una introducción a la técnica. Hay muchos e interesantes artículos en la red y libros didácticos pensados para guitarristas que quieran ir mas a fondo con ello: **42 Chord Melody Arrangements for Solo Guitar** (Barry Galbraith), **The Complete Chord Melody Method** (Bill Hart), **Guitar Manual Chord Melody** (Howard Roberts), etc.

También podéis escuchar algunos maestros de ésta técnica para aprender de su estilo de primera mano. El propio Barney Kessel en *Plays for Lovers* o discos como *Dynamic new sound* de Wes Montgomery entre otros tantos que podríamos mencionar, seguro que os darán una idea definitiva de la grandeza en la creación e interpretación del Chord Melody y sin duda una visión mucho más extensa del concepto. ¡Hasta la próxima! ■

Albert Comerma



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

¡VISÍTANOS!



1

Dm7 Dm7 G7 G7 Cmaj7

let ring let ring let ring let ring

TAB

6 8 6 5 6 8 6 5 3 5 4 6 3 5 4 6 5 4 3

1

let ring

CM9 Fm9 Dm7b5 G7(#5) CM9

TAB

1

Cm9 Fm9 Dm7b5 G7 Cm9

let ring let ring let ring

TAB

•	3	4	6	8	9	8	6	8	6	4	3	6	4	3	•
•	3			8	9	8	6	8	6	4	3	6	4	3	•
•	3			8	9	8	6	8	6	4	3	6	4	3	•

Am7 D7 Am7 D7 GMaj7

1

let ring let ring let ring let ring

TAB

[illegible]

CMaj7 Bm7 Bbm7 Am7 Am7 D7 Am7 D7

1

TAB

[illegible]

Pentatónicas Expandiendo las fronteras

Es sabido desde hace muchos años que la famosísima escala pentatónica no es un elemento sólo utilizado para tocar ideas de blues y rock.

Es más, a nivel improvisación es considerado uno de los elementos más modernos, explotado con interesantísimos resultados especialmente a partir de la década del '60. Además se trata de una escala que en la guitarra facilita el desarrollo de motivos melódicos y rítmicos y la aplicación de intervalos de cuarta, elemento muy utilizado en la improvisación moderna.

Vamos a tomar como referencia la escala pentatónica menor de **A (La menor)**. Su estructura contiene las siguientes notas: **A C D E G**. Indaguemos un poco en la escala de **G (G A B C D E F#)** y descubriremos que dentro de ella encontramos tres escalas pentatónicas: **Am, Bm y Em**. Estas tres pentatónicas son aplicables a cualquiera de los 7 modos de dicha

escala mayor. También podemos sumarles la **blue note** (#4, sería la nota **D#** si hablamos de la pentatónica de **Am**) a todas ellas para "colorear" el sonido. Tomaremos el modo de **Am dórico** (segundo modo de la escala de **G**) y el acorde de **Am7** para comenzar a experimentar algunas ideas.

Vamos a los ejemplos: en los **ejercicios 1 y 2** podemos ver el desarrollo de motivos melódicos sobre una pentatónica de **Am**. Los invito a probar estas mismas frases (sobre el mismo acorde de **Am7**) transportándolas a las escalas pentatónicas de **Bm** y **Em** e ir comprobando los distintos colores que nos dan. Sin dudas esto va a despertar vuestra curiosidad.

El **ejercicio 3** se trata de una idea sobre la pentatónica de **Am** saltando cuerdas. Esto nos

da saltos interválicos que no siempre utilizamos. El hecho de empezar a experimentar con intervalos más amplios les hará tomar contacto también con aspectos rítmicos totalmente novedosos.

En el **ejercicio 4** comenzamos a mezclar pentatónicas. Se trata de un motivo ascendente repetido en tres octavas sobre la pentatónica de **Am** y luego el mismo motivo de manera descendente pero en la pentatónica de **Bm**, vale decir un tono arriba. El hecho de empezar a combinar distintas pentatónicas sobre un mismo acorde o progresión hace que nuestro discurso empiece a tornarse más atractivo. Recomendando probar con distintas digitaciones. Con el **ejercicio 5** ya entramos a otra dimensión... Si como dije anteriormente, a la pentatónica le sumamos la **blue note** (nos queda la escala menor de blues) y mezclamos las tres escalas disponibles empiezan a proliferar al-



gunos cromatismos que, bien utilizados, nos pueden dar un sonido más "outside". Pocos imaginarán que este tipo de frases se originan a partir de un buen uso de las pentatónicas...

Para finalizar, les recomiendo probar todas estas ideas sobre otros acordes de la escala de **G**. Por caso, ¿Cómo sonaría todo esto sobre un **Cmaj7**? ¿Y sobre un **D7**? ¿Qué ocurre si lo aplicamos sobre un **F#m7b5**? Si bien cada modo tiene su particularidad y algunas pentatónicas son más afines a algún modo que a otro, ya pueden investigar guiándose en principio por vuestro oído y buen gusto. También sugiero que utilicen todos estos criterios transportando típicos licks de blues y rock...podéis llegar a flipar.

Abrazo para todos y que disfruten la música. ¡Hasta la próxima! ■

Sacri Delfino

Pentatónicas ejercicios

[illegible]

Desarrollo de motivos en la improvisación

Una de las cosas más importantes a la hora de improvisar es tener un buen desarrollo de ideas ya que es fundamental llevar a cabo un discurso claro y coherente.

Se suele decir que improvisar es componer instantáneamente. Para esto es más que necesario atender los motivos melódicos y rítmicos que harán de esa composición instantánea algo con forma y contenido.

Cualquier idea por pequeña y sencilla que sea puede dar nacimiento a algo más que interesante. Simplemente podemos apreciar por caso cómo Beethoven logró componer su 5ª Sinfonía a partir de desarrollar un breve motivo.

Yendo al plano de la guitarra, hay muchos aspectos por abordar. Desde el manejo de las escalas y demás elementos en todo el mástil hasta el absoluto control del contexto armónico en el que nos movemos, ya que este concepto es aplicable tanto sobre un acorde estable como en un tema con varios cambios de armonía. Recomendando comenzar la práctica sobre una secuencia de acordes sencilla, por caso **I VI II V** y utilizando una sola escala. También es importante que en prin-

cipio el motivo a desarrollar sea corto (comenzar con uno de tres o cuatro notas) y que no sea muy complicado desde el punto de vista técnico.

Sugiero llevar esta práctica al límite, explotando este recurso en todo el instrumento, sobre distintas bases rítmicas, diferentes métricas, e incluso ir progresivamente planteándose desafíos como puede ser saltar cuerdas. Con el tiempo se asombrarán de los resultados. No sólo irán obteniendo mayor control sino que vuestro oído también irá dictando motivos cada vez más interesantes y muy curiosas variantes.

Para entrar en clima, recomiendo comenzar a escuchar a **Jim Hall** (uno de los referentes más claros para esta búsqueda) en dúo con **Ron Carter** tocando la conocida pieza "**Autumn leaves**" en el disco "**Alone together**". Su solo de guitarra basado en este aspecto es realmente una clase de composición

,llegando a utilizar en un pasaje del último coro un motivo a manera de pregunta al cual responde él mismo con acordes. Escuchen también el tema que da título al disco y fíjense como va hilvanando diferentes ideas con suma maestría.

En el **Ej1** tenemos un caso bien práctico sobre un **II V I** en la tonalidad de **C** basándonos en la escala mayor de referencia y culminando en la #4 del acorde de tónica para tener un final de frase más climático. Estos son aspectos a atender para darle un cierre interesante a nuestros motivos.

Es importante que podamos mantener la continuidad de un motivo aunque cambiemos de escala o arpeggio, ya sea que lo hagamos en una progresión o sobre un mismo acorde. Fijarse en el **Ej2** presenta un **II V I** en la tonalidad de **Dm**. Utiliza una escala diferente sobre cada uno de los tres acordes. De esta manera le damos una marcada intención sonora a cada acorde a la vez que continuamos el desarrollo "motívico".

El **Ej3** muestra el traslado de un motivo a través de los 8 primeros compases de "**Autumn leaves**". En este caso es especialmente importante prestarle atención a la articulación, introduciendo algunos ligados y haciendo sweep picking en los tresillos. Para este tipo de frases largas es indispensable dominar el mástil en toda su extensión. Recomendando escuchar al saxofonista **Joe Henderson** para seguir profundizando en esta forma de fraseo.



Nacido en Buenos Aires. Se ha presentado en importantes escenarios de 9 países y grabado una veintena de discos. Dirige el SACRI DELFINO TRÍO, es guitarrista y compositor del MADRID JAZZ PROJECT y guitarrista de MALEVAJE. Es responsable de las cátedras de Improvisación y Armonía Moderna de la Escuela de Música Moderna 21st Century Music (Madrid). Su CD "JAIRANÍA" ha ganado el premio Acid Jazz Hispano 2009(España).

Finalmente, en el **Ej4** abordamos uno de los aspectos más apasionantes que tiene la improvisación: los desplazamientos rítmicos. Tomamos una frase y la desarrollamos sobre los primeros 8 compases del clásico "**Blue bossa**", pero siempre atacamos el motivo sobre diferentes pulsos del compás. Esto hace que el motivo no se torne reiterativo ni predecible, a la vez que le sumamos cierta tensión a la frase captando aún más el interés del oyente.

Poner en práctica estos conceptos les abrirá puertas insospechadas y les hará tener una visión global a la hora de improvisar.

Abrazo para todos. Que no deje de sonar. ■

Sacri Delfino

Desarrollo de motivos en la improvisación **ejercicios**

Ejercicio 1

Handwritten musical notation for Ejercicio 1. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. The melody consists of four measures: Dm7, G7, Cmaj7, and a final measure with a repeat sign. The bass line is written on a bass clef staff with fingerings: 5 2 3 2 3, 5 2 4 3 4, 5 5 3 7 3, and 5 2.

Ejercicio 2

Handwritten musical notation for Ejercicio 2. The notation includes a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 4/4 time signature. The melody consists of four measures: Em7b5, A7, Dm7, and a final measure with a repeat sign. The bass line is written on a bass clef staff with fingerings: 7 4 5 7 8 5 7 5, 7 8 5 6 8 6 8 5, 7 5 6 8 5 7 8 7, and 5.

Ejercicio 3

Handwritten musical notation for Ejercicio 3. The notation includes a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 4/4 time signature. The melody consists of four measures: Cm7, F7, Bbmaj7, and Ebmaj7. The bass line is written on a bass clef staff with fingerings: 3, 3 5 6 5 3, 6 8 9 8 6, 6 7 8 7 5, and 8 8 7 5 8.

Handwritten musical notation for Ejercicio 3 (continued). The notation includes a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 4/4 time signature. The melody consists of three measures: Am7b5, D7, and Gm7, followed by a final measure with a repeat sign. The bass line is written on a bass clef staff with fingerings: 8 8 7 10 7, 11 11 10 12 13 9, and an empty measure.

Ejercicio 4

Handwritten musical notation for Ejercicio 4. The notation includes a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 4/4 time signature. The melody consists of four measures: Cm7, a measure with a repeat sign, Fm7, and a final measure with a repeat sign. The bass line is written on a bass clef staff with fingerings: 4 5 5 4 3 4 5, 4 3, 5 6 4 3, and 5 6 4 3 8.

Handwritten musical notation for Ejercicio 4 (continued). The notation includes a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 4/4 time signature. The melody consists of three measures: Dm7b5, G7, and Cm7, followed by a final measure with a repeat sign. The bass line is written on a bass clef staff with fingerings: 9 8 6 8 9 8, 7, 12 13 11, 10 12 13 11 10, and an empty measure.

Dirección

José Manuel López

Colaboradores

Albert Comema

Ángel Jover

Chals Bestron

David Vie

Fer Gasbuckers

José Manuel López

Micky Vega

Nacho de Carlos

Sacri Delfino

Maquetación

Isabel Terranegra



Nota Legal:

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

ISSN 2660-9053 CUTAWAY